

ANDRÉA DE CÁSSIA JARDIM REHM

***JANE EYRE* DE CHARLOTTE BRONTË E *PRIDE AND
PREJUDICE* DE JANE AUSTEN:
como os filmes e as minisséries recriaram
as heroínas na cultura ocidental**

**PORTO ALEGRE
2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E
INTERDISCIPLINARIDADE**

***JANE EYRE* DE CHARLOTTE BRONTË E *PRIDE AND
PREJUDICE* DE JANE AUSTEN:
como os filmes e as minisséries recriaram
as heroínas na cultura ocidental**

ANDRÉA DE CÁSSIA JARDIM REHM

ORIENTADORA: PROFA. DRA. LÚCIA SÁ REBELLO

COORIENTADORA: PROFA. DRA. ELIZAMARI RODRIGUES BECKER

Tese de Doutorado em Literatura Comparada,
apresentada como requisito parcial para obtenção do
título de Doutor.

**PORTO ALEGRE
2015**

CIP - Catalogação na Publicação

Rehm, Andréa de Cássia Jardim
Jane Eyre de Charlotte Brontë e Pride and
Prejudice de Jane Austen: como os filmes e as
minisséries recriaram as heroínas na cultura
ocidental. / Andréa de Cássia Jardim Rehm. -- 2015.
229 f.

Orientadora: Lúcia Sá Rebello.
Coorientadora: Elizamari Rodrigues Becker.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Jane Austen. 2. Charlotte Brontë. 3. Heroínas.
4. Filme. 5. Minissérie. I. Rebello, Lúcia Sá,
orient. II. Becker, Elizamari Rodrigues, coorient.
III. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AGRADECIMENTOS

Tenho muitos agradecimentos a fazer e certamente faltariam páginas para expressá-los. Alguns, entretanto, figurarão aqui porque remetem aos demais e, assim, o ciclo se fecha.

À minha orientadora, Profa. Dra. Lúcia Sá Rebello, agradeço os conselhos perspicazes e o carinho presente em todas as etapas do trabalho.

À minha coorientadora, Profa. Dra. Elizamari Rodrigues Becker, sou grata pela sabedoria e a gentileza que pautaram seus comentários e observações.

Ao Pró-Reitor de Gestão de Pessoas, Maurício Viégas da Silva, sou grata pelo incentivo e o apoio, convertidos em inestimável auxílio para o desenvolvimento desse trabalho.

À Vice Pró-Reitora de Gestão de Pessoas, Vânia Cristina Santos Pereira, agradeço o estímulo contínuo.

À Diretora da Divisão de Controle de Cargos da Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas, Júlia Cristina Mota da Silva, agradeço o encorajamento e a delicadeza.

Aos professores e colegas, tenho a dizer que suas contribuições foram valiosas nessa jornada.

Ao meu marido e à minha filha, agradeço a paciência e a cumplicidade.

RESUMO

O presente trabalho explora a interdisciplinaridade ao analisar as heroínas de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë e *Pride and Prejudice* de Jane Austen, bem como suas respectivas recriações em adaptações para o cinema e para a televisão. Evidenciando as retomadas dos romances para as mídias cinematográfica e televisiva, a pesquisa perpassou o olhar por filmes e seriados de 1934 a 2011, porém o estudo faz um recorte e analisa dois filmes e duas minisséries, entre outras, que recriam as personagens principais, tendo em vista a proximidade temporal das produções e o gosto pessoal da investigadora desta pesquisa. As protagonistas Jane Eyre e Elizabeth Bennet constituem-se em figuras femininas e literárias marcantes que continuam a viver no imaginário tanto do público leitor quanto do espectador, bem como são fontes de estudos da academia e de fruição em geral, reunindo interessados e admiradores sem restrições. Desta forma, o foco repousa nos romances, na minissérie *Jane Eyre*, de 2006, da diretora Susanna White; no filme homônimo, de 2011, do diretor Cary Fukunaga; na minissérie *Pride and Prejudice*, de 1995, de Simon Lang; e no filme de 2005, sob a direção de Joe Wright. Esta investigação lança um olhar, em um primeiro momento, ao interesse dirigido à busca dos textos das autoras como material para adaptações, focando as protagonistas como o cerne de tais retomadas. Além disso, neste trabalho investigativo, se realiza uma leitura crítica particular dos romances, dos filmes e dos seriados. Não se buscam tanto os pontos de contato e de afastamento entre as heroínas e suas respectivas recriações ou entre as mídias envolvidas quanto se procuram os elementos denotadores dos efeitos na leitora e na espectadora personificadas na autora da pesquisa em relação às construções das personagens principais, bem como no que concerne às suas recriações em imagens na cultura ocidental do século XX e XXI. Na tentativa de iluminar com maior profundidade a permanência das heroínas por meio das narrativas tanto literárias quanto fílmicas e televisivas ao longo do tempo, o presente exame se debruça sobre a relação entre leitor e romance, bem como entre espectador, filme e seriado. A abordagem focaliza, desta forma, na esteira do pensamento de Iser, que se baseou nos postulados de Ingarden; a questão dos espaços vazios. A projeção do preenchimento dos vazios do texto dialoga, diretamente, com a mídia fílmica, visto que o espectador, entendido como ser ativo, necessita, também, contrabalançar possíveis lacunas. Num segundo momento, o estudo se dirige propriamente à caracterização e à apreensão do que compõe Jane Eyre e Elizabeth Bennet, tanto as personagens dos romances quanto as recriações nos filmes e nas minisséries componentes do *corpus* desta pesquisa. Ao almejar a compreensão das nuances que formam as personalidades das heroínas, o que é determinante em suas ações, a análise contempla elementos que representam papéis marcantes para se conhecer as particularidades componentes das protagonistas. Em terceiro lugar, o enfoque passa a ser o contexto, em suas variadas acepções, tais como social, comportamental e, mesmo, geográfico, a serviço do entendimento de quem são essas heroínas, tendo em vista que o espaço que as envolve é crucial na revelação do que as torna ímpares. Contando com excertos e fragmentos retirados das seis narrativas, examina-se as facetas de comportamento que as autoras imprimem em seus textos para se possam distinguir os recursos que os diretores utilizam, juntamente com suas equipes, nas recriações, na cultura ocidental, das protagonistas dentro de cenários que as marcam em cada uma das narrativas. Assim, busca-se a essência do que as tornam referenciais para leitores e espectadores.

Palavras-chave: Jane Austen; Charlotte Brontë; Literatura; Personagem; Filme; Minissérie.

ABSTRACT

The present study explores interdisciplinarity by analyzing the heroines of *Jane Eyre* by Charlotte Brontë and *Pride and Prejudice* by Jane Austen, as well as their respective recreations in cinema and television adaptations. Evincing the transit of novels to cinema and television media, the study looked at films and series from 1934 to 2011, focusing, however, on two films and two miniseries, among others, that recreate the main characters, in view of the temporal proximity of the productions and the personal taste of the researcher of this study. The protagonists Jane Eyre and Elizabeth Bennet are remarkable literary female figures who continue to live in the minds of both the reader and the spectator, and are sources for academic studies and general enjoyment. Thus, the focus lies on the novels; on the 2006 miniseries *Jane Eyre*, directed by Susanna White; on the 2011 film with the same title, directed by Cary Fukunaga; on the 1995 miniseries *Pride and Prejudice*, by Simon Lang; and on the 2005 film, directed by Joe Wright. Firstly, this study focuses on the interest for the works of the authors as materials for adaptations, focusing on the protagonists as the center of such adaptations. Furthermore, a particular critical reading of the novels, the films and the series is carried out, seeking not so much the contact and distance points between the heroines and their respective recreations, or between the media involved, but seeking the elements that show the effects on the reader and spectator, personified here in the author of this research, concerning the constructions of the main characters, as well as with regard to their recreations in images to the western culture of the twentieth and twenty-first centuries. In an attempt to shed light on the permanence of the heroines through both literary and filmic narratives over time, the research looks at the relationship between reader and novel, as well as between spectator and film and series. The approach focuses, therefore, in the light of Iser's thought, which was based on the postulates of Ingarden, on the issue of blank spaces. The projection of filling in the empty spaces of the text are directly convergent to reading/interpreting filmic media, since the viewer, seen as an active being, also needs to counterbalance possible gaps. Secondly, the study addresses the characterization and the understanding of what comprises Jane Eyre and Elizabeth Bennet in the novels and in the films and miniseries adaptations which are part of the *corpus* of this research. By trying to understand the nuances that form and individualize the personalities of the heroines, which is decisive in their actions, the analysis includes elements that represent roles that are significant to know the particularities of the protagonists. Thirdly, the focus shifts to the context in its many traits, such as social, behavioral, and even geographical, in order to understand who these heroines are, considering that the space that surrounds them is crucial in the revelation of what makes them unique. Relying on excerpts and fragments taken from the six narratives, the facets of behavior that the authors impress in their texts are examined to distinguish the resources that the directors and their teams use in the recreations, for the contemporary western culture, of the protagonists in the scenarios that mark them in each of the narratives. Thus, the aim is the search for the essence of what makes them an updated reference for readers and spectators.

Key words: Jane Austen; Charlotte Brontë; Literature; Character; Film; Miniseries.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 UMA LEITURA PESSOAL	15
1.1 JANE EYRE	27
1.2 PRIDE AND PREJUDICE	35
2 DES-COBRINDO AS HEROÍNAS.....	45
2.1 JANE.....	47
2.2 ELIZABETH.....	75
3 OS CENÁRIOS A SERVIÇO DA CARACTERIZAÇÃO DAS PROTAGONISTAS	109
3.1 MISS EYRE	114
3.2 MISS ELIZABETH BENNET	168
PALAVRAS FINAIS.....	214
REFERÊNCIAS	224

INTRODUÇÃO

O estudo comparado abriga a análise interdisciplinar e intertextual por meio da aproximação da literatura a outras formas de manifestação artística, enriquecendo, ainda mais, a(s) Arte(s) nessa via de mão múltipla.

Já em 1968, Ulrich Weisstein (WEISSTEIN, 1973) colocou em pauta as relações entre a literatura e as outras artes, em seu capítulo referente à discussão acerca da iluminação mútua das artes, como um dos assuntos competentes à área, ensejando o levantamento de novos elementos na compreensão desses intercâmbios.

Em um curto espaço de tempo, o aprofundamento das análises comparatistas interdisciplinares expressa uma tendência, cada vez mais acentuada, de explorar positivamente o “imbricamento da literatura com outras formas de expressão artística e outras formas de conhecimento” (CARVALHAL, 2001, p. 74). As investigações dentro desse escopo proliferaram de forma exponencial nas últimas décadas. Na esteira do crescente número de trabalhos no campo da interdisciplinaridade envolvendo o fílmico e o literário, a presente pesquisa almeja analisar as releituras intertextuais e, conseqüentemente, as recriações das heroínas dos romances *Jane Eyre* e *Pride and Prejudice* em dois filmes e duas minisséries na cultura ocidental recente. “Assim compreendida, a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (ibid., p. 74). Dessa forma, a perspectiva comparatista pelo viés da interdisciplinaridade constitui-se em campo ideal de abordagem para o trabalho proposto.

Julia Kristeva postula que “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974,

p. 64) Logo, considera-se o texto como um sistema de signos, o que pressupõe a existência de textos para além das obras literárias, incluindo a língua falada ou sistemas de símbolos sociais ou inconscientes. Tendo como base o processo de transposição expresso pelo termo intertextualidade postulado por Kristeva,

[...] o texto literário passa a ser o local da combinação íntima dos sistemas de signos oriundos das pulsões e do social, o que [...], designa o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. Assim, o processo de transposição de um sistema de signos para outro inclui a adaptação para o cinema de obras literárias, figurando no rol dos arquétipos de gênero e constituindo uma relação intertextual”. (ZANESCO, 2010, p. 12)

Jeanne-Marie Clerc, por sua vez, sintetiza o que vem sendo dito a respeito da relação entre literatura e cinema: “Sem dúvida, o cinema trouxe consigo uma nova forma de ver o mundo que se encontrava já em embrião nas tentativas de renovação do romance durante a segunda metade do século XIX” (apud BRUNEL & CHEVREL, 2004, p. 288). A autora postula uma convergência das duas manifestações artísticas, além de salientar o aspecto perceptivo das artes.

De forma que a ideia comumente aceita segundo a qual o romance teria influenciado o cinema, além de ser superficial e de dar apenas conta do aspecto narrativo do filme de ficção, escamoteia esta curiosa convergência dos meios de expressão em busca de um processo análogo de modificação da percepção. Porque a importância do “facto” cinematográfico é, na origem, muito mais perceptiva que narrativa: a imagem fílmica confirmou uma nova forma de apreender o tempo e o espaço, confusamente pressentida pela literatura, e que transtornava já os dados científicos. (ibid., p. 289)

Assim, é válido citar que, no presente trabalho, a questão da percepção do texto literário e do fílmico é distinta, constituindo elemento de extrema relevância nesta pesquisa. A narrativa imagética foi analisada a partir da mídia Digital Versatile Disc, o DVD, assim não foram reproduzidas as condições cinematográficas ao assistir os filmes, bem como as minisséries não foram analisadas respeitando as lacunas temporais características de um seriado televisivo.

As autoras abordadas são fontes expressivas de investigação, visto o grande interesse atestado pelas pesquisas consultadas, adaptações e críticas. Foram mulheres que, sem criar abertamente asperezas com os postulados pela sociedade, pela Igreja ou pelo próprio tempo em que viveram, contestaram as relações de poder e a posição da mulher.

Jane Austen, por exemplo, no final do século XVIII, percebia que a forma narrativa e representativa do romance ensejava uma mudança ou uma renovação, daí sua forma de escritura diferenciada. Suas construções mordazes voltam-se, também, para a crítica do romance desenvolvido na época, além da crítica à hipocrisia social e eclesiástica percebidas por ela.

Charlotte Brontë, por sua vez, demonstra, em *Jane Eyre*, a inquietude gerada pela necessidade de mudanças culturais e sociais. Pode-se observar no romance, marcadamente, o anseio da mulher pelo reconhecimento identitário e a necessidade de amadurecimento não só do indivíduo, mas também da sociedade como um todo.

A proposta de elaborar um paralelo entre as obras literárias das autoras do século XIX, Jane Austen e Charlotte Brontë, e algumas das muitas adaptações fílmicas dos romances, encerra um trabalho em dose dupla que, sucintamente, apresenta as altas doses de passionalidade de Brontë e a ironia racional, refinada do dito e do não dito de Austen em diálogo com as adaptações para as mídias televisiva e cinematográfica, reverberando o tom transgressor das personagens dentro do contexto feminino extremamente restrito em que estão inseridas as heroínas em todas as obras analisadas.

A percepção da construção e reconstrução das protagonistas norteia a pesquisa ao estabelecer o entrecruzamento entre formas diferentes de arte: imagem na tela e literatura. A análise minuciosa das heroínas tem como meta apontar abordagens utilizadas e sintetizadas pelos diretores para comporem as Janes e as Elizabeths, imprimindo as suas formas de perceberem os textos de forma a tornar as obras duradouras para o público leitor e espectador.

A maior parte desta pesquisa evita um comprometimento com uma teoria específica. Pretende-se, então, uma relação ecumênica com várias correntes de pensamento, sem jamais tomar distância da literatura como parâmetro no campo interdisciplinar. Além disso, não se pretende adentrar o universo autobiográfico de Brontë ou Austen, tendo em vista os excelentes trabalhos já realizados neste campo.

É dessa concepção crítico-literária que se empreende a análise de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë e duas de suas muitas adaptações, sendo uma delas para o cinema e a outra para a mídia televisiva, bem como de *Pride and Prejudice* de Jane Austen, uma adaptação para o cinema e um seriado para TV. As narrativas imagéticas serão chamadas, ora em diante, de narrativas fílmicas ou texto fílmico, indiscriminadamente para fins de economicidade na análise. Assim, ao analisar dois romances de autoras

diferentes e quatro de suas adaptações, enceto um duplo trabalho, por vezes multiplicado, visto o caráter intertextual dos pares de obras examinadas.

Ao trabalhar com adaptações, se faz necessário tentar apreender o significado do próprio termo. É muito difícil encontrar um conceito que abarque todo o contingente de significados contidos no termo adaptação. Assim, optou-se pela definição de Linda Hutcheon, que entende a adaptação como produto e processo, podendo tal entendimento ter seus princípios, como descritos no livro da referida autora, *A Theory of Adaptation*, em três perspectivas que são levadas em consideração para chegar ao conceito:

First, seen as a *formal entity or product*, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This “transcoding” can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view. (HUTCHEON, 2006, p. 8)

Second, as a *processo of creation*, the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation; this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective. (ibid., p. 8)

Third, seen from the perspective of its *processo of reception*, adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (*as adaptations*) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation. (ibid., p. 8)

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente. (HUTCHEON, 2011, p. 29)

Em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. (ibid., anterior)

Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (ibid., p. 30)

É importante conhecer os aspectos acima, visto que o termo amplamente utilizado apresenta, no dizer de Hutcheon, “Double Vision” (ibid., p. 15). A adaptação como produto constitui-se em uma composição de natureza formal essencialmente palimpséstica, caracterizando-se por ser uma transposição declarada e extensiva de outra ou outras obras.

A adaptação como processo envolve as convenções e os recursos que o/a adaptador(a) utiliza ao transpor um texto literário para a imagem, neste caso. Assim, um

romance extenso poderá passar pela aceleração da ação, pela subtração de personagens e pelo enxugamento de tramas paralelas, dependendo da duração do filme ou do número de episódios de uma minissérie.

Entre os referidos recursos, inclui-se, também, a mudança pessoal de uma personagem. Cita-se, como exemplo, a interessante figura de Mr. Eshton no seriado *Jane Eyre*. O amigo curioso de Rochester constitui-se de forma diferenciada do portador de seu nome no romance.

Assim, os textos fílmicos abordados são recriações sedutoras que, além dos problemas envolvidos em uma adaptação, necessitam de sensibilidade e doses de discernimento para trabalhar com o texto poético de Brontë ou com o não dito de Austen e, ao mesmo tempo, imprimir marcas de autoria ao longo das narrativas fílmicas.

É importante salientar a permanência dos romances no escopo de interesses de leitores, bem como do público de cinema e de televisão. Embora a história de Elizabeth Bennet transcorra no século XIX¹, exerce fascínio sobre os leitores de todas as épocas, como apontam as pesquisas. Em 2003, na Inglaterra, *Pride and Prejudice* figurou como o segundo “UK’s Best-Loved Book”².

O interesse se estende fortemente à área cinematográfica após 1995, data da minissérie da BBC. Após investigação pessoal, destaque, entre outros, a película *Pride and Prejudice*, filmada em 1940, contando com Laurence Olivier e Greer Garson nos papéis principais, os filmes de 2003, 2004, 2005 e 2011, bem como os seriados de 1980 e 1995.

Por seu turno, a relevância dada ao livro *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, torna-se evidente, também, ao se observar as reiteradas retomadas do romance em adaptações, sendo a última datada de 2011. O texto foi publicado em outubro de 1847, por Currer Bell, pseudônimo masculino de Charlotte Brontë, que se considerava um produto vitoriano, entretanto, demonstrou exatamente o contrário ao enfrentar os padrões dúbios dos críticos e, apesar do forte preconceito exercido pela sociedade, nunca abandonou sua vocação. A autora viveu e escreveu em um período de transição para as mulheres em geral e, por meio de seus textos, demonstrou a lucidez e a consciência a respeito das injustiças sociais e sexuais, bem como expôs a distinção e as sanções que as mulheres enfrentavam em relação à intelectualidade.

¹ Jane Austen finalizou *First Impressions* em 1797, uma obra epistolar, que foi usada como protótipo para *Pride and Prejudice*, que foi escrito em 1811 e 1812.

² Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/top100.shtml>>. Acesso em: 30 maio 2015.

Jane Eyre apresenta muitos elementos e tons do gótico, embora a autora não seja inserida na corrente literária que o preceitua. A narrativa trata da emancipação da mulher, da liberdade espiritual e mental, entretanto, carrega, no conteúdo emocional, tanto na infância sofrida quanto no amor pleno de obstáculos da heroína, características do gótico. Trata-se de um texto que dialoga com o leitor e se fortalece no drama do processo de maturidade.

A análise das adaptações, a princípio, abrangeria textos fílmicos de 1934 a 2011. No entanto, devido à quantidade de material a ser analisado, o foco desta pesquisa repousa nos romances, na minissérie *Jane Eyre* (2006), da diretora Susanna White, no filme homônimo (2011), do diretor Cary Fukunaka, na minissérie *Pride and Prejudice* (1995), de Simon Lang, e na película de 2005, sob a direção de Joe Wright, pela proximidade temporal e pela escolha pessoal.

Ao esmiuçar cada uma das obras, a presente tese se estrutura em três capítulos: o Capítulo 1 trata da perenidade das obras, bem como expõe uma leitura pessoal acerca das projeções particulares embasadas nos vazios, conforme a terminologia de Iser, percebidos pela pesquisadora em relação às obras em pauta. O Capítulo 2 explora as heroínas, envolvendo a psicologia e a própria caracterização. Finalmente, o Capítulo 3 investiga os contextos ou os cenários a serviço da caracterização das protagonistas. À luz dos elementos examinados, a análise se debruça sobre o conhecimento acerca dessas personagens mulheres em romances e em suas recriações em imagens correspondentes ao *corpus* imagético desta pesquisa mantenedoras de apelo ao público leitor, e à assistência de filmes e minisséries, bem como se constituem em referenciais. Tais heroínas motivaram e geram, ainda hoje, inúmeros trabalhos, obras fílmicas intertextuais, *comics*, sites, blogs, jogos, a exemplo do jogo de dados adaptado de *Pride and Prejudice*, que elege como vencedor o jogador que primeiro chegar à igreja para se casar; de aplicativos como *Jane Austen Unbound* e *fanfictions* das obras mencionadas. Em suma, o estudo busca a percepção de como essas heroínas que, inegavelmente, permanecem captando o interesse tanto acadêmico quanto do público em geral, chegaram aos dias de hoje.

No primeiro capítulo, são abordadas questões relevantes acerca da permanência das obras no imaginário do leitor e do espectador. Tendo em vista o aprofundamento na tessitura dos textos, a pesquisa aborda a inegável perenidade no imaginário, tanto dos romances quanto dos textos fílmicos e televisivos. Partindo da concepção de alguns críticos em relação ao cânone literário como forma de legitimar a sétima arte nos

primórdios do cinema, chega-se ao aspecto sociológico. A análise aproxima os indivíduos do século XIX e do século XXI pelo viés das transformações efervescentes ocorridas nos processos que envolvem as transições, no caso, do XVIII para o XIX e do XX para o XXI, levando em conta os reflexos nas revisitações literárias, fílmicas e televisivas em relação às obras analisadas.

Para tanto, a pesquisa buscou em Zygmunt Bauman o sentido sociológico do que se passa na percepção individual nos tempos chamados modernos e pós-modernos. A seguir, a análise mostra a pesquisadora, com base nos postulados de Iser, como leitora e como espectadora das seis narrativas, apontando exemplos, nos textos, de preenchimentos de eventuais vazios que permitem projeções do leitor e do espectador em relação às obras, levando a uma leitura e a uma observação particular, para um espaço além da escritura no caso dos romances ou das imagens em se tratando de textos fílmicos ou televisivos, na esperança de inspirar, ainda mais, a contínua expansão do universo criativo e analítico do público.

No segundo capítulo, identificam-se os parâmetros psicológicos, físicos e imagéticos que envolvem a identificação das protagonistas nas seis narrativas com o intuito de salientá-los como portadores de significação para a interpretação dos textos, ou seja, a questão de como foi feita a reconstrução das heroínas dos romances. Desta forma, em *Jane Eyre* de Charlotte Brontë e dos diretores Susanna White e Cary Fukunaga, e em *Pride and Prejudice* de Jane Austen, bem como em suas adaptações abordadas, a investigação se dirige à observação das características de Jane no livro de Charlotte Brontë, bem como busca as características de Elizabeth no romance de Jane Austen. Ao mesmo tempo, procura-se apontar como essas foram recriadas nas narrativas fílmicas na cultura ocidental recente, ou seja, nas minisséries de 2006 e 1995, bem como nos filmes de 2005 e 2011, respectivamente.

Sentindo a necessidade de abarcar mais elementos a fim de mergulhar no universo das personagens, a pesquisa aborda, em seu terceiro capítulo, os cenários a serviço da caracterização e da personalização das heroínas. As mulheres foram construídas e recriadas dentro das especificidades da escrita e da imagem, além, é claro, do tempo e do espaço, compondo um quadro que entrecruza a linguagem e a imagem para a identificação de Jane e de Elizabeth. A análise espacial se baseia em *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, dentro de parâmetros comparatistas, salientando a percepção das sutilezas que as adaptações apresentam a fim de dar a conhecer os universos diferenciados de apresentação dos cenários que se refletem nas heroínas. A

identificação dos locais em que as protagonistas estão inseridas contribui sobremaneira para enfatizar suas faces identitárias em relação aos contextos mostrados nas obras que se revelam avessos às manifestações femininas de consciência e de discernimento quanto ao mundo patriarcal, bem como a repressão imposta à mulher do período e do local retratado nas narrativas.

Apresentam-se, a seguir, os resumos dos romances: *Jane Eyre* de Charlotte Brontë e *Pride and Prejudice* de Jane Austen.

Jane Eyre, de Charlotte Brontë

O romance trata da trajetória de uma órfã enjeitada pelos familiares. Na casa abastada da esposa do tio falecido que a acolhera, a menina é tratada como um estorvo pela tia e como uma anormalidade pelos primos. Após nove anos de submissão, insurge-se contra as humilhações sofridas com atos e palavras. Enviada para uma instituição de caridade na qual passa oito anos, a garota enfrenta privações e a aridez da vida escolar voltada à religião e à acomodação na sociedade que a considera invisível.

Já no papel de professora na mesma escola, Lowood, ela se inquieta pela falta de perspectivas e pela visão restrita que lhe oferece o futuro acorrentado à instituição na qual foi aluna. Em uma atitude independente, Jane se oferece em um anúncio, pedindo emprego. Torna-se preceptora de uma menina de origem obscura em uma grande mansão. O vazio da vida continua a instigá-la até conhecer o proprietário da casa. Apesar do tom lúgubre do local, Jane se apaixona pelo patrão. Os diálogos são extremamente ricos entre o casal apaixonado. Apesar de ultrapassarem várias barreiras, como diferença de idade, desigualdade social e falta total de recursos financeiros da heroína em relação ao noivo, malogram em seu plano de casamento por outro motivo. Rochester, o senhor de Thornfield, esconde a esposa estrangeira encerrada na mansão.

A partir daí, observa-se a fuga da heroína. Esse movimento de partir sem levar nada consigo, excetuando-se a roupa que veste seu corpo, passa a traduzir o caminho duro e doloroso do amadurecimento humano acrescido do fato de se tratar de uma mulher cerceada de qualquer perspectiva que não seja a da indigência, visto ter deixado o emprego de preceptora sem qualquer referência, não possuir parentes que a acolham ou dinheiro. Jane sofre as mesmas condições de injustiça e opressão que caracterizaram a própria vida da mulher que nada possui, neste caso, na Inglaterra do século XIX.

Após uma longa jornada de privações, Jane encontra abrigo na casa de um membro da Igreja, que a salva da morte. A heroína encontra um ambiente que a tranquiliza, passando a dar aulas para as meninas pobres do local, parte de um projeto do jovem clérigo que a acolheu. Ao receber uma inesperada herança, Jane descobre que a família que conheceu e ajudara constitui-se dos filhos de sua tia paterna, o que a estimula a constituir um pequeno núcleo financeiramente livre dos encargos de trabalhos indesejados. Pressionada por seu primo St. John a casar-se e acompanhá-lo na missão de missionário em terras distantes da Inglaterra, Jane o deixa e vai ao encontro do amante. Ela o encontra viúvo e modificado física e psicologicamente pelas agruras do incêndio provocado pela esposa. O término do romance se traduz em um enlace feliz entre a ex-empregada e o patrão.

Pride and Prejudice, de Jane Austen

Resumidamente, o romance de Jane Austen tem seu cenário na parte Sul e rural da Inglaterra durante a passagem do século XVIII ao XIX. As descrições na obra são exíguas, a ambientação e as caracterizações ficam a cargo dos diálogos bem construídos. Trata-se de uma história de amor narrada de forma racional, e com muitas doses de humor e ironia refinados. Uma relação que serve de pano de fundo para veicular crítica à hipocrisia das etiquetas sociais e da arcaica hierarquia demarcada pelo nascimento do indivíduo, bem como mostrar a falsidade presente da Igreja.

A família de um aristocrata, composta por suas cinco filhas e a esposa, conhece dois rapazes ricos e independentes. No entanto, um deles é dotado do orgulho de sua casta e de pouca tolerância em relação a certas banalidades corriqueiras à época. A segunda filha mais velha do clã, Elizabeth, gaba-se de conhecer a personalidade humana profundamente, mas não deixa de incorrer em preconceitos oriundos das aparências e motivados por uma série de mal entendidos. Após uma série de peripécias e a superação dos preconceitos originais de ambas as partes, tanto a jovem quanto a irmã mais velha casam-se com os cavalheiros, burlando os rígidos acordos sociais com graça e bom humor. As instituições são questionadas por meio de um refinado discurso irônico.

Pode-se perceber o caráter diverso no estilo dos romances e na apresentação das heroínas. O desafio de investigar essas mulheres é, particularmente, deveras instigante, permitindo um olhar para suas recriações em época e tempo mais próximos ao atual.

1 UMA LEITURA PESSOAL

Ao analisar aspectos envolvendo a construção e a reconstrução das heroínas, bem como o cenário a serviço da caracterização dessas, o trabalho dirigiu-se para uma leitura e observação pessoal da autora do presente trabalho acerca dos livros, dos filmes e das minisséries, contando com excertos das obras, e com a intimidade com o lido e com o visto. A abundância de material referente às obras levou a investigação a, primeiramente, um levantamento de fatores que mantêm o apelo em relação às obras e suas contínuas adaptações. Em segundo lugar, a pesquisadora se posiciona como leitora e como espectadora dos trabalhos de Austen e de Brontë abordados aqui, bem como das produções dirigidas por Simon Langton, Joe Wright, Susanna White e Cary Fukunaga, levando em conta, também, algumas críticas.

É notável o contingente de adaptações de *Pride and Prejudice* da autora Jane Austen e de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, reiteradas desde a década de 1930 até esse início de século XXI. Notadamente, Jane Austen tem sido mais comentada recentemente do que a obra de Brontë, que foi adaptada desde o início da trajetória da sétima arte. Chama a atenção o tratamento tradicional aplicado à grande parte das adaptações fílmicas e, também, o contingente de obras que recontextualizam as histórias dos romances. As duas obras literárias constituem-se em preferências de leituras pessoais, por fruição, mas que, continuamente, também se fazem presentes na minha trajetória acadêmica. Tal fato fez com que acompanhasse as adaptações com interesse sempre renovado e eufórico por rever personagens tão caras em tramas bem desenvolvidas e recriadas com diferentes nuances ou diferenciadas radicalmente.

Deliberadamente, as autoras foram escolhidas por constituírem-se em dois polos que geram inúmeras discussões já realizadas, como, entre outros, o primeiro artigo que

escrevi intitulado *A comparison between Pride and Prejudice by Jane Austen and Jane Eyre by Charlotte Brontë (Elizabeth and Jane)*, em 1994, que contrapõe a passionalidade de Brontë e a racionalidade de Austen por meio de suas personagens. O que interessa, aqui, ao examinar as obras fílmicas, diz respeito à apreensão dos significados constantes nos textos diferentes entre si em relação a como as heroínas chegaram ao tempo presente dentro da cultura ocidental. No presente capítulo, abordar-se-á uma leitura particular, ou seja, da pesquisadora, acerca das heroínas e de algumas outras personagens importantes, tais como Rochester e Mr. Darcy, diretamente ligadas a Jane e a Elizabeth dentro dos romances e dos textos fílmicos, levando em consideração os vazios identificados, segundo a linha de Wolfgang Iser, que levam a projeções mentais pessoais.

Aparentemente simples e seguro de traduzir de uma língua para outra, por exemplo, *Pride and Prejudice*, absolutamente não o é, como já disse Steiner sobre a tradução em termos linguísticos da obra. E o mesmo Steiner arremata: “What is left out is, by that mere omission, acutely judged. From this derives the distinctive pressure on Jane Austen’s language of the unspoken.” (STEINER, 1992, p. 9) “O que é deixado de fora, em razão daquela pela mera omissão, é agudamente avaliado. Daqui deriva a pressão distintiva do não-dito na linguagem de Jane Austen.” (STEINER, 2005, p. 35)

The urbanity of Miss Austen’s diction is deceptive. No less than Henry James, she uses style to establish and delimit a coherent, powerfully appropriated terrain. The world of an Austen novel is radically linguistic: all reality is ‘encoded’ in a distinctive idiom. What lies outside the code lies outside Jane Austen’s criteria of admissible imaginings or, to be more precise, outside the legitimate bounds of what she regarded as ‘life in fiction’. Hence the exclusive functions of her vocabulary and grammar. Entire spheres of human existence – political, social, erotic, subconscious – are absent. At the height of political and industrial revolution, in a decade of formidable philosophic activity, Miss Austen composes novels almost extraterritorial to history. Yet their inference of time and locale is beautifully established. (STEINER, 1992, p. 9)

A elegância da dicção de Jane Austen é enganadora. Não menos do que Henry James, ela usa o estilo para estabelecer e delimitar um espaço coerente e poderosamente adequado. O mundo de um romance de Austen é radicalmente linguístico: toda a realidade está “codificada” num idioma diferente. O que fica fora do código fica fora dos critérios de Austen para elaborações imaginativas admissíveis; ou, para ser mais preciso, fora dos limites legítimos daquilo que ela entende como “vida na ficção”. Daí as funções exclusivas de seu léxico e de sua sintaxe. Esferas inteiras da existência humana – políticas, sociais, eróticas, subscientes – estão ausentes. No auge da revolução industrial e política, numa década de esplêndida atividade filosófica, Jane Austen compõe seus romances quase fora da história. Ainda assim, suas inferências de tempo e espaço são belamente estabelecidas. (STEINER, 2005, p. 35)

A perícia e a astúcia com que a autora trata os assuntos do cotidiano de forma a levar a um questionamento aprofundado sobre as questões sociais e a respeito do próprio gênero romance não aparecem na camada superficial do texto, levando o leitor a um olhar oblíquo a fim de ter a completa percepção da crítica austiana.

Jane Eyre, por sua vez, ocupa destaque especial em função da prosa poética de Charlotte Brontë. O uso da linguagem e a qualidade de sua tessitura em prosa distinguem a autora. É, na realidade, um dos aspectos característicos de seu trabalho, ou seja, permear a prosa com a presença do dizer poeticamente. O método de composição de Charlotte é diferenciado para uma mulher daquela época, bem como entre os textos do período. Ela parece estudar cada pormenor antes de escrever, escolhendo cada palavra deliberadamente, caso a sinta necessária. Entretanto, a composição está impregnada de emotividade e passionalidade que surpreendem a cada nova leitura.

Além do elencado, as obras foram escritas por mulheres em uma época avessa à ideia do trabalho feminino e contando com o preconceito ainda mais forte por se constituir em criação intelectual.

A Psicanálise, ao analisar a obra fílmica não apenas pelo viés do conteúdo, mas pelos processos de construção dos significados, aproxima a literatura e o cinema no que tange à percepção do leitor e do espectador. Os questionamentos sobre determinadas questões de montagem ou enquadramento são aspectos da percepção que se diferenciam na área fílmica, de forma que se aproxima da análise da tessitura extremamente enxuta da obra de Jane Austen ou da passionalidade poética na escritura de Brontë na área literária, por meio das escolhas feitas a fim de repassar ao espectador os significados contidos em cada cena ou sequência.

As questões religiosas, extremamente importantes, não serão abordadas, visto que constituem tema para outros trabalhos específicos, como, por exemplo, a tese de doutoramento da professora Sandra Maggio: *Aspects of Victorianism in the work of Charlotte Brontë* (1999).

O *corpus* desta pesquisa trata-se de material bastante explorado e, assim mesmo, a cada leitura, se desnuda um traço novo ou uma composição que escapara aos contatos anteriores. Não há, aqui, a pretensão de chegar a uma resposta única ou conclusiva sobre o porquê de tal revisitação constante, mas analisar criticamente um recorte bem definido de recriações das heroínas das obras *Pride and Prejudice* e *Jane Eyre*.

Antes de avançar na questão da interpretação pessoal das obras, far-se-á uma breve análise de algumas das outras posturas de pensamento acerca não apenas do

constante interesse nos romances focalizados, mas, também, sobre as reiteradas buscas fílmicas a textos literários, particularmente, aqui, do século XIX, no qual os textos foram lançados. Além das mídias fílmica e televisiva, *Pride and Prejudice* e *Jane Eyre* também mergulham nos modismos celebrados sob a forma da chamada versão ampliada em livros, tais como *Pride and Prejudice and Zombies*, em que Jane Austen consta como autora ao lado de Seth Grahame-Smith, bem como o não tão popular *Jane Slayre* de Charlotte Brontë e Sherri Browning Erwin. Ou seja, sem entrar no mérito de tais obras, elas confirmam a força original dos textos originais de tal forma que o *mainstream* literário deseja ver as personagens inseridas entre os ícones atuais dos pré-adolescentes.

Voltemo-nos para a área fílmica a fim de se desvendar percursos de percepção. Sabe-se que Jane Austen se tornou a favorita de Hollywood, mas Charlotte Brontë não está distante nas retomadas de *Jane Eyre*. Sem questionamentos qualitativos, serão essas meras manifestações de homenagem às obras publicadas em 1813 e 1847, retomadas desde os anos 1930 até, a princípio, o início de século XXI? Seria ingenuidade imaginar tal caráter redutor, crendo apenas no puro prazer feminino baseado no sonho de ascensão social via casamento. Citam-se, rapidamente, algumas correntes de pensamento acerca do interesse fílmico e televisivo constante nas adaptações dos romances em pauta.

A primeira abordagem para a grande massa de traduções da literatura para o estatuto fílmico repousa na decantada busca pela afirmação artística, abordagem ocorrida no estágio dito inicial do cinema como arte. No entanto, ainda no ano 2000, o presidente de uma emissora dizia que, apesar dos riscos em apresentar adaptações literárias, estava otimista porque o público almejado se tratava exatamente do tipo que procura por programação de qualidade. Além disso, a programação sugerida indicava os clássicos do século XIX como as melhores fontes de *prestige* (itálico meu) (NAREMORE, 2000, p. 11 – tradução minha) para compor os filmes para televisão da mesma forma como sempre o foram para o cinema.

André Bazin, em seu ensaio *Adaptation, or the Cinema as Digest*, publicado na obra *Film Adaptation* editada por James Naremore, por sua vez, aponta, rapidamente, pelo menos, dois efeitos sociais nascidos das adaptações literárias. Um deles diz respeito ao uso pedagógico dos textos do século XIX, abordados em imagens e estudados em relação à forma utilizada em obras mais recentes, ensejando um ataque ao preconceito de que a cultura é inseparável do esforço intelectual (p. 14 – tradução minha).

Outro elemento diz respeito à constituição e à elevação de indivíduos ao *status* de celebridades, bem como a valorização e memorização de cenas constantemente

lembradas em outras produções. Temos exemplos nas várias continuações ensejadas por *Pride and Prejudice*, retomando personagens ou situações antológicas. Mr. Darcy tomou conta do imaginário das fãs de Austen, perpassando as vias fílmica e televisiva, diante, entre outras, da cena em que Mr. Darcy, de Colin Firth (1995), surge em frente a Lizzy com a camisa molhada e sem a moldura da etiqueta que o faz ainda mais atraente ao se aliar ao caráter ilibado que a personagem literária apresenta. Criou-se um ícone de homem ideal. Ao focar o protagonista masculino, a minissérie mostra Mr. Darcy, por meio do movimento corporal e da interpretação coerente com o desvelamento da mudança comportamental da personagem, seduzindo o olhar de muitas espectadoras e leitoras/espectadoras.

Por sua vez, Jane Eyre personifica a caminhada do indivíduo rumo à maturidade, um tema universal, tracejado pelos aspectos góticos do ambiente de penumbra e mistério, bem como pelo amor surreal pelo mestre do castelo. O final feliz, que soa destoante, se alinha com a ideologia hollywoodiana de redenção por meio da constituição da família para Rochester e de ascensão por mérito para Jane.

Não pretendo retomar as origens do cinema, abarcando a maternidade da fotografia ou os irmãos Lumière, assunto já tantas vezes abordado em outros trabalhos. No entanto, vale enfatizar que o cinema iniciou sua trajetória em feiras, em circos e nas ruas, tratando-se de um modelo de apresentação, logo, divertia a grande massa popular. Tal padrão não agradava ao gosto da burguesia pela representação, desta forma, o cinema adotou as artes preferidas da classe em ascensão, ou seja, o romance realista e o drama do século XIX conforme Robert B Ray em seu ensaio *The Field of "Literature and Film"* (NAREMORE, 2000, p. 43 – tradução minha). Acredito que o interesse neste tipo de representação ainda não foi suplantado, pelo menos no que tange a quantidade de adaptações literárias no âmbito fílmico dito comercial.

A título de introdução, tomo a liberdade, para fins didáticos, de situar, de forma pessoal e discutível, 28 de dezembro de 1895 como a data de nascimento da Sétima Arte. Aquela, que foi a primeira projeção pública paga, aconteceu em Paris, no Salão do Grand Café, ocasião em que os irmãos Lumière projetaram *L'arrivée d'un train à La ciotat*, já bastante citado em várias antologias sobre o cinema e pertencente ao domínio público da Internet a qualquer momento, dispensando comentários.

O texto cinematográfico, para atingir o *status* de arte, teve de passar por diferentes estágios. A distância entre as noções artísticas elevadas e o cinema apontava para a base fílmica que remete, em primeira instância, à concepção de artigo de consumo

pelas massas. O texto literário foi utilizado, no início do cinema narrativo, como atributo que dava consistência ao roteiro.

Os Estados Unidos, que produzem quase a maioria dos filmes comerciais, ditos de consumo fácil e descartável, se direcionaram à corrente do fazer cinematográfico que privilegia o melodrama, trazendo à baila os códigos miméticos, ou seja, a *mimeses*, como foi entendida pelos gregos, denota a dedicação à observação e à meticulosa representação do mundo, obtendo sucesso de público. A representação cristalina da realidade aponta para uma arte ilusionista, pois ela almeja imitar o real, apesar de possuir o estatuto do irreal. Uma tendência que perdura no cinema, levando o espectador a perder-se na narrativa e, posteriormente, entrar em choque com o mundo real depois da imersão no ilusionismo fílmico, que visa a impregnar o indivíduo do irreal como se verdade fosse.

É relevante mencionar o relacionamento existente entre os primeiros anos do século XXI e o período de transição em que viveram as autoras, não tanto pelas mudanças ocorridas, mas pela essência perene do que foi escrito. “Hoje, refletimos o oposto do que vivenciado nos romances de Jane Austen, porém os personagens seriam tão formatado pela própria liberdade quanto Liz Bennet era pelas convenções”. (LAITANO, 2012, p. 2)

Na ausência de uma trajetória previamente determinada pelo nascimento, pela religião ou pelas convenções, cabe aos jovens (e aos não tão jovens) protagonistas do século XXI o desafio de inventar uma causa, pessoal ou coletiva, que ofereça um sentido a suas vidas tão cheias de opções. (LAITANO, 2012, p. 2)

Como Bauman indica em seu livro *O mal-estar da pós-modernidade*:

Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais. (BAUMAN, 1998, p. 10)

Bauman, em seu livro *A modernidade Líquida*, comenta o que se pode chamar de caracterização e problemas da modernidade:

A modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados da prática da vida e entre si, e assim podem ser teorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação; quando deixam de ser, como eram ao longo dos séculos pré-modernos, aspectos entrelaçados e

difícilmente distinguíveis da experiência vivida, presos numa estável e aparentemente invulnerável correspondência biunívoca. (BAUMAN, 2001, p. 15)

É difícil conceber uma cultura indiferente à eternidade e que evita a durabilidade. Também é difícil conceber a moralidade indiferente às consequências das ações humanas e que evita a responsabilidade pelos efeitos que essas ações podem ter sobre outros. O advento da instantaneidade conduz a cultura e a ética humanas a um território não-mapeado e inexplorado, onde a maioria dos hábitos aprendidos para lidar com os afazeres da vida perdeu sua utilidade e sentido. Na famosa frase de Guy Debord, “os homens se parecem mais com seus tempos que com seus pais”. E os homens e mulheres do presente se distinguem de seus pais vivendo num presente “que quer esquecer o passado e não parece mais acreditar no futuro”. Mas a memória do passado e a confiança no futuro foram até aqui os dois pilares em que se apoiavam as pontes culturais e morais entre a transitoriedade e a durabilidade, a mortalidade humana e a imortalidade das realizações humanas, e também entre assumir a responsabilidade e viver o momento. (ibid., p. 149)

E como observou Orlando Patterson (citado por Eric Hobsbawn), embora as pessoas tenham que escolher entre diferentes grupos de referência de identidade, sua escolha implica a forte crença de que quem escolhe não tem opção a não ser o grupo específico a que “pertence”. (ibid., 2001, p. 197)

O medo da exclusão social que rescende das personagens Elizabeth Bennet e Jane Eyre encontra um eco no século XXI em face do afastamento do indivíduo de seu próprio semelhante à medida que tais personagens não se inserem no contexto exigido pelo socialmente aceitável da atualidade. A efemeridade está tatuada nas mentes sob a forma de relacionamentos descartáveis, do consumismo exacerbado, de apresentar uma atitude diferenciada que surpreenda ou alegre o grupo de inserção em que deseja ingressar ou mesmo permanecer.

Por seu turno, o período que compreende a passagem do século XVIII para o XIX aparece como efervescente. As guerras napoleônicas, as revoltas e as incertezas que permeavam a vida da burguesia emergente, porém menosprezada por uma aristocracia caracterizada pelos excessos, fornecem nuances no imaginário que remetem à Revolução Francesa e a seus ideais, ameaçadores para algumas mentes. Os novos parâmetros geravam medo. Atualmente, a novidade se impõe como uma exigência diária de atualização da máquina e do homem.

Nascida no Reino Unido, aproximadamente na metade do século XVIII, a Revolução Industrial espalha-se avassaladoramente pelo mundo a partir do século XIX. É uma completa mudança de paradigma, pois a tecnologia trouxe uma nova relação entre capital e trabalho, campo e cidade, enfim, entre as nações. E, essas são as ideias em ebulição e que, rapidamente, são absorvidas. Levando-se em consideração as condições

sociais e econômicas vigentes, trata-se de um forte abalo nestas estruturas profundamente arraigadas na sociedade.

A Revolução Digital encontra-se em curso desde a década de 70 e, guardadas as devidas proporções e diferenças materiais, o choque parece semelhante ao sofrido pela comunidade que participou das complexas características do processo de desenvolvimento no período anterior.

O fenômeno disseminador oriundo da Internet faz com que a fina ironia e o humor que fazem a história de amor de Elizabeth e Darcy origine redes de relacionamento, atraindo admiradores que discutem, criam e recriam debruçados sobre o texto e/ou as adaptações fílmicas e televisivas em uma contínua retomada que proporciona ao público um lugar e um tempo estável, indicando uma proximidade contraditória, porém instigante, entre a arte e uma vida pública cotidiana perdida.

No entanto, a crença de que há razões para a retomada constante em novas obras dos textos de Austen e Brontë leva a pesquisa a outras fronteiras. Acreditando na percepção, na sensibilidade, enfim, no indivíduo como instância de atuação em seu espaço, a pesquisa adentra os meandros conflituosos da revisitação constante às obras, deixando de lado as questões econômicas claras oriundas dos estúdios cinematográficos ou dos editores ávidos pela venda.

Na tentativa de iluminar com maior profundidade a permanência das heroínas das narrativas tanto literárias quanto fílmicas ao longo do tempo, a pesquisa se debruça sobre a relação entre leitor e romance, bem como entre espectador, produção fílmica e televisiva. Para tanto, detivemo-nos em teóricos como Roman Ingarden, Wolfgang Iser, Munsterberg e Bazin, entre outros.

A valorização do leitor parece o ápice de uma resposta construída diante de uma situação histórica na Europa, ou seja, a crise na crença do homem como controlador de seu destino, reflexo de um contexto histórico-social-econômico.

Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura*, afirma:

De forma muito sumária, poderíamos periodizar a história da moderna teoria literária em três fases: uma preocupação com o autor (romantismo e século XIX); uma preocupação exclusiva com o texto (Nova Crítica) e uma acentuada transferência da atenção para o leitor, nos últimos anos. (EAGLETON, 2006, p. 113)

A profecia de Roland Barthes, nos idos anos sessenta, concretiza-se na morte do autor, logo, o leitor reconhecido na sua importância dentro da relação autor-texto-leitor

passa a monopolizar todo o processo, visto que ele estabelece as associações e comprova ou não as próprias projeções baseado no seu conhecimento particular do mundo e nas convenções literárias.

Fixar conceitos para recepção e estética torna-se uma armadilha que a análise aqui empreendida tentará burlar a fim de direcionar a pesquisa para o elemento eleito que aproxima a percepção dos romances e das obras fílmicas pelo leitor e pelo espectador, respectivamente, ou seja, no efeito.

Segundo Lima (1979, p. 25),

[...] Jauss está interessado na *recepção* da obra, na maneira como ela é (ou deveria ser) recebida, Iser concentra-se no *efeito* (*Wirkung*) que causa, o que vale dizer, na *ponte* que se estabelece entre um texto possuidor de tais propriedades – o texto literário, com sua ênfase nos vazios, dotados pois de um horizonte aberto – e o leitor.

A abordagem focaliza, desta forma, na esteira do pensamento de Iser, que se baseou nos postulados de Ingarden, a questão dos espaços vazios. A projeção do preenchimento dos vazios do texto dialoga diretamente com a mídia fílmica, visto que o espectador, entendido como ser ativo, necessita, também, contrabalançar certas lacunas existentes, tal como a carência de imagens em 3D nos filmes e nas minisséries analisadas.

Os vazios são os pontos em que acontece a suspensão da conexão entre segmentos do texto, o que leva o leitor a preencher tais espaços com representações próprias ancoradas no que foi lido, gerando projeções na mente. Cita-se uma observação de Virginia Woolf acerca de Jane Austen, uma das autoras enfocadas nesta pesquisa, com relação ao vazio, ou seja, o não dito que constitui a riqueza da comunicação construída por Austen:

Jane Austen is thus a mistress of much deeper emotion than appears upon the surface. She stimulates us to supply what is not there. What she offers is, apparently, a trifle, yet is composed of something that expands in the reader's mind and endows with the most enduring form of life scenes which are outwardly trivial. Always the stress is laid upon character...The turns and twists of the dialogue keep us on the tenterhooks of suspense. Our attention is half upon the present moment, half upon the future... Here, indeed, in this unfinished and in the main inferior story, are all the elements of Jane Austen's greatness. (WOOLF, 1957, p. 174)

Jane Austen é assim uma senhora de emoções muito mais profundas do que aparece na superfície. Ela nos estimula a suprir o que ali não se encontra. O que oferece aparentemente é uma ninharia; compõe-se contudo de algo que se expande na mente do leitor e dota da forma mais duradoura de vida cenas que

externamente são triviais. A tensão sempre domina a personagem. As voltas e trejeitos do diálogo nos mantêm nas garras do suspense. Nossa atenção se divide entre o momento presente e o futuro. (...) Aqui, na verdade, nesta história inacabada e, principalmente, inferior, estão todos os elementos da grandeza de Jane Austen. (WOOLF, 1957, apud LIMA, 1979, p. 89)

Os espaços vazios existentes nas junções dos diálogos levam o leitor a preenchê-los com a representação de seus próprios impulsos e conflitos, fazendo-o mentalizar e combinar o dito com o que não foi dito.

Diferentemente da literatura, o cinema, desde o seu nascimento, sempre dedicou atenção ao espectador, permeando todas as teorias de cinema com o envolvimento do público. O diálogo entre a teoria da recepção de Iser e o cinema já foi constatado por Robert Stam: “A ênfase da teoria da recepção sobre a questão do “preenchimento das lacunas do texto” pode ser vista, retrospectivamente, como perfeitamente talhada para um meio como o cinema, no qual o espectador é necessariamente ativo, sendo obrigado a compensar certas carências [...]” (STAM, 2011, p. 255-256)

Na crença de que a obra fílmica atua na esfera mental, Munterberger analisou as ilusões de profundidade e de movimento contínuo presentes em filmes, visto que o espectador, apesar de ciente da inverdade do que vê, ajuda a compor o *puzzle* da narrativa fílmica. No dizer de Ismail Xavier a respeito do que o filósofo do cinema considera acerca dos investimentos não só racionais, mas também no âmbito da emoção de quem assiste:

[...] ele se refere à condição do espectador que aceita a aparência de profundidade e, ao mesmo tempo, sabe que esta profundidade não é real; envolve-se no “como se” da ficção e guarda consciência de que há uma convenção que permite o jogo. A seu ver, o espectador não é elemento passivo, totalmente iludido. É alguém que usa de suas faculdades mentais para participar ativamente do jogo, preenchendo as lacunas do objeto com investimentos intelectuais e emocionais que cumprem as condições para que a experiência cinematográfica se inscreva na esfera do estético. (XAVIER, 2008, p. 19-20)

Pode-se inferir a aproximação existente entre a percepção que engloba o estético e o efeito no leitor em relação ao dueto identificação-projeção presente no espectador. Ao assistir uma narrativa fílmica com características pertencente ao chamado cinema clássico, tradicionalmente visto como criado por Griffith e que tem, aproximadamente, os anos entre 1915 até a I Guerra Mundial como período histórico; a tendência preponderante do espectador diz respeito à identificação de imagens que remetem à vida real em algum momento e, a partir daí, tal indivíduo faz projeções calcadas na realidade

vivenciada para unir segmentos lacunares do filme. Tendo em vista que o cinema clássico é definido por seus relatos completos e pela decodificação das histórias baseadas nos estereótipos e no encadeamento contínuo das ações, Griffith utilizou de forma pioneira os *close-ups*, plano e contraplano, a montagem paralela, os movimentos de câmera, a inserção de detalhes, criando mais dramaticidade às imagens. Salienta-se a permanência desta forma de narrativa única, linear e substancial para o cinema e, também, para a televisão até os dias de hoje.

A propósito da participação do espectador, discute-se, também, a questão do elemento que liga as visões parciais na narrativa fílmica sem mencionar o processo óbvio de montagem, mas o aspecto relacionado à permanência na consciência do espectador de uma cena que é dividida em imagens separadas, mas que se conserva sob a forma de um todo. Esta unidade se dá pela participação por meio de uma associação de representações, em suma, uma mescla entre consciência e imaginação de quem assiste a um filme ou a uma minissérie que tem suas cenas picadas e editadas para a visualização pelo público.

Quanto ao literário, Luis Costa Lima comenta a respeito de Austen:

O que falta nas cenas aparentemente triviais e os **vazios** nas articulações do diálogo estimulam o leitor a preenchê-los projetivamente. Jogam o leitor dentro dos acontecimentos e o provocam a tomar como pensado o que não foi dito. Daí decorre um processo dinâmico, pois o que foi dito só parece realmente falar quando cala sobre o que censura. Como, no entanto, o calado é a implicação do dito, é por ele que o dito ganha seu contorno. Como o calado adquire vida pela representação do leitor, o dito passa a apresentar um fundo, que agora, como pensa Virginia Woolf, é muito mais significativo do que permitia supor a descrição do dito. Desta maneira as cenas triviais mostram-se como expressão de uma surpreendente forma de vida (*enduring form of life*). Esta não é verbalmente manifestada no texto, é sim um produto derivado da interação entre texto e leitor. (LIMA, 1979, p. 90)

Assim, utilizar-se-á a noção dos vazios e a conseqüente busca de identificação nas narrativas do que chamarei de possíveis pontos de combinação entre texto e leitor oriundos do choque entre as imagens de primeiro e de segundo graus nascidas dos vazios. As referências conceituais foram extraídas da leitura do texto: *A interação do texto com o leitor*, de Wolfgang Iser, o qual declara, para diferenciar “os vazios” dos “pontos de indeterminação” postulados por Ingarden e citados no mesmo capítulo:

[...] usamos o termo **menos** para descrever uma lacuna na determinação do objeto intencional ou dos aspectos esquematizados, **do que** a ocupação, pela projeção do leitor, de um ponto determinado do sistema textual. Em vez de

uma necessidade de preenchimento, ele mostra a necessidade de uma combinação. (LIMA, 1979, p. 106) (Grifos meus)

Tendo em vista o que foi lido e, naturalmente, tomando o termo de forma bastante ampla e sem contar com todo o arsenal de elementos que compõem e de que são derivados os conceitos de Iser, os vazios, nesta pesquisa, são os pontos em que o leitor, mentalmente, faz projeções acerca do que não está presente textualmente, porém existe, na percepção da leitura, e delas podem nascer condições para fazer a ligação entre segmentos do texto.

Os vazios originam tanto a imagem de primeiro grau, quadro primário que vem à mente do leitor, quanto a imagem de segundo grau, “aquelas com as quais reagimos às imagens formadas.” (LIMA, 1979, p. 111) Para clarificar, remeto-me, de novo, a Iser: “as imagens de segundo grau sempre se produzem, portanto, quando não se realizam as expectativas geradas pela imagem de primeiro grau.” (idem anterior).

Na crença de que são exatamente os pontos de choque para o leitor entre as imagens de primeiro e segundo graus oriundas do texto que marcam a intensidade dessa interação e, logo, da permanência no imaginário, buscar-se-ão os possíveis vazios identificáveis a fim de corroborar a ideia de que as heroínas e as recriações fílmicas nas obras *Pride and Prejudice* e *Jane Eyre* também contam com uma forte interação entre leitor e texto, fato que contamina o espectador e o material fílmico referente às obras.

Em relação ao estatuto fílmico, a abordagem se dará pela aproximação com as ideias extraídas de Béla Balázs, nos capítulos VI e VII, do livro *Theory of the Film – character and growth of a new art*, traduzido por João Luiz Viera para *A Experiência do Cinema*, obra organizada por Ismail Xavier.

Balázs (1970 apud XAVIER, 2008, p. 85) afirma que “[...] a base da nova linguagem formal é a câmera cinematográfica que se move, alternando constantemente de ponto de vista.” e, a seguir, “Este movimento secciona o objeto diante da câmera em visões parciais, ou 'planos', independente do fato desse objeto se mover ou não. As visões parciais não são detalhes de um filme inteiro.”

Na esteira de Balázs, adiante, vê-se:

Na questão psicológica do porquê uma cena dividida em imagens separadas não se desintegra e sim permanece na consciência do espectador como um todo coerente, uma unidade consistente de espaço e tempo. Como sabemos estarem as coisas acontecendo simultaneamente e no mesmo lugar, ainda que as imagens que desfilam perante nossos olhos obedeçam a uma sequência temporal e mostrem o passar real do tempo?

Esta unidade e a simultaneidade das imagens evoluindo no tempo não é produzida automaticamente. O espectador deve participar com uma associação de ideias, uma síntese de consciência e imaginação [...]. (BALÁZS, 1970, apud XAVIER, 2008, p. 87)

Logicamente, a união das visões parciais se dá na montagem, mas não se trata de apenas uma questão de edição de imagens, mas do senso de continuidade que se pode dividir em várias possibilidades presentes no espectador, mesclando razão e criatividade. Pode-se observar o que foi dito com a leitura das obras a seguir. Salienta-se que as obras fílmicas foram analisadas por meio da assistência aos DVDs, não ocorrendo a incidência do efeito do cinema ou da seriação televisiva sobre as leituras particulares.

1.1 JANE EYRE

A obra *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, espicaça o leitor por sua atmosfera de suspense e mistério. A grande lacuna acerca do segredo encerrado em Thornfield permeia a obra após a fase da infância de Jane. Várias hipóteses surgem na imaginação do leitor. Seguindo a leitura, o texto o brinda com vários indícios que conduzem à verdade, deixando o espaço que o leitor projetara como um desvio, haja vista os esclarecimentos acerca do segredo fornecidos mais ao final da narrativa. Assim, logo após o ápice traduzido no desfecho malgrado da cerimônia de casamento, o espaço lacunar preenche-se pela história de Bertha Mason e seus desdobramentos.

A princípio, chama a atenção a forma com que se constrói a criança-moça-mulher Jane. A personagem transpira, a princípio, ressentimento em relação à condição em que vive na casa da tia, porém a inquietação é uma constante durante toda a obra, não se restringindo a uma resposta a aversão da família. Qual é o motivo que a faz não seguir o destino pré-estabelecido por seu tempo e local? Narrador e personagem se unem para repassar a história sem neutralidade ao leitor que imagina a pessoa madura que escreve suas memórias de um patamar psicológico privilegiado. O ódio expresso pela tia por Jane se origina no ciúme despertado pela mãe por quem o irmão, marido de Mrs. Reed, reservara um amor carinhoso. No entanto, ela comenta, antes de enviar a sobrinha para Lowood, que Jane não possui o caráter ou o comportamento desejado. Causa estranheza que, posteriormente, Mrs. Reed moribunda se pergunte como a menina fora por nove anos paciente e cordata, e, no décimo ano, se rebelara tão profundamente. Jane passara a infância em Gateshead se escondendo e sendo tripudiada resignadamente, porém o leitor precisa tomar a violência do primo como o estopim para que a bomba emocional

impregnada pelo sentimento de injustiça da menina exploda, fazendo aflorar a passionalidade e os ressentimentos recalcados.

A narradora-personagem conclama o leitor várias vezes como cúmplice ou, ainda, o exorta a julgá-la. No capítulo X, Jane encerra a narrativa dos eventos da infância, deixando uma lacuna que só deixa entrever a sucessão de dias sem relevância, nas palavras da narradora, durante oito anos vividos em Lowood sem comentários. Um período sem importância? No entanto, a construção religiosa e de extrema rigidez que compõe a jovem foi neste espaço calcado. Ela deixa de narrar quase metade do tempo de sua vida, que foi passada na escola, deixando ao leitor a tarefa de testemunhar as ações oriundas de tal educação ou de usar a imaginação para preencher anos e anos que a personagem considera não atingir o interesse de quem a lê. O interesse do leitor é julgado e qualificado de acordo com o narrador? Resta acreditarmos que a formação Vitoriana religiosa padrão era deveras clichê no período de escritura para ser considerado digno de nota na opinião da narradora ou, então, inferirmos que se trata do silêncio de quem não quer revelar o aprendizado, mas a prática posterior. No entanto, pode-se inferir que Jane tinha suas crenças próprias, baseadas no que vivenciou e lhe foi ensinado, mas também conclusões e assertivas pessoais acerca de posturas educacionais. Podemos confirmar essa hipótese no momento em que ela exige de St. John a liberdade para criar o *currículo* e a maneira de ensinar na pequena escola de Morton. Assim, ela alia a própria independência pessoal com a concretização de seu ideal de ensino. A leitura nos mostra que ela teve êxito na adaptação de seu conhecimento para a melhor utilização pelas meninas das classes consideradas inferiores. Desta forma, temos a visão do grau de discernimento da professora Eyre. Uma heroína na profissão de professora pioneira em sua maneira de adaptar a passagem do conhecimento adquirido ao ambiente e às alunas do contexto que a envolve.

Anteriormente, já se constatara que Jane sempre deseja mais do que tem a mão, decidindo sozinha deixar o ambiente conhecido para desbravar outra possibilidade de vida. Ela passa de criança enfeitada e injustiçada para a situação de jovem inconformada. O leitor acompanha Jane Eyre em seu amadurecimento como mulher que possui voz e que se faz ouvir sem se acomodar aos ditames sociais e econômicos de sua época, no entanto, não há rompimento com a própria moral. Determinada por Jane, a viagem de Thornfield a Moor House transmuta-se em um imenso vazio que se completa ao se observar o caminho percorrido não apenas de forma geográfica, mas interna na personagem.

Quando o leitor apreende toda a dimensão do que significa ser uma mulher que não aceita uma vida sem perspectiva na sociedade vitoriana, transformando as adversidades em aprendizado e dando a conhecer o íntimo feminino, o caso de amor se obscurece. O que chama a atenção, na verdade, no casal Rochester e Jane, é a posição de deslocados e insatisfeitos que se aproximam e trocam um diálogo rico e intertextual que, mais do que outros elementos, prende o leitor.

Sob a direção de Susanna White, em 2006, e somente nesta produção, dentre as analisadas, o espectador conhece o rosto idealizado de Mr. Reed que assombra Jane, a jovem atriz inglesa Georgie Henley, no quarto vermelho. A escolha desfaz o valor do mistério e do suspense que as outras obras, tanto as fílmicas quanto a literária, insinuem ou indiciam, deixando à imaginação do espectador ou do leitor a tarefa de preencher com o que mais o aterrorizaria. No entanto, é relevante dizer que essa determinação do fantasmagórico também enriquece a narrativa de outra maneira. Pois, desta forma, é dado a conhecer ao espectador o rosto e o nome do fantasma que aterroriza a menina. A figura do tio mescla autoridade e uma afeição que Jane não possui, mas também é um homem que se ergue na cama. Toda a conotação sexual do quarto aterroriza a criança que nada sabe sobre o assunto. Outra inferência suscitada conduz ao basililar medo espectral do além túmulo. Conhecer a fonte do medo foi uma opção que deixa a volatilização ou a permanência dos medos da morte, do sexo ou de fantasmas tomarem as mentes da audiência. O motivo do terror é mostrado de forma palpável. A outra opção, ou seja, a indeterminação, no filme, da fonte real do medo suscita uma mescla de temores existenciais que, em minha opinião, mostra-se sedutora para quem observa. Ao deixar em aberto, sem que se saiba o que provoca a crise em Jane, a cena do filme provoca mais o espectador a pensar que elemento ruim está rondando a heroína, provocando um suspense ainda maior.

A sequência, no início da minissérie dirigida por White, pode desnortear o espectador incauto, fazendo com que esse suponha uma das narrativas das *Mil e uma noites*, intertextualmente sugerida enriquecendo a adaptação, já que a paisagem desértica pontilhada por dunas traz uma figura envolta em roupas muçulmanas, porém de um vermelho vivo. É uma menina, Jane, que, com a câmera em *travelling*, passeia o olhar pelo lugar até que acontece o *close-up* no rosto que vai particularizando as partes da face até enquadrar os olhos, os espelhos da alma, nos concentramos no interior da menina. Há um corte e, a seguir, o contexto se esclarece: a garota está mergulhada em um livro que mostra lugares distantes, com sons diferentes que ela vivencia em sua mente, numa

fuga do ambiente que a cerca. É a visão que possibilita tanto a leitura quanto a observação das figuras do livro, ou seja, os olhos que comunicam e permitem que a mente escape de Gateshead. Por que Jane Eyre buscaria as imagens do deserto? No capítulo que analisa a questão dos cenários a serviço do aprofundamento no caráter das heroínas, a investigação aponta para uma das projeções possíveis, não cabendo antecipar neste momento.

Outro elemento constante nesta adaptação diz respeito à pintura que aparece sob a forma dos imensos murais de cunho religioso em Lowood. Além da escola, Thornfield também abriga uma tela, porém esta representa a loucura. A imagem pictórica chama a atenção de Jane adulta, a atriz inglesa Ruth Wilson, e traduz um indício do que se passa na mansão sem o conhecimento do público.

A insanidade também aparece sob a forma de literatura no momento em que uma das gêmeas Dent (Amy e Beth Steel), parte da comitiva de convidados de Rochester, o ator inglês Toby Stephens, procura o livro *The beast within*, contando a narrativa de um assassino dotado de uma aparência comum, fato que parece sugerir Jane quanto à atividade de Grace Pole. A arte pictórica parece apontar um binarismo entre religião e insanidade. São opções bastante restritivas, porém inteligíveis no contexto vitoriano que a produção deseja vivificar. Uma das ideias que vem à tona diz respeito ao poder das interpretações das crenças espirituais em salvar almas e mentes. Seria uma das teorias de Jane acerca do equilíbrio? É possível a crença de que um dos elementos que equilibram os medos e os recalques, no sentido de tudo que é reprimido no indivíduo, oriundo das desigualdades ou injustiças sociais e sexuais, se traduza na espiritualidade particular da pessoa. Entretanto, esse elemento passivo não basta. A loucura, como desvinculação com a realidade, é claramente questionada na minissérie. A literatura e a pintura não são escolhas aleatórias para tal representação, visto que a arte aponta os anseios, alimentando o amadurecimento do homem. A insanidade tem um forte vínculo com a falta ou com a perda da identidade aliado ao desfazimento do sentimento de pertencimento. Jane luta desesperadamente por sua identidade e por seu espaço, enquanto Bertha Mason, a esposa presa representada pela atriz britânica de descendência argentina Claudia Coulter, está perdida entre duas culturas que se misturam nela, sem pertencer exclusivamente a nenhuma delas. O quadro em Thornfield seduz Jane, mas ela é sempre bruscamente interrompida em sua observação meticulosa, pois o espectador acompanha seu olhar que se dedica aos estranhos detalhes da pintura

em cena acompanhada de uma trilha sonora particular. A loucura representa a sociedade frente à mulher da época?

É interessante notar que as versões de Rochester em relação ao que aconteceu com Celine Varrens, representada pela atriz francesa Eglantine Rembauville-Nicole, e ao que concerne a sedução por Bertha, bem como casamento com a *creole* e o aprisionamento da esposa, são narrativas imagéticas que suprem o que não fora dito em relação a essas mulheres. Ao conhecer Adele Varrens, a atriz Cosima Littlewood, Jane e o leitor não têm ideia de quem se trata, mas a ideia de que seja uma filha bastarda do senhor da mansão parece predominar. A voz *in off* de Rochester narra a versão do homem sobre as infidelidades, o comportamento sedutor e liberal de Mrs. Rochester, a sua violência sem explicação na ótica desse, dando margem a que se pense nas diferenças existentes entre o país natal da esposa e a Inglaterra, bem como na diversidade cultural que não se deixa entrever. A chegada em Thornfield demarca a prisão e não o estabelecimento de um lar. O espectador pode indagar sobre o conceito de loucura de Rochester, visto que a única versão dos fatos e do comportamento de Bertha parte do marido. Ele não se mostra licencioso ao ter vários casos? A violência não permeia suas ações e palavras? O aprisionamento não favoreceu a loucura da mulher cerceada do direito de escolha e da própria voz? Ou se trata da única forma de expressão possível para a cativa? São perguntas que respingam da obra, deixando a simpatia pela prisioneira preencher certos vazios. A mãe de Bertha, segundo Rochester, também era louca. Causa estranheza que Richard, representado pelo ator de descendência materna brasileira Daniel Pirrie, irmão sanguíneo, um membro masculino da família de Bertha, não compartilhe da doença. O porquê da imunidade do rapaz aponta para o fato de que o mal é restrito às mulheres. O herdeiro da fortuna dos Mason visita Rochester demonstrando civilidade e cortesia. Não há indício nenhum de sadismo, violência ou luxúria no comportamento do homem. Ele demonstra compaixão pela irmã, mas não faz nada mais do que aceitar ser machucado por Bertha e apelar para a bondade do cunhado. Não seriam traços de culpabilidade em relação a uma fria negociação em relação ao matrimônio da irmã seguido do abandono sem que essa pudesse, em nenhum momento, se defender antes disso? Não estaria Mrs. Rochester se defendendo de atos praticados contra ela ao atacar, sem razão aparente que não seja um mero ato de loucura, um membro de sua antiga família nuclear? Ela parece desconhecer a Língua Inglesa, pois a única palavra que pronuncia, na minissérie, é dita em Espanhol. O que o espectador sabe diz respeito ao engodo sofrido e declarado pelo próprio Rochester, e somente na versão

dele. O preenchimento desses vazios está nas projeções dos espectadores que podem optar por julgar a esposa como uma mulher corrupta e penalizar-se pela situação do marido. No entanto, a morte de Bertha, na minissérie, trata de forma absurdamente clara a visualização da busca pela liberdade no voo da personagem envolta em roupas brancas seguindo a coruja, símbolo da sabedoria, que dariam margem a atestar a inocência da *creole*. Lembrando que Thornfield era o lar das gralhas e não de corujas, se torna difícil aceitar a passiva história de homem traído de Rochester, que está convencido do que se passou. Ele acredita realmente no que narra, sofrendo como uma vítima.

Por outro lado, voltando o olhar para a tradicional família inglesa, ou seja, os Reed, observa-se a forma interessante de mostrá-los. Um dado comportamental importante diz respeito à diferença entre as personalidades das irmãs Reeds que foram educadas da mesma forma pela mãe, levando o espectador a cismar sobre a má educação aliada à condescendência exacerbada que a tia rica de Jane dedicou aos filhos. Eliza, a atriz inglesa Cara Horgan, é uma religiosa empedernida destituída de emoções e Georgiana, representada pela britânica Alisa Arnah, demonstra estar em busca de um casamento vantajoso, embora a leviandade a caracterize. John Reed, George O'Connell, morre. O suicídio aponta para as consequências geradas no caráter do menino a quem a mãe dispensou apenas mimos. Não é dispensado um *flashback* catártico ou explicativo para o público que conheceu apenas um adolescente maldoso e grandalhão no início do filme. A dúvida a respeito do suicídio parece tão dúbia ao observar-se o quanto o rapazola se resguardara da agressão física da pequena Jane. O que leva a fortalecer a hipótese de um assassinato como explicação e como consequência da postura infame, haja vista o egoísmo extremo do filho de Mrs. Reed. No entanto, John personaliza um covarde mimado que não enfrenta seus atos, gerando um viés para a imagem do suicida. Pode-se inferir, certamente, que toda a família Reed peca pelos excessos. Eliza chega a contar o tempo a fim de empregá-lo o mais produtivamente possível, dedicando sua vida ao confortável abrigo da Igreja após a morte da mãe, porém, mesmo sendo uma candidata à vida religiosa, trata cruelmente as fraquezas da própria irmã, a quem promete ignorar a partir do enterro. Georgiana, a irmã mais jovem, é bela e fútil, almejando o casamento como mantenedor do *status* e da riqueza. John parece torna-se um criminoso, contando com os investimentos maternos, os quais levam à ruína financeira da família. Eles destoam da figura equilibrada de Miss Eyre.

As Janes nas narrativas fílmicas não contam a história como a Jane literária, que narra, em primeira pessoa, mas têm suas narrativas expostas em imagens por meio da

lente da câmera que se torna o narrador. Existem produções anteriores em que Jane Eyre, *in voz off*, conta suas peripécias e opiniões particulares ao mesmo tempo em que o espectador a vê em imagens. Rochester, no seriado de Susanna, utiliza esse instrumento para falar de suas experiências no Caribe e em Paris, sem utilizar, entretanto, o recurso da câmera subjetiva que sempre esconde algo, no entanto, não há quem corrobore a narrativa do senhor de Thornfield.

O encontro entre Jane e seus primos na casa que fora do irmão de seu pai após a morte e renascimento que compõem a trajetória aleatória da moça ao fugir de Thornfield acolhe um espaço para o místico ou paranormal, pois só desta forma a condução para um ramo da própria família seria explicável. A representação desta família tão próxima dos ideais de retidão, correção e inteligência traduzam o ápice de um duro amadurecimento pelo qual a heroína renasce ou o padrão familiar correto para a personagem.

A impossibilidade da visão em terceira dimensão traduz uma carência endereçada ao espectador que não pode atingir a extensão da magnitude da mansão, ou seja, do castelo prisão personificado por Thornfield. Além do que, não poder acompanhar em 3D o expressivo caminho percorrido por Jane em sua rota de fuga e amadurecimento depois da frustração do casamento ocasiona menor impacto no leitor em relação à intensidade da solidão do indivíduo em processo de amadurecimento e à aridez do caminho a ser percorrido. Um caminho pleno de significados construídos por Brontë para atingir a essência do leitor.

Seguindo o percurso de que o espectador preenche com projeções suscitadas pela realidade no tempo e no espaço, contando com a bagagem que possui e vivencia, pode-se tecer uma comparação em relação ao episódio no livro e as sequências referentes ao castigo no quarto vermelho. Charlotte Brontë faz com que Jane veja uma luz e um bater de asas que remonta à morte e, também, aos escritos de Edgar Allan Poe enquanto está conjecturando sobre sua vida durante o castigo. Atuando, primeiramente, como leitores, Suzanna e Cary mostram diferentes motivos para o horror da menina. A minissérie de 2006 apresenta ao público o espectro de Mr. Reed que aterroriza Jane, como já foi mencionado. O filme de 2011, por sua vez, faz ouvir sons estranhos e mostra uma imensa nuvem escura, possivelmente, fuligem advinda da lareira em uma clara alusão à ameaça de Hillary, serva de Mrs. Reed, de que um elemento mau desceria para castigar a menina. Jane, personificada pela atriz inglesa Amelia Clarkson, se joga de encontro à porta e cai desacordada. A câmera se movimenta em *plongée* em ascensão, deixando a

menina em uma posição inferiorizada, fornecendo, ainda, a impressão de morte e ascensão. Castigo, morte e elevação ao céu são suscitados em imagens.

Adiante, no filme, o diretor optou por mostrar Jane adulta, representada pela atriz australiana Mia Wasikowska, fugindo de Thornfield com sua mala, observando, a seguir, um corte no espaço e no tempo, o espectador a vê então sozinha na confluência dos caminhos sem portar nada. A economicidade dá origem a indagações a respeito da forma com que ela chegou até aquele ponto, e como se encontra completamente só e destituída de tudo. O porquê da fuga e o suspense são vazios momentâneos, pois cenas posteriores respondem a indagação, compondo a narrativa.

A iluminação, de acordo com o diretor de fotografia do filme, Adriano Goldman, que fala nos extras do DVD oficial, é realmente oriunda de velas, de lampiões a óleo e do fogo das lareiras, emprestando à escuridão um papel amedrontador, porém pleno de plasticidade ao retratar o período em questão sem tomadas grandiosas, como esperado em filmes taxados de época. As sombras mostram o quão espartano é o ambiente de Lowood, sem nada além do estritamente necessário, como a situação de vida das alunas. O *close* nas mãos de Helen, a atriz Freya Parks, e Jane, além de valorizar o gesto sobremaneira, suscita várias ideias, tais como: fraternidade ou a força de ambas ao encarar a morte. Helen perfumou a vida de Jane, sendo lembrada como inspiradora da espiritualidade em uma verdadeira profissão de fé e, após a morte da amiga, Lowood passa a compor um vazio que não interessa.

O encontro entre Rochester, representado pelo excelente ator teuto-irlandês Michael Fassbender, e Jane permite que se observe não o encontro entre empregada e patrão já que se desconhece tal fato, mas o choque entre um homem decaído, visto que ele cai literalmente, e uma jovem sem mácula, posto que ela permanece ereta, embora seja a vítima óbvia do atropelamento que não ocorre. O espectador não vê Rochester completamente antes dele estar no chão e, apesar dos rumores e da expectativa da moça, não se percebe a aproximação do cavaleiro antes que ele faça o cavalo estancar quase no rosto de Jane, tornando difícil crer que ela não se fere, visto que a neblina não deixaria o cavaleiro perceber a presença dela naquele local ermo. Pode-se projetar que Jane é intocável por ser inocente.

Na sequência do salvamento do fogo no leito de Rochester, causa estranheza que a louca tenha um instrumento de morte ao alcance. Na cela, eles tomam medidas para que ela não se fira, no entanto, Bertha, a atriz italiana Valentina Cervi, vagueia livremente à noite com o fogo. Qual o motivo que a fez incendiar o marido ao invés de

qualquer outra peça da casa antes? Observa-se a possibilidade de que a prisão seja traduzida por Rochester que é o motivador, juiz e mantenedor do cárcere, mas ele não queima, embora o leito nupcial esteja em chamas em uma referência ao casamento e ao sexo.

Os diálogos entre Jane e Rochester são ricos em elementos que dialogam com os mitos e com a literatura. Ele aprova a liberdade para a criatura enjaulada em convenções sociais, econômicas e morais que Jane representa, reconhecendo a validade do que ela não diz, mas que se torna compreensível ao analisar os gestos, o olhar, bem como as palavras que ela profere e a forma com que o faz na narrativa fílmica, mostrando calma e convicção ao mesmo tempo.

Como o anti-herói que Rochester personifica, ele não é tão compreensivo em relação à esposa. Ele entende perfeitamente os anseios da inglesinha e conversa em igualdade com Jane. Rochester teme Bertha? Não a compreende? É um marido zeloso que foi inescrupulosamente enganado por uma família que gera apenas mulheres ensandecidas? Ao espectador cabe responder ou escolher mesclar projeções. A violência que Rochester, no filme, demonstra leva a crer que ele agiu sem a menor condescendência para com a mulher estrangeira com que se casou.

1.2 PRIDE AND PREJUDICE

Para adentrar o rico universo de Jane Austen, deve-se deixar a camada superficial do romance para trás, dedicando especial atenção às indicações nos diálogos, parte mais importante do texto, que remete ao panorama social, econômico e moral pintado pela autora. O leitor necessita combinar elementos a fim de atingir o texto. Assim, o vazio do não dito por Austen se torna uma conexão em potencial entre o leitor e o texto.

No capítulo 2, observa-se um interessante debate no interior do microcosmo composto pelos Bennets. Ao discutir a questão da necessidade de Mr. Bennet fazer a visita a Bingley antes que qualquer outro contato com o rapaz pudesse ser feito pelas mulheres, o casal conversa a respeito da regra social. Mrs. Bennet acredita que o marido não se apresentou ao novo morador de Netherfield e, como precisa mostrar as filhas a Bingley, de acordo com a postura da mãe que deseja as filhas casadas de qualquer maneira, especula sobre pedir a Mrs. Long que proceda a apresentação antes do baile que se aproxima. Apesar das negativas jocosas e do desprezo demonstrado por tais etiquetas, Mr. Bennet fora um dos primeiros a procurar Bingley. Ele faz parte da

aristocracia em decadência e ridiculariza a sociedade em geral, mas não se descuida em seguir as regras. Enquanto Mrs. Bennet, de origem burguesa, embora respeite os ditames sociais, não os leva a sério na prática diária. Na verdade, ela procede a uma caricatura dos atos sociais, e, como representação exacerbada, se aproxima de um caráter insensato e indiscreto. O que torna o diálogo saboroso diz respeito à ironia do homem que brinca com a ignorância da esposa.

“Then, my dear, you may have the advantage of your friend, and introduce Mr. Bingley to *her*.”

“Impossible, Mr. Bennet, impossible, when I am not acquainted with him myself; how can you be so teasing?” (AUSTEN, 2006, p. 213)

The girls stared at their father. Mrs. Bennet said only, “Nonsense, nonsense!” “What can be the meaning of that emphatic exclamation?” cried he. “Do you consider the forms of introduction, and the stress that is laid on them, as nonsense? I cannot quite agree with you *there*. What say you, Mary? for you are a young lady of deep reflection I know, and read great books, and makes extracts.”

Mary wished to say something very sensible, but knew not how.

“While Mary is adjusting her ideas,” he continued, “let us return to Mr. Bingley.”

“I am sick of Mr. Bingley,” cried his wife.

“I am sorry to hear *that*; but why did you not tell me so before? If I had known as much this morning, I certainly would not have called on him. It is very unlucky; but as I have actually paid the visit, we cannot escape the acquaintance now.” (ibid., p. 213)

“How good it was in you, my dear Mr. Bennet! (ibid., p. 213)

- Então, minha cara, a senhora poderá fazer melhor do que a sua amiga e apresentar a ela o Sr. Bingley. (AUSTEN, 2010, p. 22)

- Impossível, Sr. Bennet, impossível, uma vez que eu mesma não o conheço. Como o senhor pode ser tão irritante? (ibid., p. 23)

As moças encararam o pai. A Sra. Bennet disse apenas:

- Bobagens, bobagens!

- Que sentido pode ter tal enfática observação? Exclamou ele. – A senhora considera bobagens as formalidades de apresentação e o desgaste que envolvem? Não posso concordar consigo *neste* ponto. O que me diz, Mary? Porque bem sei que você é uma jovem de reflexões profundas, que lê bons livros e faz resumos.

Mary quis dizer algo sensato, mas não soube como.

- Enquanto Mary ajusta suas ideias – continuou ele –, voltemos ao Sr. Bingley.

- Não aguento mais o Sr. Bingley – exclamou sua esposa.

- Lamento ouvir *isso*; mas por que não me disse antes? Se eu soubesse, com certeza, não teria ido esta manhã à casa dele. É muita falta de sorte; mas, como já fiz a visita, não podemos agora nos furtar a essa relação. (ibid., p. 23)

- Como foi gentil de sua parte, meu caro Sr. Bennet! (ibid., p. 23)

Mr. Bennet ironiza não só as formalidades a que ele se submete, mas também brinca com a erudição inócua de Mary. Ao pedir a chancela de sua filha Mary para o seu discurso, ele já o desvirtua, caso contrário, solicitaria que as filhas mais velhas falassem sobre o assunto, pois considera tolas todas as outras. Anteriormente, ele sugerira que a esposa fosse até Bingley e se recusara a se prestar ao papel, no entanto, ele segue o mandamento social, enquanto ela tenta burlá-lo com artifícios.

O leitor precisa conhecer a força do *entail law* (FUNCK, 2012, p. 135) que está no cerne da trama de Austen. A lei impedia a divisão das terras dos nobres ingleses, ou seja, os bens passavam do filho mais velho para o primogênito deste, e assim por diante, excluindo o sexo feminino da herança. Assim:

Mr. Bennet's property consisted almost entirely in an estate of two thousand a year; which, unfortunately for his daughters was entailed in default of heirs male, on a distant relation; and their mother's fortune, though ample for her situation in life, could but ill supply the deficiency of his. Her father had been an attorney in Meryton, and had left her four thousand pounds. (AUSTEN, 2006, p. 225)

Os bens do Sr. Bennet consistiam quase inteiramente numa propriedade que lhe rendia duas mil libras por ano e que, infelizmente para as filhas, seria transferida, na falta de herdeiros do sexo masculino, para um parente distante; e a fortuna da mãe, embora mais do que suficiente para sua sobrevivência, mal poderia suprir a falta dos recursos paternos. O pai da Sra. Bennet havia sido advogado em Meryton e lhe deixara quatro mil libras. (AUSTEN, 2010, p. 43)

A lupa da autora se posiciona nesta família, que é composta pelo membro da antiga nobreza casado com a filha de um profissional liberal. O dinheiro não fora bem administrado pelo pai e não haveria um dote considerável, uma condição indispensável para um bom casamento na época, além do fato de as mulheres ficarem absolutamente sem nada caso o pai morresse sem um filho homem para amparar a mãe e as irmãs.

A partir da exploração da posição da mulher, Elizabeth Bennet, no seio de uma sociedade que não a vê como nobre nem como burguesa; educada sem professores e em moldes diferenciados dos vigentes na época, observa-se o caráter emancipatório da personagem, mostrando as mazelas e os entraves que eram enfrentados em seu tempo e em seus espaços: social, econômico, moral, familiar e identitário.

No entanto, as projeções do leitor se elaboram a partir dos diálogos e situações que marcam caráter e postura singulares da heroína que, graciosamente, responde a todos que a tentam menosprezar ou excluí-la de forma a desconcertar o oponente sem criar asperezas sociais.

Não há como deixar de falar no papel do religioso Mr. Collins, o primeiro pretendente de Elizabeth. Ele personifica os membros da Igreja da época e, como tal, observa-se durante o seu diálogo com Mr. Bennet acerca da forma com que o clérigo se expressa:

[...] May I ask whether these pleasing attentions proceed from the impulse of the moment, or are the result of previous study?

“They arise chiefly from what is passing at the time, and though I sometimes amuse myself with suggesting and arranging such little elegant compliments as may be adapted to ordinary occasions, I always wish to give them as unstudied an air as possible.” (AUSTEN, 2006, p. 247)

[...] Permita-me perguntar se essas gentis atenções derivam do impulso da ocasião ou são o resultado de um estudo prévio.

- Originam-se em sua maior parte do que esteja acontecendo no momento e, embora algumas vezes eu me divirta criando e ensaiando alguns pequenos cumprimentos elegantes que podem ser adaptados a situações comuns, sempre procuro fazê-los com o ar menos estudado possível. (AUSTEN, 2010, p. 85)

Por que o primo deseja contrair matrimônio preferencialmente com uma das meninas Bennet? O rapaz vê tal atitude como uma reparação por herdar a propriedade do pai delas. Trata-se de explicação bastante plausível, mas tal alegação mostra-se simplista, visto que o direito de herança tratado aqui é indiscutível e sequer demonstra ser motivo de qualquer questionamento legal. Seria um ato de bondade e uma demonstração de escrúpulos de Collins? O comportamento do homem e as negociações com Mrs. Bennet deixam transparecer o caráter comercial do casamento. Mr. Collins alia subserviência e hipocrisia, mostrando a face da Igreja que não fornece apoio ou consolo, mas um retrato da impiedosa busca do próprio engrandecimento. Apesar disso, o pedido de casamento feito a Lizzy baseado em uma lista risível pré-estabelecida das vantagens para o homem trata-se, também, de uma forma de viabilizar a permanência das Bennets em Longborn, favorecendo a manutenção das terras dentro do círculo exclusivamente familiar. A valorização da terra unificada pela linhagem masculina reforçada pelo matrimônio consanguíneo traduz a antiga crença em um país forte e indivisível.

Voltando o olhar para as poucas interações permitidas entre rapazes e moças da época, salienta-se, no diálogo marcante entre Lizzy e Darcy, durante a famosa dança no baile em Netherfield, a questão da oportunidade única de conversação e de um mínimo de contato físico entre uma mulher e um homem solteiros no período da regência. Aliás, o poder da palavra, antes de tudo, faz com que Darcy deseje Elizabeth.

[...] One must speak a little, you know. It would look odd to be entirely silent for half an hour together, and yet for the advantage of *some*, conversation ought to be so arranged as that they may have the trouble of saying as little as possible. (AUSTEN, 2006, p. 260)

[...] É preciso falar um pouco, o senhor sabe. Pareceria estranho passar meia hora em silêncio ao lado de alguém, ainda que, em prol de *alguns*, a conversa deva ser conduzida de modo a que possam dizer o mínimo possível. (AUSTEN, 2010, p. 108)

Daí o leitor depreende a importância extrema dos bailes e, principalmente, da dança e da conversação misturando-se aos passos dos dançarinos para o mercado de casamentos do período.

Ao abordar a minissérie, cabe salientar o enfoque na personagem Mr. Darcy, haja vista a importância deste fato para o imaginário da assistência, bem como para a produção literária, fílmica, televisiva relacionada à Austen que eclodiu a partir do seriado. Em 1995, o ator inglês, Colin Firth personificou Mr. Darcy de forma tão exitosa que, aliado à narrativa que acompanhou de perto a trajetória do cavalheiro ao longo do seriado, tornou-se um ícone masculino o que o levou a interpretar outra personagem imbuída do caráter de Mr. Darcy. *Pride and Prejudice* o tornou famoso e o filme *Bridget Jones's Diary*, 2001, o fez atingir o estrelato. Jennifer Ehle, atriz britânico-americana, atuou como a heroína Elizabeth na produção conjunta da BBC e da A&E Network. A minissérie ilumina a figura de Mr. Darcy em detrimento de outras produções. A audiência tem a oportunidade de acompanhá-lo na intimidade do banho, na prática do esporte, e, também, na forma despojada e espontânea em que chega a seu lar. O texto fílmico tem suporte e coerência e, ao mesmo tempo, perpassa o texto de Austen em diálogos e contextos.

A protagonista Elizabeth personifica uma jovem vivaz e perspicaz que não se constrange em face de situações de inadequações sociais e econômicas. No entanto, na minissérie, os holofotes privilegiam Mr. Darcy, preenchendo as lacunas relacionadas à vida e aos conflitos internos do protagonista masculino com cores, ações e muita movimentação corporal que enseja a visão das emoções da personagem. A heroína, por sua vez, é associada a uma pessoa segura de si mesma e com discernimento do que a rodeia. Darcy se dá a conhecer pelos hábitos, pela austeridade e pela determinação, como na cena em que esgrima e, em dado momento, exclama que conseguirá o que deseja, expressão de seu conflito interno aliado à sua determinação, não se constituindo fruto da ação que desenvolve naquele momento na tela, o que leva à projeção de que ele se refere ao relacionamento com Elizabeth. O espectador da minissérie conhece a rotina

de um Mr. Darcy que se torna uma referência para as plateias femininas, diferentemente da personagem literária que deixa margem ao leitor para apenas inferir sobre sua vida como grande proprietário, tutor da irmã e portador de um orgulho inabalável até conhecer Lizzy.

O seriado mostra-se uma obra sólida que acrescenta o interior das personagens à imagem física, coadunando o tom das personalidades que identificamos em Lizzy, Darcy, Mr. Bennet, o ator Benjamin Whitrow, Caroline, a atriz Anna Chancellor, e tantos outros. A reconstrução da época, em seus costumes e suas regras, conta com delicadeza e mordacidade delineadas na própria Elizabeth.

A elaborada produção da BBC, sob a direção de Simon Langton, constituindo uma adaptação de Andrew Davies, trata, praticamente, todos os elementos envolvidos na obra literária, seguindo, inclusive, os diálogos e as descrições expressos no texto. Assistir à série dá prazer estético ao espectador que se depara com uma visão consistente e detalhada dos espaços pertencentes à Inglaterra vitoriana, tanto no trato social, que se refere à etiqueta, quanto na hierarquia e nos limites sociais perfeitamente delineados.

O que nos faz pensar que o público afeito ao texto literário busca, muitas vezes, a reconstrução fílmica como modelo de comparação ou padrão imagético para o cenário e as tramas que visualiza na mente e na escritura. Ao conhecer-se a obra do roteirista Andrew Davies, notório pelas reconstituições literárias, o espectador tem a curiosidade de observar a forma com que a mídia televisiva transmitiu os significados do literário. Tal observação se reflete também no caso de diretores serem conceituados e, significativamente, em relação a atores e atrizes conhecidos, ou, ainda, com referência à bagagem teatral de alguns destes, ainda que não possuam fama, mas o reconhecimento do talento. As celebridades que personificam as personagens das obras literárias constituem, por vezes, motivos de determinadas escolhas do espectador. Além disso, o histórico de trabalho de determinado roteirista, como Davies, de diretores consagrados ou engajados em revigorar um romance, incitam, também, o espectador a assistir às adaptações de obras literárias.

Enquanto as críticas à minissérie são unânimes em salientar o valor artístico da adaptação, a situação do filme é completamente diferente. Não há consenso entre as análises, mas o apontamento de aspectos positivos e negativos. Os críticos que se apegam à obra literária demonstram desagrado, todavia existem outros que apontam várias qualidades ao observá-lo como obra em si.

Contando com um lapso de dez anos entre as duas produções, enfoques diferenciados e possibilidades de desenvolvimento ou de corte profundo devido às propostas diferentes entre as mídias: tela televisiva e *big screen*, a abordagem particular que aponta elementos parece ser o ideal de análise. Salienta-se que o filme dirigido por Wright trata-se da segunda adaptação direta para o cinema da obra *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, posterior apenas a película de 1940 do diretor Robert Z. Leonard.

A mudança temporal para o período anterior, final do século XVIII, retratado no filme em relação ao romance, início do século XIX, demonstra o intuito de distinguir a produção da minissérie da BBC que se tornou um marco na leitura e releitura de Austen. Além disso, a época retratada no filme traduz um tempo de maior romantismo do que a fase mostrada na minissérie e no romance. Depois do sucesso de Colin Firth na minissérie, a questão da escolha do Mr. Darcy para o filme foi um problema a ser enfrentado. Matthew Macfadyen destaca-se, visualmente, pela estatura alta, e, emocionalmente, pelas diferentes entonações da bela voz que, em alguns momentos, é grave e rascante, em outros instantes, torna-se suave e melodiosa, mas sem aprofundar o caráter da personagem. Ele se distingue do expressivo Mr. Darcy de Colin Firth, também dono de um timbre de voz grave, por não se revelar como foi feito na minissérie, tornando-se mais misterioso e marcante pela sensibilidade com que conduz o olhar, pelas nuances de tom ao falar e pelo romantismo que o cerca. Pode-se salientar a cena em que Darcy ajuda Elizabeth, sem luvas, a entrar na carruagem. Ele se retira e há um close na mão que se abre e fecha como se queimasse em resposta ao toque da mão de Elizabeth. É sutil e extremamente romântico. A heroína também reage ao contato físico e observa o rapaz se afastar, ao espectador resta cogitar se ela pensa na aversão sentida por ele ou se a heroína reage sexualmente ao se tocarem.

A produção do diretor Joe Wright, *Pride and Prejudice*, de 2005, trata o *continuum* espacial de forma a selecionar, em cada situação, as modalidades de visão funcionais para as exigências narrativas e expressivas do cinema.

A película leva o espectador ao movimento ritualístico da dança, tão presente na obra literária: aceitar, recusar ou procurar parceiros no ritmo que une casais ou os distancia. Como a dança, ora a câmera foca uma personagem ora foca a outra, em contínuo campo e contracampo. O público parece participar da conversa entre Elizabeth, representada pela atriz inglesa Keira Knightley, Jane, a atriz britânica Rosamund Pike, Bingley, o ator britânico Simon Woods, Darcy e a experiente atriz britânica Brenda Blethyn, Mrs. Bennet durante o baile público na pequena roda que o grupo forma

enquanto a câmera baila em torno das personagens. A mãe, sem perceber a indiscrição e demonstrando falta de tato, começa a narrar as peripécias de um antigo admirador de Jane que chegara a compor versos para a amada, sendo interrompida por Elizabeth que dá início a um debate sobre a relação entre o amor e a poesia, culminando por devolver as palavras recentemente pronunciadas por Darcy em relação a dançar com a interlocutora. A câmera contorna o grupo como o olhar de um espectador que os espia enquanto dança no ritmo da película. O que não se pronuncia diz respeito à atração tensa entre Lizzy e Darcy, bem como, à avaliação recíproca baseada em aparências já no primeiro encontro do casal.

O diferencial no filme repousa no uso diferenciado da luz. O filme destaca as sutilezas de luz e sombra, bem como a paleta de cores de uma pintura a óleo em um viés pictórico. A sequência inicial se passa no amanhecer com o canto de um pássaro, que representa a própria Elizabeth. Da mesma forma, a romântica cena final possui um *timing* perfeito, porque ela começa pouco antes do sol nascer e termina com os primeiros raios do sol. Em poucos minutos, a cor da luz, o contraste e a saturação das cores se altera dramaticamente. Aliada à atmosfera, nesta cena, um solo crescendo de violoncelo, minimalista, dá lugar ao piano impressionista à medida que o dia vai nascendo. Trata-se da valorização da fotografia, pois a transição entre noite e dia, nos primeiros momentos da manhã, traduz a hora mágica da arte fotográfica, uma das progenitoras do cinema.

A sensibilidade de um romantismo modernizado está presente, tornando essa construção de um período e de um cotidiano familiar em algo diferente e agradável ao público de qualquer sala de cinema.

A retratação da combinação de insegurança e sensibilidade de Darcy o torna um homem mais reservado, embora o filme não mostre, talvez de forma intencional, uma mudança gradual de emoção no rapaz alinhando-se, de certa forma, ao perfil da personagem literária, afastando-se, assim, do Mr. Darcy da minissérie de 1995, que permaneceu tão indelevelmente marcado no imaginário do espectador. Outra hipótese projetada pela mente do espectador para o distanciamento de focalização em Mr. Darcy diz respeito a salientar a dúvida, o suspense em relação ao caráter do rapaz, fortalecendo o tom romântico em que ele revela o seu amor ardente por Elizabeth, apesar das críticas à posição social e à família da moça ao pedi-la em casamento.

O filme está repleto de elementos simbólicos. O espírito independente de Lizzy está representado nas constantes pontes que a personagem atravessa como barreiras a serem transpostas. A bagunça presente em Longbourn, que remete aos lares sem

refinamento, mostra que se trata de uma casa habitada por moradoras cheias de hormônios. As cinco meninas são as princesas virgens, como o branco imaculado dos lençóis no varal. Elas são guardadas no castelo circundado pelo fosso que aparece nas primeiras cenas durante a caminhada de Elizabeth.

A reincidência da imagem da janela, que simboliza os véus da percepção, leva o indivíduo a observar o orgulho e o preconceito do título da obra; por exemplo, quando se olha para uma pessoa através das janelas/véus do próprio entendimento.

Logicamente, as belas esculturas que Elizabeth e os tios (os atores Peter Wight e Penelope Wilton) observam em Pemberley remetem ao corpo e, é claro, ao sexo. Há uma tensão sensual constante entre os protagonistas desde o primeiro olhar de esgueira que Darcy lança à heroína no baile público, passando pelo toque de mão ao subir na carruagem, o duelo de olhares na dança do casal que exclui a presença dos outros pares no salão de Netherfield e na iminência (que não acontece) de um beijo depois do pedido de casamento frustrado.

Wright traz um pouco de sombra para a narrativa. O espectador contempla cenas de amanhecer, de entardecer e a bela imagem de Elizabeth se deslocando para Netherfield após a chuva que provocou a doença na irmã. A câmera de mão utilizada várias vezes facilita a mobilidade para captar a interpretação, delegando o poder aos atores. A passagem do tempo marcada por meio de recursos fílmicos convincentes, tais como o uso do balanço como uma câmera subjetiva, ou seja, a representação do tempo por meio da câmera alternada em tomadas em *closes* de Lizzy e do olhar que, no movimento giratório e não no vai e vem natural do brinquedo, mostra o círculo das estações, como o inverno e a intensa chuva, bem como as mudanças na rotina da fazenda seguindo a passagem do tempo que não para de girar. Há uma pausa, um *flash*, durante o qual Lizzy sai do balanço para ouvir Charlotte, a atriz britânica Claudie Blakley, em uma conversa sobre o noivado com Mr. Collins, representado pelo ator britânico Tom Hollander. Seria uma lembrança de um fato acontecido no decorrer no tempo transcorrido no balanço ou apenas a mente de Lizzy registrando a informação?

Além disso, observa-se a viagem dos tios Gardiner, sugerida por meio de imagens a partir de um extremo *close-up* dos olhos fechados de Lizzie, sentindo o vento no rosto para, em seguida, acontecer a abertura de quadro, retratando a paisagem local em uma panorâmica.

O olho da lente mostra tudo. Em outra cena do famoso baile em Netherfield, a câmera passeia por diferentes salas em uma única tomada, sem cortes, por mais de três

minutos, uma sequência de eventos que envolvem quase todas as personagens, passeando entre pilares, entre diálogos, sempre observando, ouvindo, filmando detalhes delicados de mãos, como a mão de Bingley, o ator Simon Woods, buscando o laço na cintura de Jane, Rosamund Pike, de olhares, de expectativas. Uma única tomada equilibrada e com tons naturais.

A película demonstra a possibilidade de uma adaptação ser coerente com o que se propõe pelo diretor, neste caso, um melodrama romântico voltado para um público que espera entretenimento leve, agradável e de fácil comercialização. Além disso, o amor romantizado recheado de um ar de comédia alia o gosto pelo cânone ao tom de distração competente, mostrando beleza plástica e musical.

2 DES-COBRINDO AS HEROÍNAS

Após investigar as projeções e os possíveis efeitos da leitura e da observação particulares das obras, o trabalho passa ao aprofundamento na análise das protagonistas tendo vista o caráter e a própria caracterização dessas. Desta forma, buscou-se desvelar como Jane e Elizabeth foram recriadas pelo viés dos signos imagéticos em época distanciada da escritura. Assim, o presente capítulo lida com a linguagem e com os signos com o intuito de revelar as heroínas e as recriações das personagens em mídias diferentes e em uma época mais próxima. Trata-se de uma abordagem intertextual que almeja alcançar as formas com que Jane e Elizabeth foram recriadas no contexto ocidental dos séculos XX e XXI. Assim, leva-se a efeito a leitura comparatista dos seis textos narrativos. Além destes, foram utilizados como material de apoio filmes e seriados dos seguintes diretores: Robert Young, Delbert Mann, Julian Amyes, Joan Craft, Robert Stevenson, Franco Zeffirelli, Christy Cabanne (*Jane Eyre*), Andrew Black, Gurinder Chadha, Robert Z. Leonard, Cyril Coke, Dan Zeff e Bonnie Mae (*Pride and Prejudice*), que constituem algumas das adaptações dos romances abordados desde 1934 até 2011.

Nesta abordagem, trilhamos o caminho da intertextualidade e da interdisciplinaridade dentro da Literatura Comparada. Na esteira das palavras da Professora Tania F. Carvalhal (2004), que percebia, por meio das análises interdisciplinares entre literatura e outras manifestações artísticas, as condições de ampliar os focos de interesses nos objetos de estudo e, ao mesmo tempo, ensinar o questionamento dos textos literários na sua interação com outros textos literários ou com outras artes, com outras disciplinas, enfim, com as expressões de arte e de cultura, a

presente investigação almeja investigar o *corpus*, que comporta dificuldades e múltiplas formas de compreensão.

Adotando o entendimento de que uma obra de arte é uma estrutura de signos geralmente complexos, tais realizações são textos, não importando a origem do sistema sígnico. Como Robert Stam comenta, “The notion of the film “text” is also a logical corollary of the move from filmmaker to “auteur”, what would “authors” write, if not texts? (STAM, 2000, p. 145) “A noção de “texto” fílmico traz como consequência também a mudança coerente do cineasta para o “autor³”. Afinal, o que os autores escrevem senão textos?” (tradução minha)

É necessário mencionar Julia Kristeva como referência, pois a filósofa e crítica literária lida com o trabalho de reestruturação constante pelo qual o texto fílmico se automodela, modificando e combinando seus códigos, jogando alguns em oposição a outros, compondo seu sistema.

O que interessa é a passagem entre os códigos, a forma como se alterna a significação através do revezamento, como em tais exemplos: da iluminação para o movimento de câmera, do diálogo para a música, da música em contrapartida ao diálogo, ou a iluminação em oposição à música, ou a música em contraste com o movimento de câmera. (STAM, 2000, p. 146) (Tradução minha)

Volto-me para uma visada analítico-crítica envolvendo a investigação intertextual a fim de aproximar o texto literário e o texto fílmico na busca da iluminação sobre como as personagens femininas dos romances passaram por transformações ou releituras, por meio da imagem (filmes e minisséries), recriando as heroínas na cultura ocidental em uma relação rica e conturbada entre as mídias/artes.

Os textos literários, escritos por mulheres inglesas do século XIX, falam das heroínas e de seus homens, sendo que a voz feminina é preponderante. Entre as dezessete adaptações pesquisadas, somente quatro produções foram dirigidas por mulheres, ou seja, *Jane Eyre*, pela diretora Susanna White, *Jane Eyre*, sob a direção de Joan Craft, *Bride Prejudice* de Gurinder Chadha, uma produção bollywoodiana, e *A modern Pride and Prejudice* de Bonnie Mae.

³ “auteur”- termo francês - do original traz consigo a noção de toda a noção criativa do diretor, por exemplo, ou daquele que é o responsável pelo brilho da criação (roteirista, montador, etc.).

A análise rastreia como se estabelecem as adaptações de *Jane Eyre* e *Pride and Prejudice* para o fílmico, focalizando as heroínas literárias e as formas com que elas foram recriadas nas adaptações abordadas. Investiga, também, através das personagens, as relações entre o literário e o fílmico, considerando a especificidade dos dois sistemas de signos no que tange a construção e a recriação das personagens femininas.

Para levar a efeito a pesquisa, utiliza-se como instrumento a análise das heroínas tanto nos capítulos dos romances quanto nas sequências e planos isolados das obras fílmicas. A abordagem engloba a crítica literária, que busca a interdisciplinaridade, tratada por meio do diálogo entre as personagens dos romances e as homônimas fílmicas dentro de uma visão da psicologia que as envolve a fim de perceber as Janes e Elizabeths recriadas. Constitui-se em uma análise crítico-literária, buscando as características que fazem com que as personagens sejam retomadas e, transformadas em vista da visão da cultura ocidental de um período mais recente.

Por que estudar as personagens? Trazemos, aqui, o pensamento de Henry James:

Que é uma personagem senão um determinante da ação? Que é a ação senão a ilustração da personagem? Que é um quadro ou um romance que *não seja* uma descrição de caracteres? Que outra coisa neles procuramos, neles encontramos? (JAMES, apud TODOROV, 2011, p. 119)

Ora, é inegável a relação entre os diferentes constituintes da narrativa, aqui, as personagens e a ação. Claramente, o texto narrativo não é somente a personagem, mas a personagem “é uma história virtual que é a história de sua vida. Toda nova personagem significa uma nova intriga”. (TODOROV, 2011, p. 123) Jane e Elizabeth contêm significações que, nas duas obras literárias, determinam a ação, conduzindo o leitor e o espectador por meio das narrativas à crítica e à autorreflexão, bem como revelam o caráter singular do discurso identitário presente nas obras. As questões aqui presentes dizem respeito a como essas heroínas foram recriadas nas adaptações em pauta.

2.1 JANE

Os detalhes biográficos que se refletem na obra já foram exaustivamente trabalhados em livros e pesquisas. O sugestivo uso da linguagem e a qualidade de sua escrita distinguem a autora de seus antecessores. São características que lhe dão o

direito de reivindicar a presença da poesia em forma de prosa em sua obra, principalmente nos capítulos que envolvem Thornfield.

O seriado lançado em 2006 é uma coprodução da BBC e da WGBH de Boston, com roteiro de Sandy Welch e com trilha sonora assinada por Rob Lane, tendo como local das locações locais do belo condado de Derbyshire, tão citado por Jane Austen em *Pride and Prejudice*. Apresentado em quatro episódios, perfaz duzentos e vinte e oito minutos de narrativa formatada para vídeo. A minissérie dirigida por Susanna White não segue a linha cronológica estritamente linear no texto fílmico. A trama apresenta inserções de *flashes* que remetem a momentos conturbados da vida de Jane numa retomada memorialística.

O filme de Cary Joji Fukunaga, por sua vez, tem duração de duas horas e um minuto. A narrativa começa em um momento crucial da história, criando suspense para cativar a atenção do espectador, visto que é um recorte de uma ação iniciada anteriormente e sem o conhecimento de quem assiste. A seguir, o texto fílmico avança ao misturar cenas em *flashbacks* e do tempo real na história. O filme, com roteiro de Moira Bufini e música de Dario Marianelli, traz com extrema sobriedade e objetividade a releitura do *Bildungsroman Jane Eyre* de Charlotte Brontë.

Não há a intenção de se fazer um estudo acerca do gênero, visto que já foi alvo de pesquisas específicas, como, por exemplo, a recente Tese de Doutorado do Professor André Rollo, ao qual me remeto ao falar sobre o gênero *Bildungsroman* ou seu herdeiro, a ficção de formação, como o referido identifica. Pela importância do texto de Brontë como *Bildungsroman* por excelência, far-se-ão algumas considerações acerca do tema. O termo *Bildungsroman*, como tal, só poderia ser aplicado de forma adequada a uma gama de romances produzidos entre os séculos XVIII e XIX. Afirma Rollo:

Entretanto, a sua aplicação na crítica e na teoria literária continua em uso devido à sua consagração. Este processo é perfeitamente explicável, porque, apesar de suas ambiguidades e/ou imprecisões, o termo evoca uma certa comunhão entre o autor e o leitor, por este (muitas vezes) já ter um conhecimento prévio do jargão e dos referenciais que ele traz consigo. (ROLLO, 2013, p. 27)

O autor da citação, em seu trabalho, busca ver como a tradição de tal gênero de romance dialoga com o cinema, trazendo uma análise rica acerca da *Ficção de Formação na Era Audiovisual*. Tendo como referencial o trabalho acima referido, passo às considerações acerca do *Bildungsroman* que, de acordo com Olavo de Carvalho,

[...] tem como conclusão a formação da personalidade humana, onde o indivíduo, através de seus erros, se transforma num homem de verdade. [...] São romances cuja única conclusão é o crescimento humano em direção à maturidade. Mas esse crescimento é sempre uma diminuição, é sempre o indivíduo voltando à terra, depois de haver sonhado alguma maluquice e viajado por um céu de mentira. É uma apologia caracteristicamente germânica do “pão-pão, queijo-queijo”, como valor supremo da existência. A ideia, portanto, é de que o sentido da existência está colocado na própria existência; ela tem sentido em si mesma, e não num outro mundo colocado acima deste, como o mundo imaginário que a amante oferece ao personagem, [...]. (CARVALHO, 2007, p. 344-345)

Tomei a liberdade da longa citação já utilizada pelo Professor Rollo por tratar-se de uma conceituação simples e abrangente, trazendo elementos que remetem às heroínas de Brontë, de Suzanna White e do diretor Fukunaga. Elas embarcaram no sonho do casamento com o senhor da mansão que as iludiu com uma completa farsa composta de noivado, igreja, véu e grinalda para serem despejadas no chão duro do adultério que compunha a realidade. A Jane da diretora White apresenta ao espectador o ilusionismo de que foi vítima por parte de Rochester, mas a fuga é valorizada por constituir-se como a distância do romance vivenciado com ardor pelo casal protagonista, além, é claro, da viagem de amadurecimento. A intenção, na minissérie, parece ser de ligar o sofrimento amoroso aos percalços sofridos por Jane, não se atendo tanto ao processo interno e pessoal da heroína em fortalecer sua identidade. No entanto, como diz Bakhtin acerca do gênero por meio da história:

[...] Certos romances têm um caráter puramente biográfico e autobiográfico, outros não; uns organizam-se em torno da ideia pedagógica da educação do homem, outros se desinteressam dela; uns seguem um plano rigorosamente cronológico, uma evolução no aprendizado do protagonista, e são quase totalmente isentos de enredo romanesco, outros, pelo contrário, organizam-se em torno de um enredo feito de aventuras elaboradas. [...] (BAKHTIN, 1992, p. 236)

Bakhtin organiza uma tipologia, baseando-se na relação do enredo com a representação temporal na vida dos personagens. Esta pesquisa se detém no tipo biográfico e autobiográfico, postulado pelo pensador russo, quanto à relação entre enredo e a questão do tempo na vida da personagem, visto que dialoga claramente com *Jane Eyre*, pois “A transformação é o resultado de um conjunto de circunstâncias, de acontecimentos [...] que modificam a vida”. Tal transformação está inserida no tempo biográfico, passando por “fases individuais não generalizáveis” (BAKHTIN, 1992, p. 239). O processo pelo qual as Janes passam está ligado à trajetória de vida, levando ao amadurecimento do caráter e da identidade.

Logo, o filme trata da história de autoformação e maturação de Jane Eyre. Enxuto, inicia simplesmente com os nomes dos produtores, introduzindo o título do filme em letras que o tornam nítido e, após, somem. Letras de uma fonte comum, sem contar com artifícios que remetam a outra época ou ao literário, contando com o som sensível do violino pertencente à competente trilha sonora de Dario Marianelli. As composições junto à interpretação do violinista britânico Jack Liebeck destacam o tom perturbador e melancólico da vida da heroína. Os acordes do violino são tristes coadunando-se com os sentimentos da personagem como em *Wanderling Jane* ou agônicos em *Jane's Escape*. O piano se reúne ao violino em *The call within* e, em alguns momentos, traz certa leveza, como, por exemplo, em *Yes*. É um trabalho que leva o espectador a se aproximar do que se passa no íntimo da heroína, harmonizando a imagem e os sentimentos dela à música.

O filme inicia no padrão *in media res*, ou seja, começa na metade da história, uma convenção bastante utilizada pela indústria cinematográfica. Os espectadores que desconhecem completamente o contexto da história não entendem o porquê da fuga desesperada empreendida pela moça na tela (00:01:20). O som dos soluços e o rosto conturbado na corrida desenfreada pela névoa deixam depreender a existência de uma tragédia envolta em mistério no ar. É o suspense que permeia a obra em si que se apresenta na primeira cena também em jogos entre sombras e luz. O que diferencia a produção de Fukunaga é a relevância dada ao aspecto psicológico da heroína em relação ao amadurecimento como pessoa, em detrimento do envolvimento amoroso evidenciado na minissérie de Susanna White, como já foi dito. Além disso, a sutileza é uma característica forte neste filme.

A minissérie, por sua vez, na primeira sequência a ser considerada vista na versão oficial em DVD, sem qualquer tipo de legenda, introduz os episódios, levando a audiência ao mundo dos livros, porta-retratos com fotos antigas, fitas VHS e cassetes, entre outros elementos que marcam períodos. O que leva o espectador a analisar o próprio projeto da BBC de resgate de obras literárias com segurança da existência de público receptor, até mesmo, pelo seu intuito pedagógico.

A seguir, o telespectador observa a tela inteiramente coberta por um tecido vermelho em movimento, como que soprado por uma corrente de ar, à maneira de uma bandeira tremulando. Posteriormente, associam-se às imagens do tecido escarlate descortinado, em várias cenas, à janela da torre norte de Thornfield em que Bertha está presa, remetendo a uma representação de transgressão e desejo de liberdade. Ao

desfraldar o estandarte vermelho, Bertha manifesta, pela cor, a passionalidade que se compõe que, na Inglaterra Vitoriana, se interpreta como insanidade. A loucura ou o descontrole leva Rochester a encerrá-la, escondendo-a de tudo e de todos. Os créditos aparecem sobre este fundo aliado à melancólica música. Jane é o oposto de Bertha, porém ambas são marginais à sociedade.

A minissérie apresenta, inicialmente, imagens inusitadas e únicas. Uma menina, Jane, veste um lenço parecido ao muçulmano, *jijab*, em vermelho, expressando a proteção que o véu lhe proporciona ao se esconder da crueldade do primo, fugindo para a leitura por trás da cortina escarlate. Posteriormente, ela volta a usar a cor com a conotação de adorno para se embelezar e chamar a atenção do mestre ao acreditar que há uma proximidade entre eles.

A personagem Jane Eyre é bastante complexa e demanda uma leitura sensível da conduta rígida que lhe é imposta pela religiosidade e pelas regras vigentes na época, mas ela é, no entanto, extremamente transgressora tanto no livro quanto nas imagens em face do contexto em que ela se encontra. Para se conhecer Jane, é preciso adentrar a forma com que ela se expressa. Além disso, observar o pacto com o leitor; estratégia que a personagem efetua abertamente, mostrando o que se passa interna e externamente sem aspirar à neutralidade em nenhum momento. Assim, parte-se da forma com que a autora lida com a linguagem para se conhecer a mente da personagem. Ao focar o lirismo presente no romance, salientam-se alguns trechos que contemplam tanto as descrições de locais permeadas de metáforas quanto a expressões de sentimentos sob a forma de imagens sempre sob a ótica da heroína-narradora.

On the hill-top above me sat the rising moon; pale yet as a cloud, but brightening momentarily, she looked over Hay, which, half lost in trees, sent up a blue smoke from its few chimneys: it was yet a mile distant, but in the absolute hush I could hear plainly its thin murmurs of life. My ear, too, felt the flow of currents; in what dales and depths I could no tell: but there were many hills beyond Hay, and doubtless many becks threading their passes. That evening calm betrayed alike the tinkle of the nearest streams, the sigh of the most remote. (BRONTË, 2010, p. 375)

No alto da colina à minha frente surgiu a lua. Ainda pálida como uma nuvem, embora brilhando de quando em quando. Parecia cobrir o vilarejo de Hay que, meio perdido no meio das árvores, lançava no ar a fumaça azul das suas poucas chaminés. Ainda faltava um quilômetro e meio, mas, no silêncio absoluto, eu podia ouvir seus suaves murmúrios de vida. Meu ouvido também captava o fluxo das águas, mas não saberia dizer em que pedras ou profundezas se moviam. Mas havia muitas montanhas para além de Hay e, sem dúvida, muitos regatos passavam por ali. Esse calmo entardecer traía tanto o rumor dos riachos próximos quanto o suspiro dos mais distantes. (BRONTË, 2010, p. 84)

A passagem acima, que evoca um entardecer bucólico e poético, remete, também, às aspirações de Jane de ver outras paragens, como a vila que se deixa entreouvir. O som da água corrente captado pelos ouvidos da heroína leva o leitor a pensar na representação do movimento contínuo evocado. A vida não pode ficar estagnada como uma poça de água parada, mesmo que a moça não conheça os obstáculos ou as profundezas a serem encarados no desconhecido. Há muitas montanhas e regatos, ou seja, vários lugares e inúmeros caminhos para se percorrer. No entanto, Jane só os ouvia como reflexos distantes, presentes na forma de seus anseios pelo diferente. É uma descrição lírica do ambiente que desvela o interior psicológico da moça. Ao esbarrarem-se, literalmente, Jane e Rochester desfazem com um choque o tom brumoso representado.

O lirismo permeia a obra sob várias formas. Percebe-se ora nas descrições ora na erupção de sentimentos das personagens. O método de composição de Charlotte Brontë é bastante peculiar para alguém do gênero, tempo e local da escritora. Ela mescla lirismo, suspense e narrativa do cotidiano ao escolher cada vocábulo, encadeando o referido na trama. Rochester, em suas confissões, seguidamente, utiliza o recurso da poesia imagética para expressar sentimentos.

[...] I need not ask you; because you never felt love. You have both sentiments yet to experience: your soul sleeps; the shock is yet to be given which shall waken it. You think all existence lapses in as quite a flow as that in which your youth has hitherto slid away. Floating on with closed eyes and muffled ears, you neither see the rocks bristling not far off in the bed of the flood, nor hear the breakers boil at their base. (ibid., p. 388)

[...] não preciso perguntar, pois nunca sentiu amor. Ainda vai experimentar os dois sentimentos. Sua alma está adormecida. Então surge o choque que a acordará. Você acha que toda a existência desliza nesta calma corrente em que até hoje deslizou sua juventude. Vagando com os olhos fechados e os ouvidos surdos, nem vê os arrecifes surgindo, não muito distantes, na margem, nem vê as ondas quebrando em volta deles. (ibid., p. 106)

Contrariando a tendência a restringir o poético a produções ditas vanguardistas e/ou obras *d'auteur* entende-se, neste estudo, que o fílmico utiliza imagem e som para fazer o próprio tom lírico, que se constrói a cada texto fílmico de forma diferente. A plasticidade da imagem, o movimento da câmera, a criação de uma atmosfera, os enquadramentos sutis, inovadores ou não, os contrastes de luz e sombra, a música que compõe a obra junto com a imagem e as modulações das personagens são os elementos da poesia visual.

As paisagens, na minissérie, apresentam uma inegável beleza estrutural. O jogo de luz e sombra na mansão, mas sem deixar de mostrar todos os cenários com clareza, ou seja, nas cenas externas e internas, respectivamente, mostra o mistério que paira no ar.

Jane, personificada pela atriz Ruth Wilson, caminha em meio à bruma com breves visões de um regato. Ela está em completo silêncio e se move lentamente, plácida. Em contraponto, vê-se um cavalo se aproximando em uma velocidade que exprime fúria em seu galopar. A seguir, o cavalo empina para não a atropelar. Na tomada seguinte, Rochester, Toby Stephens, já está se erguendo sem que o espectador o veja no chão, enquanto Jane encontra-se intimidada pelo olhar superior do homem. O primeiro olhar de Rochester demonstra contrariedade e superioridade, não deixando transparecer nenhum tipo de tensão angustiada no homem.

É relevante, tanto no seriado quanto no filme, a cena do primeiro encontro entre a heroína e o patrão. No filme, Jane, envolvida pela bruma, ouve (00:33:03) – mais do que vê – que algo se aproxima, a câmera a mostra sob diferentes ângulos da cintura para cima, a seguir, surge o cavalo (00:33:09 – 00:33:13). Rochester, Michael Fassbender, estanca o cavalo e o espectador, diferentemente do visto na minissérie, observa sua queda. Há um período em que permanece no chão com a montaria o prendendo ao solo (0:33:19 – 0:33:24) e, a seguir, a dificuldade em erguer-se, porque ele é um homem caído, maculado, enquanto Jane não cometeu crime ou pecado. Assim, ela permanece de pé.

A imagem do homem decaído nos remete, diretamente, à simbologia da queda do homem constante na Bíblia. O romance de Brontë está recheado de conotações religiosas, enquanto o texto fílmico possui imagens pontuais eloquentes, beirando a poesia contida nos mitos cristãos. Inversamente à narrativa bíblica, é o homem – o mal – que tenta a mulher – o bem. O homem errou por causa da maldade cometida, ou seja, casou-se por convenção, por interesse da família e sem conhecer a mulher desposada. Um relacionamento conjugal prematuro em que o homem aprisiona o ser desconhecido. Incompreendida, a mulher é o ente que provém de cultura diferente da conhecida por ele. A ganância material e a incompreensão em relação à criatura que desposou apontam-no como culpado e mau, afinal, ele tornou-se senhor tanto do dinheiro de Bertha, a atriz Valentina Cervi, quanto do solar familiar. Embora ele alegue ser vítima das circunstâncias, a consciência não lhe dá paz. Ele passa a ser o homem caído, buscando o prazer a qualquer preço e, mesmo assim, tornando-se um ser infeliz, incapaz

de funcionar adequadamente de acordo com o modo original da criação. A partir da queda espiritual, Rochester herda todas as características da união infeliz. Ele pratica a violência ao enclausurar Bertha, fugindo pelo remorso que se abate sobre si. Torna-se licencioso, promíscuo e esbanjador, gastando dinheiro sem medidas e tendo casos, como o de Celine Varens. Peca pelo excesso em tudo em que se envolve.

Assim, no encontro emblemático entre Rochester e Jane, o homem sofre a queda física. Ele fora expulso do paraíso, desta forma, vivia vagando sem conseguir fixar-se no próprio lar. O homem maculado encontra a jovem sem culpa ou pecado, o que a faz permanecer de pé sem hesitar enquanto o cavalo empina em sua frente. O filme, já na primeira imagem do senhor de Thornfield, mostra Rochester como o homem caído, condensando, nesta cena, a crença cristã da criação. Posteriormente, o espectador pode notar a forte veiculação entre Rochester e o fogo, levando à crença de que tal homem vive no inferno rodeado de fogo, como na cena em que a cama é incendiada por Bertha. Jane, por sua vez, o batiza com água, salvando-o de morrer queimado, iniciando a providência de salvação que é mudar a direção do decaído, que se encontra em um rumo maligno, para o Reino do Céu na Terra, a fim de realizar a purificação por meio da puritana filha do reverendo Eyre. Na fotografia, ao final da cena, Rochester está montado e pronto para partir, lembra um quadro em que as árvores são fantasmagóricas e os humanos estão cercados de um ambiente surreal (0:34:36 – 0:34:36). O encontro poético tem um desfecho brusco e ameaçador no tom de advertência das palavras de Rochester quanto aos perigos que ela pode encontrar no bosque. Ela já encontrara um lobo mau nele, então, o que mais poderia encontrar na floresta? O homem a provoca para que ela retorne a Thornfield.

No livro, embora descrita como uma pessoa insignificante e comum, ao se expressar, Jane difere completamente de sua aparência. No diálogo entabulado com Mr. Brocklehurst, o pilar negro e ereto da religião, e, posteriormente, com Mrs. Reed, a menina surpreende com as respostas pouco convencionais e impróprias, porém singelas que estão presentes nas adaptações por serem marcantes na composição de Jane, misturando religiosidade à praticidade.

“They go to hell,” was my ready and orthodox answer. (ibid., p. 341)

“What must you do to avoid it?”

I deliberated a moment; my answer, when it did come, was objectionable: “I must keep in good health, and not die.” (ibid., p. 341)

“I am not deceitful: if I were, I should say I loved you; but I declare I do not love you: I dislike you the worst of anybody in the world except John Reed; [...] (ibid., p. 342)

“How dare I, Mrs. Reed? How dare I? Because it is the truth. (ibid., p. 343)

- Vão para o inferno - foi minha pronta e convencional resposta. (ibid., p. 28)

- E o que deve fazer para evitar isso?

Pensei por um momento. Minha resposta, quando veio, era questionável.

- Devo manter minha boa saúde e não morrer. (ibid., p. 28)

- Não sou fingida. Se eu fosse, diria que amo a senhora. Mas afirmo que não a amo, eu a odeio mais do que qualquer pessoa no mundo, exceto John Reed. (ibid., p. 30)

- Como ousou, Mrs. Reed? Como ousou? Ousou porque é a *verdade*. (itálico do tradutor, ibid., p. 31)

Ao reprimir, na vida adulta, o ser passional que ela representa, os diálogos internos confirmam a inalterabilidade de seu caráter. Assim, ela deseja, mesmo tendo ascendido ao cargo de professora em Lowood, uma aventura ou a expansão de suas experiências, mesmo que seja: “A new servitude! There is something in that,” I soliloquised (mentally, be it understood; I did not talk aloud).” (ibid., p. 365) “Uma nova servidão! Há alguma coisa aí.” disse a mim mesma (mentalmente, bem entendido, não falava em voz alta).” (ibid., p. 64)

Na minissérie também, Jane, desde o início, personifica a enjeitada que, ao se tornar incômoda, deve partir para uma instituição de caridade e lá permanecer até nas férias escolares. A posição de menina rejeitada fica clara na fala do primo John Reed, Andrew Buchan. Ele a agride, dizendo que ela o deve chamar de mestre e não pegar os livros sem permissão do dono da casa ou de Mrs. Reed, Tara Fitzgerald, acontecendo a agressão física na sequência. Inesperadamente, Jane revida depois de nove anos de submissão, sendo punida e expurgada definitivamente. O exílio definitivo é a resposta para a inconformidade da criança.

Somente na minissérie, o espectador observa a exclusão pelo visual por meio do quadro familiar em um tratamento engendrado de forma perfeita para a expressão do afastamento da menina pela voz feminina, o que não causa a ruptura como acontece quando o primo a agride. Em 0:03:52, os Reed aparecem sendo retratados em uma pintura familiar. A exclusão de Jane é expressa taxativamente pela prima Elisa. “She is not part of the family.” (0:04:01) “Ela não faz parte da família.” (tradução minha). Não há entes queridos para Jane Eyre. Ela nega a ideia ao final da história, retomando o quadro, contando com o marido, as primas, os agregados, como a ótima Mrs. Fairfax,

Lorraine Ashbourne, e a bastarda Adele, os serviçais Grace Pole (Pam Ferris) e George, Ned Irish. É uma estranha família feliz que ressoa modernidade para a época retratada. No entanto, tal escolha parece enfatizar a importância do pertencimento, seja a um grupo consanguíneo, seja a pessoas com afinidades.

É óbvio o retrato da ambiguidade moral e social presente no período vitoriano, como, por exemplo, na cena em que Mr. Brocklehurst, Richard McCabe, castiga Jane e discursa sobre as virtudes. As alunas estão vestidas igualmente e com os cabelos sob uma touca branca, enquanto a esposa e as filhas do reverendo encontram-se ricamente vestidas e penteadas, rindo de toda a situação de exposição da menina a ser excluída do convívio e do amor por ser uma “liar” (0:09:48), “mentirosa” (tradução minha). Palavra inscrita na tabuleta pendendo do pescoço da menina em cima do banquinho em seu martírio que remete ao Cristianismo. Ora, Cristo foi erguido numa cruz e, acima de sua cabeça, havia uma inscrição irônica referindo-o como rei dos judeus, conforme a Bíblia. A situação da menina remete, guardada a devida proporção de sofrimento, à exposição de Cristo – divino. Uma aproximação perigosa ao se tratar do feminino elevado ao ser, homem e deífico. No entanto, não se pode furtar ao paralelo que não deve ter sido aventado por Charlotte, pois que ela era extremamente religiosa, como bem o mostra sua obra.

No filme em cena logo após a Jane criança ser questionada por Mr. Brocklehurst, Simon McBurley, menos imponente e mais baixo do que o reverendo na minissérie, ficando acertado pelos adultos que ela seria despachada para a escola, a menina, sem perder a aura de inocência infantil, vira-se para a tia, Mrs. Reed, a atriz Sally Hawkins, e declara, em um monólogo recheado de elementos religiosos, remetendo ao inferno, à danação e ao castigo: (0:10:04) “My uncle Reed is in Heaven, so my mother and father. They know how you hate me and wish me dead. They can see everything you do and they will judge you, Mrs. Reed.” (0:10:12), “Meu tio Reed está no Céu, bem como minha mãe e meu pai. Eles sabem como você me odeia e deseja minha morte”, (tradução minha). São referências à religião que serão retomadas em outras sequências do filme, mostrando o quão importante é a questão espiritual para a personagem.

Ao retratar a crueldade e o domínio representados por John Reed, Craig Roberts, o diretor criou um plano que mostra a agudez de sua perspectiva: a menina é enquadrada no lado esquerdo, sob uma forte raia de luz branca, enquanto o primo está do lado direito, tendo por trás carpetes e papéis de parede vermelhos, numa contraluz que denuncia a ameaça no ar (0:05:33 – 0:05:46). O branco, obviamente, representando a

pureza e a inocência, contrapõe-se ao vermelho, que demonstra, nesta cena, a maldade, embora suscite a sexualidade na famosa cena do quarto do tio Reed. A imagem fala por si, acrescentando-se, ainda, a cortina que separa os dois, compondo um *split-screen*.

No livro, observa-se o lirismo na descrição de Jane feita por Rochester. Notável é a pseudoanálise da fronte da preceptora ao enfrentar o mestre travestido de cigana em uma farsa burlesca, inventada pelo próprio Rochester, para dizer o que desejava sem as convenções que o restringiriam. O filme e a minissérie não utilizaram o recurso de montar a farsa de Rochester vestido de cigana. O romance mostra o amo se referindo, diretamente, à Jane como a farsante adivinha:

“The flame flickers in the eye; the eye shines like dew; it looks soft and full of feeling; it smiles at my jargon: it is susceptible; impression follows impression through its clear sphere; where it ceases to smile, it is sad; an unconscious lassitude weighs on the lid: that signifies melancholy resulting from loneliness. (ibid., p. 414)

“As to the mouth, it delights at times in laughter; it is disposed to impart all that the brain conceives; though I daresay it would be silent on much the heart experiences. Mobile and flexible, it was never intended to be compressed in the eternal silence of solitude: [...] (ibid., p. 414)

- O fogo brilha nos olhos. Eles reluzem como o orvalho, parecem suaves e cheios de sentimentos. Sorriem das minhas palavras estranhas. São suscetíveis, e as impressões se sucedem nas suas esferas claras. Quando param de sorrir se tornam tristes. Uma lassidão inconsciente pesa sobre as pálpebras: significa a melancolia que resulta da solidão. (ibid., p. 146-147)

- Quanto à boca, encanta quando às vezes sorri. Está disposta a dizer tudo que a mente concebe, embora mantenha silêncio sobre as experiências do coração. Mutante e flexível, não foi criada para ser esmagada pelo silêncio eterno da solidão. (ibid., p. 147)

A boca que não fora “criada para ser esmagada pelo silêncio eterno da solidão” costuma calar seus anseios até que explode em emoção incontida. No entanto, as manifestações expressivas encontram-se guardadas na mente da protagonista e, logicamente, compartilhadas apenas com os leitores.

Note-se que a escolha, tanto na minissérie quanto o filme, foi a de não apresentar Rochester como a cigana, ao contrário do o seriado de 1983, em que o ator Timothy Dalton aparece caracterizado e tenta enganar Jane, a atriz Zelah Clarke.

A descrição de Jane por Rochester é primorosa, pois perpassa o aspecto físico e a psicologia da heroína ao longo da obra: “you have the air of a little nonnette; quaint, quiet, grave, and simple” (ibid., 2010, p. 384). Essa aparência de freirinha austera e

educada fica clara em todos os capítulos pós-Lowood, no entanto, a filha do reverendo Eyre não é simples.

A obra é composta de trinta e oito capítulos escritos na primeira pessoa. A Jane narradora evoca várias vezes o leitor, como, por exemplo: “True, reader; and I knew and felt this” (ibid., 2010, p. 361); “Anybody may blame me who likes,”; “Who blames me?” (ibid, p. 374). “É verdade, leitor. Eu sabia e sentia isso.” (ibid., p. 60). “E quem quiser pode culpar-me” (ibid., p. 82). “Quem poderia culpar-me?” (ibid., p. 82).

Nos excertos, pode-se observar que a autora quer fazer do leitor um cúmplice de sua rebeldia, bem como de seu ponto de vista. A narrativa emocional e parcial enseja, assim, envolver o leitor em uma tentativa de identificação com a heroína. É a clara evidência da inconformidade com a condição social de mulher pobre e sozinha, que persiste na ambição de escapar do destino de submissão, miséria e invisibilidade social. Enquanto a estranha Jane habita Thornfield, ela encontra um amargurado patrão, Mr. Rochester, taxado de excêntrico, e ambos se comunicam de forma ímpar, contando com embates de palavras, misturando folclore, religião e literatura, num mix intertextual. No capítulo treze, Rochester a vincula ao mágico povo de homenzinhos verdes. Jane responde que as ditas criaturinhas já abandonaram a Inglaterra, representando a própria solidão vivida.

Jane Eyre, personificada por Ruth Wilson, é bastante singular. Na minissérie, o rosto de Jane mostra claramente as emoções de uma adolescente. A preceptora é portadora de um rosto marcante e belo. Embora Jane se classifique como simples e obscura, os seus traços são perfeitos e, ao soltar os cabelos, acordando após o pedido de casamento, está transformada em uma mulher linda e sedutora que dança de alegria em frente ao espelho de seu quarto. Um rosto e uma silhueta de mulher que chamaria a atenção em qualquer grupo em que estivesse, quiçá, em planos, contendo apenas a personagem de estatura e de aparência vistosa, apesar das roupas escuras e do cabelo escuro cobrir, parcialmente, as orelhas, o que faz salientar a curvatura bem feita das sobrancelhas, os olhos e a tez clara.

É visível o tédio no rosto de Jane no período de ausência de Rochester e a tristeza ao ser humilhada por lady Ingram, Francesca Annis, quando Jane sai em prantos da sala de pintura. Observa-se, também, a imensa, exacerbadamente, emoção demonstrada, literalmente derramada, na cena do pedido de casamento, ao proferir o famoso discurso literário do amor e da igualdade empapada em lágrimas. Ela chora inconsolável a ponto de ficar com o rosto e o nariz encharcados. A moça mostra-se visivelmente passional em

muitas cenas, incluindo expressões chorosas, utilizando o enfrentamento como carga emotiva e de forma apaixonada.

Ao desenhar Blanche Ingram, Christina Col, e a si mesma para, ao comparar, voltar a ocupar a posição social devida, Jane mira parcialmente o próprio rosto, como se não se conhecesse ainda por inteiro. Ela dialoga com a própria imagem no espelho, várias vezes, como uma consciência alheia a chamar-lhe a atenção ou a semelhança do leitor cúmplice da Jane romanesca. Às vezes, ela não utiliza palavras, mas o olhar, o sorriso. Outras, ela fala para o reflexo, como na cena em que ela retira abruptamente o lenço vermelho do pescoço, um símbolo da paixão que nascera nela, após saber que Rochester partiu, embora tenha vivido um momento de intimidade ao salvá-lo do fogo na noite precedente, censurando-se, (01:09:22) “you are mistaken, Jane Eyre.”, “Você se enganou, Jane Eyre” (tradução minha). O espelho constitui uma forma recorrente no texto do seriado, traduzindo a infantilidade, ou seja, a chamada fase do espelho de Jane que, como a criança, busca no reflexo saber de sua identidade, bem como descobrir o oposto, o outro dentro dela. É um recurso que remete, diretamente, ao percurso de autodescobrimento, culminando com a fuga de Thornfield que enseja o amadurecimento da personagem.

Em outra cena da minissérie, a moça fita embevecida as *ladies* no momento em que adentram a sala o ambiente, a imagem se move lentamente, em *slow motion* (01:16:02), enfatizando cada detalhe, principalmente de Blanche. O que leva ao texto de Charlotte:

For a moment, they stood grouped together at the other extremity of the gallery, conversing in a key of sweet subdued vivacity: they then descended the staircase almost as noiselessly as a bright mist rolls down a hill. (BRONTË, 2010, p. 399)

Por um momento reuniram-se todas na outra extremidade do corredor, conversando num tom de controlada vivacidade. Então desceram as escadas quase sem ruído algum, como brilhantes espirais de névoa descendo de uma colina. (ibid., p. 123)

Jane as observa da outra extremidade do corredor (01:16:11). Elas são figuras diáfanas e demonstram possuir “berço”, ou seja, nasceram em uma família rica e tradicional, enquanto Jane está do outro lado da sociedade e da imagem, não pertence ao mundo delas, ou seja, tem os pés plantados na terra, precisa trabalhar, veste-se em cores escuras, não possui amigos. Cabe-lhe espiar o mundo dos abastados sem ser vista, sem ser ouvida, enfim, sem ser percebida (01:16:19).

Jane, interpretada pela atriz australiana, Mia Wasikowska, personifica uma mulher de simplicidade exemplar, com uma doçura e uma leveza que, surpreendentemente, encantam, apesar do preconceito inicial surgido pela escolha de uma atriz que não apresentara performances convincentes anteriormente. Nos momentos em que está intimidada, ela mantém o mesmo ar de estranha singeleza e a postura ereta. No entanto, não demonstra arrogância em nenhum instante. A única mudança que Jane se permite é trocar a trança atrás do cabelo por um coque ao ficar rica, mantendo as orelhas encobertas pelos cabelos como convinha à época. A inquietude e o desejo de ampliar seu horizonte ficam marcados pelo caminhar rápido, pelo perscrutar o horizonte, por colocar as mãos nos quadris, sinal de impaciência, e pelos dedos trêmulos (00:54:06) durante uma das aulas em que fala do poderio inglês no mundo em termos geográficos para Adele, Romy Settbon. O rosto só trai as emoções pela junção das sobrancelhas comuns ou pelos leves sorrisos, nuances em um rosto “plain”, ou seja, sem traços marcantes como o rosto da minissérie com as sobrancelhas arqueadas e voz forte. No filme, as palavras de Jane são transgressoras e ousadas, principalmente em duas cenas. Inquieta pelo sossego de Thornfield, ela diz a Mrs. Fairfax:

(00:31:41) I wish a woman could have action in her life, like a man. It agitates me to pain that the skyline over there is ever our limit. I long sometimes for a power of vision that would overpass it. If I could behold all I imagine. I've never seen a city, I've never spoken with men. And I fear my whole life will pass (00:32:05).

“Anseio pela ação como parte da vida de uma mulher como acontece com a de um homem”. (Tradução minha), trata-se de uma afirmação bastante feminista e revolucionária para a época retratada.

[...] Enche-me de dor que a linha do horizonte seja nosso limite. Às vezes, desejo ter a força de uma visão que o ultrapasse. Se eu pudesse contemplar tudo que imagino... Nunca vi uma cidade, nunca falei com homens. E temo que minha vida acabe (legenda).

Não é à toa que Mrs. Fairfax demonstra horror e a envia a um passeio para esquecer tais tolices.

No filme, em outro momento, ao recusar o pedido de St. John River que alega ter amor suficiente para ambos: (01:45:45) “Enough of love?”, “Amor suficiente?” (01:45:49) “Of love?”, “De amor?” – ela demonstra incredulidade. (01:45:54) “Forgive me, but the very name of love is an apple of discord between us.”, “Desculpe-me, mas o

amor é um pomo de discórdia entre nós.” (01:46:14) “To marry you would kill me!”, “Casar-me com você me mataria!”. O clérigo indigna-se: (1:46:23) “Those words are unfeminine and untrue.”, “Tais palavras não são femininas e tampouco verdadeiras.”. É o único momento em que Jane, visivelmente, sobressalta-se fisicamente, pois usa uma linguagem considerada não feminina nas palavras do primo que a acusa, também, de não estar sendo verdadeira, exortando-a a dizer o nome do homem que ela deseja. Ao mesmo tempo, ela ouve o chamado de Rochester que é o ser que a compreende (01:46:43).

Continuando a falar do filme, observa-se que Rochester é um homem e, como tal, se expressa, porém é um ser ferido, que esconde algo. Já na primeira cena, sofre uma queda e torce o pé. Posteriormente, curvado e soturno à luz amarelada, ele toca o piano solitário e triste. A postura sempre curvada o faz quase sumir, engolido pela poltrona em Thornfield. Apesar disso, a atuação de Fassbender não o deixa no papel de vítima ou de homem frágil, pois a voz potente transmite força e fúria contidas. Seguro e emocional, sem escorregar no dramalhão, Rochester demonstra sua dor por meio do olhar expressivo e, até mesmo, no riso sarcástico. Ele representa uma alma que é similar à de Jane, mas que pode se expressar. Inquieto, o homem busca o piano e a caça, bem como ajuda os servos no jardim em trabalho que exige força física. Ele busca ocupação como Jane ao desenhar. Em seu diálogo, em 00:44:03, ele se posiciona claramente: “I don’t wish to treat you as inferior”, “Não quero tratá-la como inferior.”. Jane revida (00:44:07): “Yet, you’d command me to speak?”, “E ainda assim me ordena que fale?”, e, tranquila, posteriormente, devolve o estereótipo de sua profissão citado pelo mestre, ao defender a sua identidade ao ironizar as palavras do homem: (00:44:53) “Then you’ve not spent much time in our company, sir. I’m the same plain kind of bird as all the rest, with my common tale of woe”, “Então não passou muito tempo em nossa companhia, senhor. Sou o mesmo tipo de pássaro, igual as outras, com minha história trágica comum”, (tradução minha).

O reconhecimento de um ator específico tem sua função neste filme, assim como o teve na produção de Stevenson em 1943. O Rochester interpretado por Orson Welles teve uma performance tão convincente quanto foi teatral, mas o que mais chama a atenção é sua figura masculina marcante na película. Por outro lado, o ator Michael Fassbender, embora seja muito bonito, destoando do “não bonito” como Jane o qualifica, destila emoção no olhar, na imobilidade estudada, nos pequenos gestos e, é claro, no falar que demonstra a força que o homem torturado possui – na medida certa para o caráter que se constrói no filme. O posicionamento do casal na cena em que Jane o

abandona fornece a veracidade física e emocional ao texto fílmico. A mulher se ergue com o tronco enrijecido, demonstrando vontade e decisão férreas, levantando a cabeça com o intuito de fazer com que as lágrimas cessem e, apesar da fragilidade, repele com as mãos o homem de joelhos. Ele é o penitente que chora sem alarde, convencendo o espectador da extensão de seu tormento.

A transformação que Rochester sofre o torna diferente no final do filme. Ele aparenta ser um velho: barbudo, cego, solitário e silencioso. No entanto, senta-se de forma ereta no banco da árvore, completamente exposto sem o recosto que o escondia antes. Encontra-se ferido fisicamente e não mais por esconder segredos. Edward não precisa de palavras para reconhecer Jane, (01:52:10) “As mãos de Jane Eyre” (tradução minha).

Rochester, representado pelo belo Toby Stephens, na minissérie, mostra insegurança e, algumas vezes, traços infantis, agindo como um menino que coleciona objetos e insetos, ou, ainda, nos momentos em que faz muxoxos de criança mimada, jogando com a vida dos convidados e de Jane. As expressões risonhas que Stephens ostenta várias vezes inexistem em um homem desgostoso. Além disso, o ato de franzir as sobrancelhas com olhos súplices não expressa de forma nenhuma a força contida de um homem em sofrimento, remetendo a expressões da adolescência. O mestre da mansão pede a Jane que (01:56:43) “don’t go”, “não vá” (tradução minha), na cena em que ela se despede para ir ao encontro da tia moribunda. O menino buliçoso, que inventa piqueniques disfarçados de aula de Biologia para Adele acaba por contar histórias. Não tolera ser contrariado, aparentando ficar emburrado, mais do que atormentado. Não se encontra na personagem da minissérie a violência e a angústia penetrante presentes no Rochester literário ou do filme. Enquanto os últimos montam subterfúgios para esconder sua verdadeira situação e se atormentam com a situação vivida, a imagem deste Rochester mostra um rapaz dado a folguedos e extremamente imaturo. Inexiste a atmosfera tétrica e feroz que o caracteriza no texto de Brontë. No entanto, Jane o relembra em Moor House justamente pelo interesse em insetos e pelo apelo sexual que ele lança mão para que ela não o abandone após a frustração do casamento. Trata-se de traços que marcam a admiração e a paixão da mulher pelo patrão. Na verdade, ambos estão passando por uma adolescência, gerando o afloramento sexual em Jane.

No filme, há uma união dos aspectos psicológicos e físicos na atuação. A observação dos gestos discretos de Mia que evocam as emoções que a personagem internaliza, como na cena em que mostra os dedos tremendo, por Rochester ter partido

sem uma palavra após o incêndio, durante a lição de Adele ou o simples levantar de sobrancelhas fornecem os subsídios para convencer o espectador da veracidade das emoções vivenciadas. Os olhos baixos e a postura do corpo ereta ao encontrar o patrão pela primeira vez dentro da mansão veiculam o caráter tenaz e profundamente consciente da situação social e econômica que a mulher enfrenta na narrativa.

Jane não tem família ou posses. O único bem de Jane é o próprio corpo e alma. Na cena do filme em que Rochester tenta persuadi-la a ficar na mansão, apesar da situação da esposa, ele argumenta: (01:32:28) “Who would care?”, “Quem se importaria?” (01:32:34) “Who would you offend by living with me?” “Quem você ofenderia ao viver comigo?” (tradução minha). Jane responde taxativa: (01:32:37) “I would.” “Eu” (tradução minha), pois a opinião, a palavra dela é a única relevante, independente dos outros.

Ao se tornar herdeira, Jane Eyre não muda suas feições sociais, tendo em mente que a valorização recai sobre a família que ela adota: St. John, Mary e Diana (Jamie Bell, Tamzin Merchant e Holliday Grainger, respectivamente), tornam-se seu lar ancestral, mesmo não possuindo laços familiares que os una. Pessoalmente, a escolha de torná-los desconhecidos empresta veracidade e valoriza a ação dos irmãos em relação à Jane no filme.

É importante notar alguns aspectos de outras personagens na minissérie que, por dispor de mais tempo, explora outras figuras, por exemplo: a mansão da família Rochester. Ela constitui-se em uma das personagens principais na trama. Thornfield Hall aparece várias vezes como uma imagem isolada, ora mostrada por inteiro, em vários ângulos ora descortinando a torre em que o mistério se encontra aprisionado. Absolutamente, não se trata de uma questão de localização das cenas, pois se passam claramente na casa. Ao final, a imponente aparência de palácio, ao longe, engana Jane que, ao aproximar-se, vê que se trata, agora, de uma ruína, como as duas gerações que ali viveram. Embora ocupe o lugar de cárcere para Bertha, de passagem para Rochester, de trabalho para Mrs. Fairfax e Grace Pole, Thornfield mostra-se como o lar de Jane enquanto o amado está lá.

Uma personagem da comitiva que visita Rochester mostra ser um caráter singular de pessoa. Mr. Eshton, Aidan McArdle, aparece como um misto de cientista curioso e homem supersticioso ao fazer menção à comunicação entre mentes. Ele atrai as atenções e constitui o único entre a comitiva que se dirige a Jane sem a criticar ou menosprezá-la. É um livre pensador, logo tolerado sem ser levado muito a sério. Cético, ele duvida do

entretenimento representado pela mesa falante, prenúncio da doutrina Espírita, que Rochester traz como atração, como ocorreu, de fato, na Europa, nos primórdios do Espiritismo. É uma personagem intrigante que, particularmente, parece mostrar uma ponte para a modernidade, demonstrando consideração pela preceptora como pessoa e como mulher independente. Ele busca o desenvolvimento da ciência. Apesar de refletir o nome de uma personagem do romance, a minissérie apresenta um jovem diferenciado e interessante que faz com que o espectador deseje a sua permanência, no entanto, a estadia é breve para que o conheçamos em profundidade.

Miss Ingram, por sua vez, é um belo e interesseiro fantoche, assim representada ao ser enquadrada no cenário dos bonecos de Adele, Cosima Littlewood, no momento em que deixa o local da entrevista com a cigana, Anne Reid, que, na verdade, constitui um ardil do dono da casa para desmascarar o coração desapaixonado da mulher. Assim, ela, com relação a ser manipulada, constitui-se no oposto de Jane, que não aceita e se rebela contra o papel estipulado pela sociedade para ela, embora, guardadas as devidas proporções, não possua muitas possibilidades sociais à semelhança da preceptora. Blanche precisa, desesperadamente, de um casamento rico para manter sua posição social, não importando quem seja o pretendente. Caso contrário, a moça, que já passou da idade do casamento, cairá no ostracismo que a sociedade reserva à mulher solteira.

O recurso do uso simbólico das cores e dos elementos da natureza é recorrente na obra como o fogo que aparece com forte apelo sexual em vários momentos com Rochester, despertando sexualmente Jane. Além disso, a utilização das cores branca, preta e vermelha, representando a pureza (da criança), a maldade (que cercava Jane) e a paixão (com que Jane se defende do primo), respectivamente. São componentes constantes em toda a obra, tanto na caracterização das personagens quanto dos ambientes, o que mostra o apelo ao não mencionado, como o sexo e a virgindade, e, também, ao claramente exposto pela personagem, ou seja, a falsa bondade e a morte. É fácil associar Jane ao fogo, também como essência que, controlado, serve a seus propósitos, mas também possui o poder de queimar tudo a sua volta. Os sentimentos da heroína, ainda menina, queimam no diálogo com Mrs. Reed no início do romance, bem como ao declarar o quanto sentiria a falta de Rochester ao ser enviada para longe quando o imagina próximo a se casar com Blanche. O fogo, a tempestade e a frieza da neve retratam o ser interior fundamental de Jane. O que poderia ser mais verdadeiro do que a natureza?

No livro, Jane expressa claramente suas preferências. Embora St. John Rivers ostente as belas feições do pilar religioso caracterizado por ser branco, inteligente, convicto e jovem, a mulher prefere o moreno que, desde o início, qualifica como feio. Rochester conquistou Jane pela singularidade de seu caráter, conforme as palavras da heroína, “The ease of his manner freed me from painful restraint: the friendly rankness, as correct as cordial, with which he treated me, drew me to him.” (ibid., p. 390) “A intimidade das suas maneiras libertou-me de dolorosas restrições. A franqueza amigável, tão correta e cordial, com que ele me tratava, atraiu-me.” (ibid., p. 109)

Jane não considera a beleza física, pois, enquanto o amado é qualificado como destituído de beleza, o belo St. John é rejeitado. O pastor representa a fé fervorosa, o que poderia ter captado Jane, porém, ele apresenta uma frieza de sentimentos que a mataria, furtando toda a paixão que existia nela. Além disso, ele apresenta a ambição à perfeição na arte de ser *o* (grifo meu) missionário que o torna incapaz de sequer reconhecer o amor tão caro à prima. Passional, Rochester não admitia qualquer tipo de inferioridade, mostrando-se orgulhoso, sardônico e duro frente à dissimulação e à simploriedade. Essas características fascinaram a jovem.

St. John, no filme, não se compõe em um homem belo ou de elevada estatura. Ele é o modelo de virtude, mas não bonito. Os cabelos claros que poderiam ser contrastados com o moreno e feroz Rochester não são suficientes para torná-lo marcante. O missionário é portador de um rosto inexpressivo e de um físico franzino que apoia no cajado, como bom um pastor. Na minissérie, St. John expressa com voz dura suas convicções, mas não é louro e possuidor de beleza clássica como no romance. Ele se faz convincente ao sibilar suas ordens sem deixar margem a opiniões contrárias. Talvez o fato de tanto o Rochester da minissérie quanto o do filme serem extremamente atraentes influencie no julgamento daquele que deveria ser o belo e fulgurante pilar da fé, da inteligência e da bondade esperado do homem da Igreja.

A desobediência da mãe que, contrariando os pais, casara com um membro da igreja, ou seja, desposara alguém que ocupava um degrau abaixo da família dela na sociedade, inicia um processo que desemboca em um esvaziamento social para Jane. Ambas são deserdadas, a progenitora perde a fortuna, mantendo, porém, uma identidade social, sendo a esposa de um clérigo, uma posição considerada inferior à ocupada quando era solteira. Com a morte dos pais e sem fortuna, Jane inexiste socialmente, perambulando pela casa da tia Reed, que lhe dá um teto a contragosto.

Entretanto, Jane está consciente de que existem papéis sociais ainda mais indesejados, pois escolhe ser uma enjeitada e contar com certa educação a pertencer a uma família miserável.

“But are your relatives so very poor? Are they working people?”
 “I cannot tell; Aunt Reed says if I have any, they must be a beggarly set: I should not like to go a begging.” (ibid., p. 337)

- Mas seus parentes são tão pobres assim? São pessoas trabalhadoras?
 - Não sei dizer. Minha tia diz que se eu tenho alguns parentes, devem ser um banco de mendigos. Não gostaria de ser uma mendiga. (ibid., p. 22)

A opção de ser enviada a parentes pobres, proposição do boticário que a atende após o colapso em Gateshead, inexistente tanto na minissérie quanto no filme. Ela não tem escolha nos textos imagéticos.

Em Thornfield, Jane ocupa uma posição social indesejada e ambígua. É uma adulta educada, porém sem recursos financeiros ou familiares. O fato de receber um salário, aliado à posição social normalmente inferior em relação à família, mantém a preceptora, em geral, impossibilitada de ser considerada parte da elite cultural da época.

Na minissérie, fica claro que, no plano material, Jane atua em uma profissão de caráter impreciso. Ela possui educação e cultura, mas não pertence à aristocracia. É pobre e sem suporte familiar, mas não faz parte da criadagem comum ou da massa proletária. Embora assalariada, ela faz as refeições e frequenta os salões junto com a pupila. Às vésperas do casamento, o pesadelo em que, sob uma luz intensa que não diz respeito à Inglaterra, Jane com um bebê no colo é impedida de entrar nos portões de uma Thornfield em decomposição, sendo expulsa por Blanche e ignorada por Rochester, encontra adequação, tendo em vista que a própria heroína não acredita que se tornará a senhora da mansão. Além disso, a luz provém da vela carregada por Bertha, motivo maior para a impossibilidade do matrimônio.

O enquadramento dos perfis de Jane e Rochester, primeiro frontalmente e, a seguir, em tomada de perfil lado a lado, nos momentos em que precedem a proposta de casamento no seriado, caracterizam a igualdade entre homem-mulher que a personagem menciona em seguida, além do fato de constituir-se em uma bela fotografia, unindo-os ao perfilá-los.

Não se pode deixar de mencionar a cena do pedido de casamento no filme visto os leves movimentos físicos que exala, mostrando, porém, a carga emotiva que carrega. Após Rochester provocá-la dizendo que ela o esquecerá, Jane se volta com um olhar de

esguelha desafiante, mas singelo na figura frágil que diz: “How?” (01:07:43), “Como?”. Após a declaração da raridade da experiência vivida em Thornfield, ela acrescenta: (01:10:35) “I’m not speaking to you through mortal flesh. It is my spirit that addresses your spirit, as if we’d passed through the grave and stood at God’s feet, equal, as we are.”, “Não falo pela carne mortal. É meu espírito que se dirige ao seu, como se, passados pela sepulture, fôssemos iguais aos pés de Deus, como somos.” (01:10:44), as mesmas célebres palavras que Charlotte Brontë colocou na boca de sua personagem. As lágrimas escorrem silenciosamente, Jane pergunta se ele a ama (01:19:44), com a resposta dele a natureza se agita em uma tempestade, lembrando, assim, a impossibilidade de Rochester de atingir a árvore da vida, haja vista sua qualidade de homem caído que está levando Jane para o caminho do adultério. A árvore que serviu de pano de fundo para o pedido aparece, posteriormente, destroçada, como será a vida como Jane conhece.

O que se comprova na posição de Rochester ao esperar por Jane depois de ter contado a história de Bertha. Ele espera, no filme, literalmente deitado no chão, pois chegara ao mais baixo nível, visto que pretendia transgredir regras divinas e jurídicas por meio do adultério. Além disso, ele enganara a mulher que diz amar. Jane foge ao contato com o atormentado homem que chora e, sem conseguir demovê-la da partida, dá-se conta que a força dela não tem nada a ver com a matéria: (01:33:06) “I could bend you with my finger and my thumb, a mere reed you feel in my hands”, “Eu poderia dobrá-la com meus dedos, pareceria um simples junco em minhas mãos”. (01:33:21) “But whatever I do with this cage, I cannot get at you. And it is your soul that I want.”, “Mas seja o que for que eu faça com esta jaula, não chegaria a você. E é a sua alma que eu quero.” (tradução minha). É o homem que está de joelhos enquanto a mulher se desembaraça apenas com o movimento de erguer-se emocionada, mas resoluta parte em 01:33:42. Rochester não consegue prendê-la ou destituí-la do único bem que a heroína possui, além do próprio corpo, ou seja, as crenças da moça. É significativa a força que a mulher demonstra ter frente ao homem que, na verdade, se portou como um legítimo vilão dissimulado.

A minissérie, por sua vez, se diferencia nas cenas em que Rochester e Jane aparecem na cama juntos, em *flashback*, podendo ser interpretadas como a realidade rememorada ou um sonho. De qualquer forma, a escolha, feita pela equipe e pela diretora, mostra-se particular e marcante para enfatizar o romance sensual, além da

trajetória de vida da jovem. Uma releitura que vê o amor entre o patrão e a empregada como fator sexual em evidência.

Além disso, um recurso utilizado de forma competente diz respeito ao uso da câmera subjetiva que, a princípio, ilude o espectador ao identificar-se com uma visão de um indivíduo que não está aparente. Deixa rastros, como o som do riso, o fogo, o tecido vermelho e o rumor de passos pelos corredores de Thornfield. É este ponto de vista que o espectador acompanha em algumas cenas. Nas cenas da partida de Jane a fim de atender o chamado da tia, em 01:58:01, a câmera se posiciona de forma subjetiva, por trás da janela em que a visão fica restrita, observando a saída de Jane emoldurada pelo enquadramento da abertura e, ao mesmo tempo, a cavalgada de Rochester e Blanche na direção oposta à carruagem de Jane. O mistério está por trás da câmera, em suspense. Posteriormente, o mesmo olhar acompanha Jane e seu mestre em um passeio pelo jardim. Está presente a tensão destilada na obra literária, bem como o conhecimento de que há um observador sem palavras ou corpo aparentes em Thornfield.

Na cena em 00:24:21 (do 2º DVD), Adele pede a Rochester que conte sobre suas viagens às ilhas caribenhas e, a seguir, canta uma música que Shopie, a babá francesa, interpretada por Elsa Mollien, lhe ensinara, tentando agradar Rochester. A melodia permeia várias sequências da minissérie. O som incita a narrativa de Rochester endereçada à preceptora que o ouve atenta. O espectador é transportado para um ambiente que lembra um clube em que se vê uma mulher que o senhor de Thornfield qualifica como sedutora, misteriosa, perigosa, e exótica em seda e âmbar. É interessante que o motivo de tal confissão tenha partido da sugestão de falar sobre locais, desembocando na descrição das mulheres, condensadas em uma imagem feminina. O que nos leva ao entendimento de que o ambiente (as ilhas caribenhas) se confundem com a com a descrição da pessoa, no caso Bertha. Na narrativa, o Rochester mais jovem a observa. A seguir, a imagem mostra o casamento e a chegada da moça em Thornfield. No entanto, identificamos o ponto de vista da câmera de onde provém a mesma melodia entoada tristemente. Os ocupantes do jardim mostravam alegria até que a estranha música entra em cena. O vidro da janela da mansão se interpõe entre o mistério que ali habita e os que se encontram no exterior. Rochester se altera e irritado ameaça Adele, que entoa a melodia, dizendo que a menina parece um animal selvagem e que irá para a escola (00:25:38 do 2º DVD). Ele estende sua lógica à menina como se ela fosse uma continuidade de Bertha, ou seja, selvagem, logo, precisa ser doutrinada dentro de uma escola inglesa. Assim, entende-se que o Caribe, mais precisamente, a Jamaica deve ser

contida em sua essência, modelando-se ao ideal inglês. Após se controlar, Rochester confessa a Adele que voltou para escapar de tal local. Adiante, o espectador tenta distinguir o vulto que ilumina o rosto de Jane sonhando e, que, ao acordar, vê a vela se movimentando, aparentemente, sem figura humana por perto. Tal criatura não faz mal à heroína, apenas a observa. Depois do casamento frustrado da protagonista, o espectador vê o mistério atrás da câmera ou que ela personificara até então. Bertha Antoinette Mason/Rochester (Claudia Coulter) é uma mulher morena e bela, nascida no Caribe. Nada se sabe da esposa de Rochester, além do que o marido narra. A mulher é intitulada de louca, mas a assistência sabe que ela rasgara o véu de Jane na visita noturna em que se distinguia apenas a vela usada por Bertha para observar o rosto de Jane de perto, não ferindo a heroína como poderia se esperar de uma insana. Ela apenas destrói o símbolo do enlace amoroso, mas Jane não entende a mensagem e continua, apesar de duvidar da situação, com o propósito de casar. No momento em que o marido, finalmente, a revela no drama e para o público, a esposa só emite uma palavra “puta” (00:53:07 do 2º DVD), ao ver Jane vestida de noiva, perdendo o controle em seguida, passando ao comportamento agressivo que, em menor escala de violência, poderia ser compreensível em uma mulher traída. É do ponto de vista de Bertha que o espectador havia visto muitas ações ocorrerem. Uma maneira interessante para se observar e questionar a insanidade alegada pelo marido.

Posteriormente, em relação à protagonista, a minissérie enfatiza a solidão (01:01:15 do 2º DVD), bem como a pequenez humana refletida em Jane ao atravessar campinas, ver montanhas e beber água da chuva, sem uma palavra, traduzindo a condição de estar só do ser humano em qualquer época. É uma imagem universal, anunciando o isolamento que permeia as pessoas em nosso próprio século. As cenas da fuga de Thornfield e da viagem de amadurecimento sofrida por Jane são significativas, pois indicam as dificuldades que uma pessoa atravessa em seu crescimento particular apartado dos outros indivíduos. É o parto doloroso que leva à maturação da pessoa Jane, traduzido em imagens da natureza constituindo planos ricos visto que levam o espectador à aridez, à solidão e à amplitude que o ser humano vivencia em seu processo de crescimento pessoal. Sem a utilização da palavra, temos o lirismo em imagens de Jane e da natureza. O rosto da heroína demonstra que ela está perdida, não sabendo o rumo dali em diante.

No filme, é ressaltada a solidão física e psicológica de Jane, visto que a atriz, Mia Wasikowska, adulta, já está sozinha, nos primeiros momentos do filme, como visto de

00:01:01 a 00:03:46. A porta, que filtra a escuridão interna, emoldura uma moça contra a luz do exterior da construção. Ela caminha soluçando em tom baixo, correndo pela bruma. Há um corte e ela reaparece numa encruzilhada solitária e enceta seu caminhar pelo campo, pelas pedras. Além disso, o espectador a vê perdida, porém persistente em seu andar, mesmo na chuva. Uma representação da realidade humana de nascer, viver e morrer inteiramente só em qualquer época ou local. Logicamente, está presente, de forma lírica, também, a metáfora do amadurecimento por meio de um percurso tortuoso e difícil que traz dor e morte simbólica. Observa-se, também, a solidão da escola em Morton, visto que a mulher está tranquila em um prédio cercado da imensidão de campinas e de rochas. Jane observa o que a rodeia e agradece a St. John, Jamie Bell, dentro da escola, pela independência que desfruta pela primeira vez na vida. Não há inquietude nela neste momento.

Na minissérie, a imagem da escola inicia como um local despido, a ser preenchido, e, com o passar do tempo, apontado em 01:29:09 (do 2º DVD), ou seja, um ano depois de iniciar seu trabalho, Jane está cercada de alunas em uma sala recheada de trabalhos e flores, bem como recebe a visita de Rosamund, Georgia King, que a presenteia com pombas, simbolizando a paz que a moça deseja com o seu amado St. John que se encontra na escola também. A solidão não é tão marcante, visto que o clérigo está muito próximo à Jane.

Charlotte Brontë ultrapassa barreiras em *Jane Eyre*, revelando, embora sob a forma de ficção, a possibilidade de que as mulheres das classes desprivilegiadas possam vir a conquistar outro patamar social e cultural, o que, em última análise, apenas confirma o sistema, sem destituí-la do mérito.

No entanto, a aparência, no livro, conceitua e fornece o tom de acolhida na casa de St. John:

“She is not an uneducated person, I should think, by her manner of speaking; her accent was quite pure; and the clothes she took off, though splashed and wet, were little worn and fine.” (ibid., p. 474)

- E, pelo seu modo de falar, não parece uma pessoa sem instrução. Sua pronúncia é impecável. Além disso, as roupas que vestia, apesar de molhadas e rasgadas, eram novas e muito finas. (ibid., p. 247)

Os membros mais pobres de Whitcross, marcados, até mesmo, pela expressão vocabular, ou seja, não se expressam no *standard English*, o que os diferencia sem os

inferiorizar, não têm condições de avaliar a aparência de Jane e a repudiam, como a própria empregada de St. John,

After a pause she said, “I dunnut understand that: you’ve like no house, nor no brass, I guess?” (ibid., p. 475).

“Ye’ve not been used to sarvant’s wark, I see by your hands,” she remarked. “Happen ye’ve been a dressmaker?” (ibid., p. 475)

- Não entendo. Você não tem casa nem “cobre”, não é? (ibid., p. 248)

- Não está acostumada a fazer serviço de criada, vejo pelas suas mãos – ela observou. – Era costureira? (ibid., p. 249)

O caráter da heroína na minissérie é questionado pela velha criada no início de sua estadia em Moor House, lar de uma aristocracia pobre. Hanna, Jacqueline Pilton, é a única pessoa que duvida da honestidade e retidão de caráter da doente Jane Elliot, nome inventado pelas românticas irmãs Diana, Annabel Scholey, e Mary, Emma Lowndes. A digna empregada pertence à classe mais baixa da hierarquia social e se orgulha de trabalhar para uma família de linhagem antiga. Apesar da insinuação de que o vestido usado pela desconhecida possa ser roubado (01:05:39 do 2º DVD), basta ouvir a forma de se expressar de Jane para que a serva a considere uma dama, não interessando mais a incógnita refletida pela estranha, vista a situação insólita que a envolve. St. John Rivers, por sua vez, caracteriza Jane como a “*interprising young woman...an usually specimen*” (01:24:03 do 2º DVD), “uma jovem destemida... um exemplar incomum” (tradução minha), reconhecendo-a como um indivíduo diferenciado. É o uso da palavra que faz com que Hanna mude de opinião sobre Jane que passa de uma ladra para uma dama por meio do diálogo, ou seja, da forma de se expressar. O espelho volta a ser buscado e devolve uma imagem triste da heroína abatida, mas ela sorri ao olhar pela janela, vendo o rebuliço das irmãs Diana e Mary (01:06:36 do 2º DVD), uma visão da vida mais leve e solidária para Jane.

A autora usa a técnica da troca de nomes e qualificações para mostrar de que maneira as diferenças entre classes podem se dissolver. Ela demonstra que são os rótulos que diferenciam os membros da classe trabalhadora da aristocracia. Observa-se esse fato na obra, pois, à medida que a personagem principal se aproxima do ponto de estar em condições iguais às de Rochester, seu amado, ele pede que Jane o chame de Edward e não mais de sir. A manipulação dos nomes revela uma sociedade de aparências e ambiguidades, confirmando o preconceito existente na Era Vitoriana. Rochester, por sua

vez, após o pedido de casamento, passa a chamá-la de Janet, acrescentando ao nome uma letra, como se a moça ascendesse ao alongar o prenome.

A ascensão social de Jane na minissérie, em um quadro inverossímil para a época, fica marcada nos trajes, no tom rosado, nas feições alegres. Mr. e Mrs. Rochester aparecem sorridentes juntos, o casal desfruta da natureza e da companhia dos que os cercam. A heroína mostra-se perfeitamente acomodada em seu novo papel de senhora no quadro familiar que montou para a pintura final.

No filme, a riqueza não traz transformações para Jane, excetuando um chapeuzinho e um coque diferente (01:47:32) nas cenas do retorno a Thornfield. O desfecho do texto fílmico exala um tom onírico. Como a impressão de sonho atinge o espectador?

Desde a fuga desenfreada de Thornfield, vista por meio da bela fotografia de Adriano Goldman, no filme, Jane parece estar vivenciando o interior de si mesma na paisagem. A própria vivência com os Rivers, depois do estado de coma por desnutrição total, física e mental, do qual St. John a resgata, se torna permeada de *flashes* em um movimento semelhante à intercalação entre o sonhar e o acordar. Assim, particularmente, a cena final desemboca em um momento similar ao da vigília de Jane. A imagem que o espectador absorve relaciona-se à heroína estar em um padrão diferenciado do estado de sono, mas também distinto do verificado no estado de consciência. As palavras finais trocadas entre o casal protagonista levam a essa projeção mental em quem assiste. Rochester diz “a dream” (01:53:45), “um sonho”, ao que a mulher responde “so, wake up” (01:53:54), “pode acordar então” (traduções minhas). Ambos fecham os olhos. Ao despertar de seu encontro em sonho com um Rochester castigado, redimido e viúvo, Jane continuaria sua vida como professora em Moor House ou ela partiria em busca de um novo campo de vida. A projeção de sonho destilada e captada pelo espectador particular pode levar a tais interpretações. Ao seguir estritamente a imagem, a assistência observa que não são necessários vastos e impactantes movimentos para perceber as emoções de Jane ou Rochester. São as nuances de voz, meneios de cabeça ou a forma de manejar o olhar que transmitem a sensibilidade das personagens no enlace em um abraço final. É notável como Rochester pergunta sobre o amadurecimento de Jane, questionando se ela está completa no seu retorno a Thornfield. É uma mulher adulta que volta e aceita as falhas do homem sem que isso a deixe inferiorizada.

As obras fílmicas analisadas mantêm as características oriundas do gótico presentes no romance, tais como a situação de criança injustiçada, do ambiente castelar de Thornfield e da superação da situação inicial pela heroína. Naturalmente, a minissérie apresenta de forma mais detalhada as situações, acrescenta importância e personalidade a determinadas personagens, como Mr. Eshton, bem como possibilita a recriação e a criação em maiores detalhes em relação ao filme que possui restrições claras quanto ao tempo de exposição na tela de um cinema.

Não se teve a pretensão de fazer uma descrição da decupagem, plano a plano, o que tomaria muito espaço e tempo. Os roteiros também não fazem parte deste trabalho. O que interessa é a descrição e conseqüente comparação de imagens pessoalmente relevantes na aproximação com as heroínas.

É notável como a autora expressa, em *Jane Eyre*, certa simpatia para com a classe média assalariada e para com os pobres, denunciando, em certos momentos, a arrogância da aristocracia e da burguesia. No entanto, Jane parece se contradizer quando, simultaneamente, promove as atitudes democráticas e perpetua o rígido sistema hierarquizado, já que ascende socialmente, corroborando as regras existentes. Sabedores de que o escritor/artista é, muitas vezes, um ser limitado e determinado historicamente, a ambigüidade da época Vitoriana caracteriza o comportamento social da heroína neste aspecto, sem desmerecer o ato de transgressão precursor da mulher expressa por Jane. Charlotte demonstra, em sua literatura, os polos da ambigüidade vitoriana: corpo e matéria, sexo *versus* alma, mente, castidade. Além disso, ela toca na relação entre colonizador e colonizado por meio do casamento malfadado de Rochester e Bertha. O homem subjuga a mulher em uma ampla metáfora que abarca a Inglaterra em face de suas colônias, mas, também, a situação da mulher na sociedade.

Jane Eyre, a minissérie, mostra uma visão do amadurecimento pessoal de uma mulher cerceada de opções em sua vida, mas que ama apaixonadamente um homem que não se traduz em um herói romanesco. A heroína é caracterizada pelo conflito gerado pela emoção obrigatoriamente subjugada emparelhando-se ao aprisionamento total da mulher colonial traduzida por Bertha. A adaptação questiona com propriedade a questão da loucura ou das razões vãs para se subjugar o ser diferente, no caso, uma mulher, filha de uma *creole* (que já constitui uma miscigenação) e um inglês, ou seja, um rebento híbrido, com uma cultura particular, da Jamaica, retirada de uma colônia inglesa pela pura ambição e egocentrismo do homem. O final feliz remete ao quadro falso do início da minissérie que retratava a família Reed. Chama, também, a atenção nesta produção a

simpatia em relação aos colonizados frente aos colonizadores, no caso, a relação complexa entre a Jamaica e a Inglaterra, que fora corajosamente exposta, no literário, por Brontë, particularmente no caso do feminino. Cita-se, preponderantemente, a Jamaica frente à expoliação inglesa em uma relação complexa que foge aos parâmetros binários do bem e do mal, visto que não se sabe o que ocorreu com Bertha realmente. Porém, ao ouvir o relato visual e parcial de Rochester não se pode, de forma nenhuma, justificar a situação que foi impingida à mulher. Enquanto Jane consegue se expressar dentro dos limites que lhe são permitidos, conseguindo impor sua identidade ao homem, Bertha sequer possui voz, fazendo do silêncio, da melodia entoada e da palavra *puta* suas únicas formas de resistência ao encarceramento e ao desfazimento da própria personalidade impostos pelo marido. Desta forma, a adaptação abraça a causa do marginalizado social e economicamente, explorando o tema de forma convincente e lírica. Salienta-se que as performances de Ruth e Toby demonstram o desabrochar de dois adolescentes ao longo dos episódios, embora o homem não amadureça da mesma forma que a mulher. A rota de amadurecimento de Jane mostra-se convincente, mostrando a presença forte da sexualidade como fator despertador de todo um processo de crescimento. Além disso, o questionamento do estado de insanidade leva o espectador a repensar o quanto o prosaico e natural caminho percorrido em uma vida pode apresentar indicativos de insanidade que passam despercebidos, enquanto a sociedade estipula parâmetros de loucura que nem sempre condizem com o real estado de uma pessoa ao se observar atentamente o contexto envolvido. Assim, se pode concluir que os interesses econômicos e políticos demarcados pelo tempo e espaço podem determinar o que se chama de mente insana, retirando a identidade e a liberdade do indivíduo. Bertha estabelece sua resistência e sua voz por meio do crime, ou seja, do suicídio.

Jane possui discernimento e sensibilidade. Embora o amor pelo homem (branco, inglês, rico) seja um contínuo ao longo da adaptação, ela não deixa de ver suas falhas e erros. O final, visto literalmente, mostra um acomodamento à situação. Porém, ao observar-se o olhar malicioso de Adele ou a extrema modificação na aparência da própria heroína, percebe-se que o quadro em si pode se tratar de uma farsa.

O filme trata do percurso de crescimento pessoal de forma central e enxuta. O romance torna-se pano de fundo para mostrar o amadurecimento de uma mulher inglesa do século XIX. Uma adaptação objetiva, focando os limites que a heroína precisa lidar para mostrar sua identidade sem romper com o código rígido do seu tempo e espaço.

2.2 ELIZABETH

Pride and Prejudice, conforme a ordem cronológica de publicação, foi o segundo romance de Jane Austen. Impresso em 1813, embora sua escritura tenha sido finalizada em 1797, nasceu com o título *First Impressions*, porém teve de ser completamente revisto pela autora após o manuscrito ter sido recusado pelo editor Thomas Cadell. As obras da autora, à época, foram assinadas “By a Lady”. Em *Persuasion* e *Northanger Abbey*, organizadas para publicação pelo irmão, Henry Austen, não consta o nome de Jane, apenas a informação de que se trata da mesma pessoa que escreveu as outras obras, trazendo uma biografia que incluía o anúncio de sua morte.

Jane Austen viveu em uma época de transição histórica, ou seja, durante a Regência de Jorge IV que a admirava. *Pride and Prejudice* prima pela descrição precisa da sociedade rural georgiana em detrimento das mudanças advindas com a modernidade.

A autora constrói sua narrativa tecida no cotidiano de uma família agrária na Inglaterra. A intriga se desenvolve à medida que se estabelecem as relações com as estruturas social, econômica e intelectual que envolvem Elizabeth e outras personagens femininas, marcadas pela obrigatoriedade de atingirem o matrimônio.

Pride and Prejudice descortina a vivência de pessoas comuns em um ambiente restrito ao alcance familiar. A refinada ironia, característica da obra, traduz o imenso atrativo que une tanto o interesse acadêmico quanto a fruição do público em geral; ou ambos os aspectos na maioria. A afirmação é comprovada por meio da frutificação de continuações, de livros inspirados nas obras austianas e das várias adaptações cinematográficas existentes de quase todos, senão todos os textos da autora, chegando a formar um séquito que busca e sorve tudo o que se produz a respeito, tais como: *comics*, literatura *teen*, games e etc. A trama de Elizabeth Bennet despertou com maior ênfase a atenção cinematográfica após o bem-sucedido seriado da BBC de 1995 e, conseqüentemente, reiteradas produções fílmicas que, fenômeno inverso, deram origem a retomadas literárias, normalmente de cunho popularesco, mas que mantêm aceso o lume de criação de Austen no século XXI.

Uma mulher racional, dotada de um intelecto ímpar, ambientada em um local infértil em um tempo que tenta esconder os dotes femininos que não sejam pintar, bordar, tocar piano e alcovitar, Elizabeth Bennet escapa do tédio e das barreiras que a cercam de forma criativa, inteligente e humorada pelos, principalmente, diálogos da personagem.

O filme tem duração de duas horas e nove minutos de tempo na tela. A edição americana do filme inclui uma cena final, que não consta no livro, que mostra Darcy e Elizabeth casados, se divertindo em Pemberley, que não será abordada nesta análise.

A minissérie dirigida por Simon Langton, em 1995, tem duração de cinco horas e cinquenta minutos, sendo dividido em seis episódios apresentados pela BBC no mesmo ano. A presente investigação não aborda os roteiros, porém torna-se importante citar que Andrew Wynford Davies, roteirista de *Pride and Prejudice* participou, também, das adaptações austrianas: *Emma*, em 1996, *Northanger Abbey*, em 2005 e *Sense and Sensibility*, em 2008; de Charles Dickens – *Bleak House*, em 2005. Os dados visam a demonstrar o quanto o fazer fílmico volve o olhar para o literário, pois, já em 1940, *Pride and Prejudice* do diretor Robert Z. Leonard teve como roteirista o autor de *Brave New World*, Aldous Huxley em colaboração com Jane Murfin. Em 1957, a referida película foi alvo de análise de George Bluestone em *Novels into Film*.

O filme *Pride & Prejudice*, dirigido por Joe Wright, em 2005, possui duas horas e onze minutos de duração. É uma produção franco-britânica da Universal Studios e Scion Films (P&P) Production Partnership.

O roteiro do filme pertence à Deborah Moggach, a produção é de Tim Bevan, Eric Fellner e Paul Webster. Além disso, salienta-se a atuação de Dario Marianelli, responsável pela trilha musical. A competência de Marianelli mostra-se marcante na trilha sonora da película como também acontece no filme *Jane Eyre* dirigido por Cary Fukunaga. Em *Pride and Prejudice*, a música tema *Dawn* permeia o filme com leveza em sincronia com a bela fotografia do filme. As melodias acompanham a delicadeza expressiva do movimento de câmera, como, por exemplo, o momento em que Elizabeth adentra Pemberley. O espectador acompanha as descobertas da heroína em relação à arte que a cerca: as pinturas no teto, a galeria de esculturas. A música acompanha esse movimento. A princípio, a sutileza do toque do piano é seguida pelo solo de clarineta, encantando e carregando o espectador pelo mundo da arte junto com a protagonista. A seguir, os violinos dão seguimento ao tema, extravasando o encantamento com emoção contida na medida certa até a entrada da trompa que arrebatada, traduzindo o que se passa no interior da heroína.

A inspiração para os solos de piano origina-se nas primeiras sonatas de Beethoven. A execução ficou a cargo do famoso pianista francês Jean-Yves Thibaudet. Segundo os extras do DVD, de forma diversa da maioria dos filmes, Wright procurou Dario Marianelli antes de iniciar as filmagens. A música perpassa a sensibilidade de

quem assiste, valorizando as imagens pictóricas que a fotografia do filme transmite ao espectador, bem como conduz através de suas variações de tons o romantismo sem exageros sentimentais.

Ao focar o aspecto mais comentado de Austen, ou seja, a ironia, a pesquisa remete-se a algumas definições. De acordo com o Dicionário Aurélio, o vocábulo ironia tem o significado “*S. f.* 1. Modo de exprimir-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio ou com intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem:”, (FERREIRA, 1986, p. 969), enquanto a palavra zombaria suscita um sentido negativo profundo: “*S. f.* Manifestação intencional, malévola, irônica ou maliciosa, por meio do riso, de palavras, atitudes ou gestos, com que se procura levar ao ridículo ou expor ao desdém ou menosprezo uma pessoa, instituição, coisa, etc., e até os sentimentos” (FERREIRA, 1986, p. 1806).

A conceituação fez-se necessária em face das nuances identificadas, de vários componentes diferenciados, na composição divertida e bem feita de Jane Austen, que extrapolam a refinada ironia já estudada largamente em outras pesquisas que se dedicaram com propriedade à voz dupla da linguagem irônica.

A autora faz ouvir a sua voz feminina identitária não só por meio da ironia, mas também pela zombaria com sentido mais profundo de negação, utilizado na conduta de algumas personagens que louvam as já ultrapassadas convenções inglesas do cotidiano. Pode-se comprovar o que foi dito ao observar que, logo após a primeira frase do romance que satiriza o matrimônio, tema recorrente da obra, acontece uma discussão entre Mr. Bennet e Mrs. Bennet sobre a chegada de um estranho ao vilarejo, que são as figuras mais relevantes da sociedade.

“Oh! Single, my dear, to be sure! A single man of large fortune; four or five thousand a year. What a fine thing for our girls!”

“How so? How can it affect them?”

“My dear Mr. Bennet, replied his wife, how can you be so tiresome! You must know that I am thinking of his marrying one of them.”

“Is that his design in settling here?” (AUSTEN, 2006, p. 209)

- Oh! Solteiro, meu caro, com certeza! Um homem solteiro e de grande fortuna, quatro ou cinco mil libras por ano. Que ótimo para nossas meninas!

- Por quê? Como isso pode afetá-las?

- Meu caro Sr. Bennet – respondeu a mulher - , como pode ser tão irritante! Deve saber que estou pensando em casá-lo com uma delas.

- É esta a intenção dele ao se instalar aqui? (AUSTEN, 2010, p. 19-20)

Mr. Bennet casou-se com a beleza fugaz da mulher, permanecendo casado por preguiça e indolência. É um cavalheiro que respeita as convenções enquanto sua zona de conforto pessoal não é atingida. Ele zomba de tudo e de todos que o cercam, sem o intuito de corrigir, apenas ridicularizar em prol do próprio divertimento.

Por outro lado, impregnado de preconceito Darcy chega à crueldade frente à manifestação do simplório Sir Lucas,

“What a charming amusement for young people this is, Mr. Darcy! – There is nothing like dancing after all. – I consider it as one of the first refinements of polished societies.”

“Certainly, Sir. – and it has the advantage also of being in vogue amongst the less polished societies of the world. – Every savage can dance.” (AUSTEN, 2006, p. 223)

- Que encantadora diversão para os jovens, sr. Darcy! Não há nada melhor do que a dança, afinal. Considero-a um dos maiores requintes da sociedade elegante.

- Por certo, senhor. E com a vantagem de também estar na moda entre as sociedades menos elegantes do mundo. Qualquer selvagem sabe dançar. (AUSTEN, 2010, p. 40)

Posteriormente, na mesma linha, Miss Bingley arremata seu conselho sardônico a respeito de um enlace ridículo entre Darcy e Elizabeth, tendo em vista as diferenças entre as relações de parentesco, além do comportamento da família da moça.

“Have you any thing else to propose for my domestic felicity?”

“Oh! Yes. – Do let the portraits of your uncle and aunt Philips be placed in the gallery at Pemberley. Put them next to your great uncle the judge. They are in the same profession, you know; only in different lines. As for your Elizabeth’s picture, you must not attempt to have it taken, for what painter could do justice to those beautiful eyes?” (AUSTEN, 2006, p. 238-239)

- Alguma outra proposta para minha felicidade doméstica?

- Ah! Tenho, sim. Deixe que os retratos dos tios Philips sejam colocados na galeria de Pemberley. Coloque-os ao lado de seu tio-avô juiz. Estão todos na mesma profissão, como sabe, só que em linhas diferentes. Quanto ao retrato da sua Elizabeth, não deve mandar fazê-lo, pois que pintor faria justiça àqueles belos olhos? (AUSTEN, 2010, p. 68-69)

Mr. Collins, primo de Elizabeth, mescla subserviência e arrogância numa combinação abjeta e anedótica. A proposta de casamento a Elizabeth se configura em uma piada. O contrato se baseia em três razões elencadas pelo pomposo clérigo que, na verdade, deseja obsequiar Lady Catherine com mais uma vassala. Pode-se dizer, em defesa de Collins, que, com o enlace com uma das primas, ele ajudaria a manter a propriedade na família, o que seria também um reforço à concepção de união para

garantir o espaço territorial. Os discursos ensaiados são repletos de lugares comuns e banalidades sem sentido, o que mostra o esvaziamento das crenças religiosas a respeito do casamento e das mulheres. Elizabeth o rejeita, apesar de que social, econômica e tradicionalmente tal matrimônio seria considerado um matrimônio ideal.

Em relação a Collins, no filme, em 00:25:28, as meninas Bennet e Charlotte conversam durante o passeio em Meriton. Durante a caminhada, Mr. Collins é apresentado ao espectador como “His name’s Mr. Collins, the dreaded cousin”, “Seu nome é Sr. Collins, o temido primo” (legenda); e a questão da herança fica explicitada, sendo que Mary enfatiza (00:26:02) “Even my piano stool belongs to Mr. Collins.”, “Até minha banqueta de piano perence ao Sr. Collins” (legenda). Elizabeth finaliza (00:26:10) “The estate passes directly to him and not to us poor females”, “O espólio vai direto para ele e não para nós pobres mulheres” (legenda). Há, no filme, uma prévia hostilidade em relação a Collins que, o antecedendo, cria antipatia em relação a esse. A seguir, a audiência vislumbra, parcialmente, em 00:26:14, o rosto de um pequeno rapaz de preto à porta dos Bennet, não configurando a pessoa gananciosa que se deixara antever, ele parece apenas patético.

Voltando o olhar para a comédia, na minissérie, em termos de exacerbar o ridículo, ou seja, a representação dos ditames ultrapassados e falsos da sociedade do período, não há melhor exemplo do que o herdeiro legal de Longbourn. Mr. Collins, encarnando a duplicidade, não poderia ser mais subserviente à Lady Catherine e, ao mesmo tempo, orgulhoso de seu papel na hierarquia social. Na verdade, a personagem personificada por David Bamber parece ser o mais abjeto dos Collins já visto entre tantas produções. O cabelo dá impressão de oleosidade e sujeira, os olhos constantemente apertados e a postura normalmente curvada em mesuras emprestam o visual perfeito para as palavras e atitudes do clérigo que sintetiza a visão dos membros do clero acerca da mulher. É impossível encarar com seriedade a proposta de casamento de Collins a Elizabeth. Fisicamente, o homem é desajeitado em seus gestos e quase cai ao entrar em seu coche a fim de visitar Mr. Bennet, erra os passos de dança, além de ser constantemente calado por Lady Catherine (Barbara Leigh-Hunt). O constrangimento e os maneirismos ao deparar-se com Lydia em trajes íntimos se choca com as risadas altas das Bennet mais jovens, fornecendo uma cena hilária. Uma sequência insólita e inconcebível para o período, ou seja, um homem ver uma dama sem as roupas devidas, exagerando ainda mais o papel indecoroso de Lydia. O texto fílmico brinca com a falsidade do herdeiro que deseja ver a prima sem roupas, bem como todos os itens que

terá direito na casa. Ao mesmo tempo em que a irmã de Lizzy se coloca em situações vulgares, Collins é um ser melífluo e inoportuno, causando o desrespeito por onde passa. As meninas sequer sentem vergonha dele. Como Elizabeth, inteligente e perspicaz, poderia levar em consideração a vida em comum com tal homem? É uma piada, mas a sociedade aprovaria como fato correto.

No filme, as imagens parcial e por inteiro da pequenez de Mr. Collins à porta dos Bennet ou a vagar pelos salões de Netherfield durante o baile em que Elizabeth o evita, bem como a figura da florzinha depositada antes do pedido de casamento ridículo, evocam um riso piedoso da audiência, assim como as atitudes disparatadas, e a voz aguda e melosa de Mrs. Bennet, como, por exemplo, ao correr atrás de Elizabeth e ao chorar na despedida de Lydia. É uma abordagem que causa uma recepção diferenciada acerca das personagens, pois estas provocam mais um sentimento de pena do que a aversão.

Mrs. Bennet e Mr. Collins apresentam traços comuns no filme por personificarem elementos patéticos da narrativa, mas sem despertar antipatias. A esposa de Mr. Bennet preocupa-se de forma prática e real com o futuro das filhas, sem deixar de ser afetuosa, embora a futilidade a represente como pessoa sem discrição ou pejo. Autoritária, ela dita as ordens em Longbourn. Ela estabelece que Jane não usará a carruagem para ir jantar em Netherfield. Além disso, como esposa, Mrs. Bennet manipula as atitudes do marido sempre com a palavra “Now” em (00:46:52) e (00:50:31), incitando-o a obedecê-la imediatamente, sem indolência.

No capítulo vinte, Mr. Bennet se posiciona contra os ditames da sociedade que obrigaria a, como tenta fazer Mrs. Bennet, Elizabeth aceitar o casamento com o primo pertencente à igreja e herdeiro da casa na qual mora.

“An unhappy alternative is before you, Elizabeth. From this day you must be a stranger to one of your parents. – Your mother will never see you again if you do *not* marry Mr. Collin, and I will never see you again if you *do*.” (AUSTEN, 2006, p. 272)

- Uma triste alternativa está à sua frente, Elizabeth. Deste dia em diante será uma estranha para um de seus pais. Sua mãe nunca mais a verá se *não* se casar com o Sr. Collins e eu nunca mais a verei *caso* se case. (AUSTEN, 2010, p. 128)

Inabalável, Mr. Bennet passeia pelo romance desfilando mordacidade sem alardes. No início da obra, refere-se aos nervos sensíveis da esposa como velhos conhecidos, ou seja, a acomodação o faz relevar a chatice de Mrs. Bennet. Adiante, ele

contemporiza a situação da família com uma perspectiva simples e nada agradável para a mulher.

“My dear, do not give way to such gloomy thoughts. Let us hope for better things. Let us flatter ourselves that I may be the survivor.” (AUSTEN, 2006, p. 283)

- Minha cara, não se permita pensamentos tão sombrios. Esperemos coisas melhores. Alegremo-nos com a ideia de que posso ser eu o sobrevivente. (AUSTEN, 2010, p. 147)

Ao analisar a minissérie televisiva *Pride and Prejudice*, torna-se óbvio que a ironia presente, além de contar com o fator visibilidade física da personagem e de seus trejeitos, também utiliza o cenário envolvido. Logo no início, a audiência segue uma sequência de peso que resume todo o conteúdo das relações familiares Bennets, porque, nela, aparecem todos os membros da família Bennet. Lydia, Julia Sawalha, e Kitty, Polly Maberly, discutem em altos brados com uma intervenção tendenciosa da mãe, Alison Steadman. Elizabeth ouve a disputa enquanto se aproxima da casa e vê o pai, no interior, Mr. Bennet, Benjamin Whitrow, lendo indiferente a todo o barulho circundante. Em contraposição à algazarra, a comunicação entre a filha, que pára em frente à janela da biblioteca, e o pai torna-se expressiva e engraçada, pois conta com os trejeitos de ambos. Os olhares se cruzam cúmplices (00:02:43) e, enquanto ela sorri, ele atira a cabeça ligeiramente para trás e movimenta os olhos com sinal claro de enfado e crítica à futilidade e à barulheira das filhas mais jovens. Em silêncio, é estabelecido o diálogo. Não há palavras na expressão do conteúdo que introduz as personagens de forma clara e concisa. A utilização da linguagem corporal dos atores presta-se à caracterização das personalidades, emprestando veracidade ao não dito tanto nas relações familiares quanto nas sociais. Em outros momentos, da mesma forma, Lizzy se comunica com o olhar com Jane, Susannah Harker, e Charlotte, Lucy Scott, sendo que, algumas vezes, expressa zombaria e, em outros momentos, veicula questionamentos, ficando claro o êxito da comunicação sem palavras por meio do rosto expressivo de Jennifer Ehle, unindo a postura de uma mulher inteligente, com seus diálogos, à energia irônica e leve demonstrada pelos sorrisos, olhares significativamente brincalhões e a movimentação física. Bingley também se comunica com Darcy pelo recurso do olhar significativo durante o baile no Assembly Room.

Mr. Bennet está sempre disposto a um comentário mordaz, demonstrando segurança e desenvoltura. Após o primeiro baile, Mrs. Bennet desfila um cordel de

informações banais sobre as danças ao que o marido exclama ao ser interrompido em sua leitura, impaciente e farto de ouvir sobre o pretendente visado (00:21:57): “Enough, Madam! For God’s sake! Let’s hear no more of his partners! Would he had sprained his ankle in the first dance!”, “Basta, senhora! Pelo amor de Deus! Não quero mais ouvir sobre as parceiras de dança dele! Ele deveria ter torcido o tornozelo na primeira dança” (tradução minha). O cavalheiro elegante e inteligente deixa a marca de sua ironia bem humorada ao longo de toda a produção com a distinção peculiar a um nobre. Ele é educado, bem informado e gerencia a propriedade. Elizabeth e o pai possuem um vínculo forte que os aproxima como semelhantes. Não é à toa que ela é a pessoa preferida por Mr. Bennet que, ao contrário da mãe, lamenta as viagens que ela empreende.

No filme dirigido por Joe Wright, Mr. Bennet demonstra um humor discreto. Muitas vezes, silencia diante do assédio da esposa, porém mostra-se um pai amoroso que acompanha as filhas e a esposa a todos os bailes, se diferenciando, em certa medida, de um pai zombeteiro ou de um marido ausente. Indolente, preza tanto sua paz familiar que peca ao deixar a mulher sozinha nas decisões. Como em um jogo de gato e rato, Mr. Bennet brinca com a mulher e com as filhas que ouvem todas as conversas por detrás das portas de Longbourn. Nas primeiras cenas, ele se encontra em seu espaço particular, sendo importunado pelos pedidos de Mrs. Bennet. Ao deixar a biblioteca portando um vaso de uma flor da família das orquídeas, ele brinca (00:03:45): “Good heavens. People., “Céus. Pessoas.” (legenda), fingindo desconhecer que as filhas estão bisbilhotando os pais. Depois de provocar a esposa, ele informa que já fez a devida apresentação a Bingley, o que resulta em um beijo em frente a todas as filhas, um fato estranho para o período retratado. Elizabeth demonstra nojo, como uma criança do século XX, com a expressão facial ao testemunhar a intimidade dos pais. A ideia deixada por tal cena diz respeito à possível intenção de aproximar o espectador do século XXI de uma noção familiar de união e folguedos. Mr. Bennet, no filme, raramente sorri, diferentemente da personagem no seriado.

É produtivo para o espectador observar os dois pontos de vista referentes aos grupos, no caso, Bennet e Bingley. É o que faz a adaptação de 1995. A minissérie mostra a contrapartida dos comentários presentes em Longbourn no pós-baile em que são apresentados aos membros de Netherfield recém-ocupada. Acompanham-se as imagens de Bingley e sua comitiva em seu espaço privado, desnudando as atitudes e personalidades dos Bennets. Assim, o espectador observa Netherfield em que se notam

comentários impregnados de ironia com grandes doses de maldade. Ao ser indagado sobre Elizabeth Bennet ser considerada uma das belas do local, Darcy a compara a Mrs. Bennet em termos de inteligência, depreciando ambas (00:23:28): “I should as soon call her mother a wit.”, “Então teríamos que dizer que sua mãe é inteligente.” (legenda). Mr. Hunt acorda em um ronco nada elegante ou educado. O mesmo tom de desprezo está expresso nas faces e nas maneiras de Miss Bingley (Anna Chancellor), e Mrs. Hurst (Lucy Robinson), indagarem Jane sobre a família materna durante o jantar em Netherfield, sabidamente profissionais liberais e não pertencentes à alta sociedade. Durante a conversa com o irmão e Mr. Darcy, as irmãs de Bingley zombam dos tios de Jane e sem nenhuma intenção de frequentar o bairro de Mr. Gardiner (Tim Wylton), Cheapside, sugerem (00:39:09) “Perhaps we should call, when we are next in town.”, “Talvez devessêmos entrar em contato quando estivermos próximos na cidade” (tradução minha).

Na minissérie, o baile em Netherfield está recheado de cenas engraçadas envolvendo diferentes personagens. Mary (Lucy Briers), a mais obscura das irmãs de Elizabeth, acredita, sinceramente, ser uma erudita e dotada de dons artísticos. Assim, embora Mr. Bingley convide a própria irmã para tocar, Mary corre ao piano e inicia uma apresentação lastimável e constrangedora em que seu canto desafinado encontra um coral nos cães que estão no exterior da mansão. De maneira um tanto abrupta, Mr. Bennet a resgata do ridículo após o comando para tal atitude expresso pelo olhar de Elizabeth. Collins se prepara para cantar também, mas Mrs. Hurst, rapidamente, toma a frente, e passa a tocar uma melodia rápida e enérgica. Torna-se uma pantomima bufa em que Mrs. Bennet fofoca com sua voz irritantemente aguda e de forma grosseira, antecipando o casamento de Jane (00:42:18): “...Bingley was there before him. Now there will be a great marriage. And, of course, that will throw the girls into the path of other rich men!”... “Agora, haverá um grande casamento e, naturalmente, que isso colocará as meninas junto a outros homens ricos” (tradução minha). Lydia, por sua vez, corre pelo salão descomposta ao carregar a espada de Denny, um símbolo fálico que remete à busca pelo prazer. Ela pede bebida ao se jogar sem cerimônia ou postura em uma cadeira. Daí surge um dos motivos para a rejeição de Darcy ao casamento entre Jane e Bingley. Transparece, no romance e na adaptação, a sensação de que os bailes, para Austen, eram palcos dos mais diversos flagrantes sociais. Elizabeth assiste a tudo impotente, porém consciente do triste papel.

O que chama a atenção no baile público mostrado na película de 2005 diz respeito ao comportamento de Mr. Bingley. Apesar de ser um cavalheiro rico e cosmopolita, a caracterização de Charles mostra um rapaz constrangido, ao invés do esperado jovem despojado e alegre, ao se dirigir a uma bela mulher. É contraditório que um milionário apresente um comportamento de tolo como o demonstrado na tela. No primeiro baile, Bingley se enreda nas palavras ao conversar com Jane e Elizabeth que indaga sobre a biblioteca de Netherfield que o proprietário mal conhece: (00:08:40) “It fills me with guilt. I’m not a good reader. I prefer being out of doors. Oh, I mean, I can read, of course. And, I’m not suggesting you can’t read out of doors.”, “O que me deixa culpado. Não sou um bom leitor. Prefiro o ar livre. Oh, quero dizer, eu sei ler, claro. E não estou dizendo que não se possa ler ao ar livre.” (tradução minha). Enquanto Jane e Elizabeth o tratam com extrema delicadeza e elegância. Ainda no rastro de Bingley, outro exemplo trata do diálogo entre Bingley e Elizabeth no quarto em que Jane convalesce, visto que o rapaz expressa seu prazer na doença da moça, se escusando com emendas que pioram o teor das explicações, deixando perceber que ele deseja a presença de Jane. No entanto, os maiores defeitos do jovem ficam expressos com a completa dependência da opinião do amigo Darcy e da fraqueza em manter as próprias decisões. No entanto, Collins não tem a indulgência das moças em relação aos seus defeitos. A riqueza e a beleza de Bingley parecem suprir sua falta de personalidade e suas trapalhadas. O clérigo baixinho e feio só recebe rejeição e zombaria das Bennets. Por outro lado, e contrariamente ao irmão, no filme, Miss Bingley demonstra inteligência e firmeza até mesmo nos sentimentos preconceituosos trazidos à luz por meio dos comentários sarcásticos, bem como dos olhares irônicos de superioridade. O próprio Charles comenta que Caroline cavalga melhor que ele, indicando que acha a irmã superior a ele em atividades físicas e intelectuais. Várias vezes, ela lança alfinetadas que reverberam pela película sem resposta: (00:10:09) “We are a long way from Grosvenor Square⁴, are we not, Mr. Darcy?”, “Estamos longe de Grosvenor Square, não estamos, Sr. Darcy?”, manifestando desprezo pelo vilarejo interiorano no qual os Bennet vivem. Ou em 00:17:20: “Lady Bathurst is redecorating her ballroom in the French style. A little unpatriotic, don’t you think?”, “Lady Bathurst está redecorando seu salão de baile no estilo francês. Nada patriótico, não acha?” (legenda), em uma clara alusão à guerra que se desenrola à época. Austen, por sua vez, não menciona a situação política do país,

⁴ Grosvenor Square – local de residências elegantes em Londres. (Nota da autora).

embora a milícia esteja presente na obra. O conflito não faz parte do cotidiano, traduzindo ações que a autora rejeita. O filme mostra uma alta burguesia vivenciando futilidades, independente do que ocorria politicamente no próprio país, sem desconhecer os fatos. O silêncio de Austen acerca da situação política é revelador, possuindo significância tanto quanto os elementos críticos à sociedade ou à hipocrisia explícitos na obra com mais força no que não é dito e nos diálogos. No filme, aparece como comentário casual que marca o espaço histórico.

Ainda flertando com o humor de Caroline no filme, pode-se observar o posicionamento adequado da irmã de Bingley, impregnando a película com seu preconceito de forma aguda e divertida sem ser tão perverso como pôde ser visto na minissérie. Ela não se exalta, mas faz comentários mordazes com a postura de superioridade. Suas palavras pairam no ar sem desenvolvimento posterior ou respostas dos seus interlocutores. Fala sozinha ao reclamar (00:23:43) “Are we to receive every Bennet in the country”, “Receberemos todas as Bennets do país?” (legenda), bem como ao alfinetar Elizabeth quanto ao hábito de rir, bem como ao ironizar a falta de compostura dos Bennets durante o baile em Netherfield (00:42:10): “What interesting relatives you have”, “Que parentes interessantes a Srta. tem”. A figura de Caroline mostra elegância e esnobismo, porém o humor destila de suas curtas observações (00:44:05) “I can’t help feeling that someone’s going to produce a piglet and make us chase it”, “Não posso evitar a sensação de que alguém trará um porco e nos fará correr atrás dele”, ou após o baile na residência (00:45:27): “Charles, you cannot be serious”, “Charles, não pode estar falando sério”. O espectador desconhece o teor da conversa, mas infere que se trata do interesse de Bingley por Jane. Elizabeth demonstra ser atingida por alguns comentários ferinos de Miss Bingley, como os elencados acima, por meio do apagamento do sorriso e desvio do olhar para Darcy ou do olhar endereçado a Caroline, em desafio, enquanto Mr. Collins tenta várias vezes, sem sucesso, chamar a atenção de forma inapropriada de Darcy, o sobrinho de sua protetora, sem ter devidamente apresentado. Salienta-se a diferença de estatura entre os rapazes que, por si só, torna-se alvo de zombaria e de relevância quanto à diferença mostrada visualmente.

Em outro momento (00:25:11), Elizabeth e Caroline se despedem às portas de Netherfield de forma bastante dúbia. Elizabeth agradece, ironicamente, a estimulante e educativa companhia de Caroline, que responde educadamente em tom ferino. Em seguida, Darcy ajuda a moça a entrar em uma carruagem. A câmera foca a mão de Darcy (00:25:31), dando relevância por meio do *close* na mão em movimento por ter tocado

Elizabeth. Em outros dois momentos, o mesmo recurso é utilizado para mostrar a personagem masculina, ou seja, no reencontro em Pemberley e no final.

No romance, Elizabeth utiliza as palavras com maestria, demonstrando não só inteligência, mas convicções e postura. Austen consegue, com a escolha de palavras e manejo elegante, tornar os diálogos leves e alegres, mesmo tratando de assuntos como inadequação social ou preconceito. Ao ser interpelada por Lady Catherine sobre a idade, a heroína desvia-se tangenciando uma resposta menos cortês, desarmando a déspota.

[...] - Pray, what is your age?"

"With three younger sister grown up," replied Elizabeth smiling, "your Ladyship can hardly expect me to own it." (AUSTEN, 2006, p. 301)

- Diga, que idade tem?

- Com três irmãs menores já crescidas – retrucou Elizabeth, sorrindo -, Vossa Senhoria não deve esperar que eu a declare. (AUSTEN, 2010, p. 179)

Em relação a Darcy, ela torna-se provocativa ao perguntar e responder as próprias questões ironicamente.

"I had not at that time the honour of knowing any lady in the assembly beyond my own party."

"True; and nobody can ever be introduced in a ball-room. (AUSTEN, 2006, p. 306)

- Eu não tinha a honra, naquela época, de conhecer moça alguma daquela festa, a não ser as de meu próprio grupo de amigos.

- É verdade; e ninguém jamais pode ser apresentado a alguém num salão de baile. (AUSTEN, 2010, p. 188)

A principal característica de Elizabeth na produção de Simon Lang se traduz na confiança espontânea que a personagem demonstra em todos os seus atos, e em suas palavras e convicções. O rosto franco, aberto e adorável de Jennifer mostra franqueza e humor sem qualquer tipo de artificialismo. A escolha das roupas foi extremamente feliz, pois, enquanto a heroína veste tecidos leves em tons terrosos e toucas simples, as irmãs de Mr. Bingley usam adornos com penas na cabeça e roupas pesadas em cores fortes, como vermelho e preto, angariando a antipatia da assistência ao contrapor as cores escuras e elaborados arranjos, destoando da simplicidade esperada no campo, com a singela beleza dos vestidos claros de cores alegres das meninas Bennets. Miss Bingley e Mrs. Hurst possuem gestos afetados e os rostos transmitem uma zombaria maldosa, o que combina perfeitamente com as roupas ostensivas e os arranjos elaborados em contraponto com a personagem principal.

A música de abertura da série, uma peça para piano composta exclusivamente para a minissérie por Carl Davis, se coaduna com a personalidade vivaz do raciocínio rápido de Lizzy que não hesita em ir atrás da irmã doente em Netherfield. Ela pula cercas e chapinha na lama com um leve dar de ombros. Espontânea, ela brinca com o cão no jardim da mansão de Bingley sem qualquer reserva. A necessidade de mover-se para obter energia está presente em sua corrida de folguedo como na primeira cena, bem como na disparada em Rosings Park, almejando espairer e dissipar a sensação opressiva que Lady Catherine transmite.

Já no início da minissérie, se distingue o aspecto fulcral da narrativa. A necessidade casar para não ficarem sem casa no momento em que o pai morrer. Mas Jane diz a Elizabeth que o respeito entre o casal constitui fator imprescindível no matrimônio. A protagonista declara que seria bom casar com um homem rico, mas acrescenta (00:07:19): “...but such a man could hardly be sensible and I could never love a man who was out of his wits”, “mas tal homem não poderia ser sensato e não poderia amar um homem que não fosse inteligente” (legenda). Ela é romântica, pois declara que só se casará com quem despertar o mais profundo amor, logo ela ficará sem tristeza nenhuma, solteira, e ensinará as filhas de Jane a bordar almofadas e a tocar mal. A seguir, ela se mira no espelho, analisando todos os seus ângulos de rosto. Não se inquieta, sorrindo, apaga a vela. Ela não se porta como uma adolescente que se descobre no espelho, mas apenas avalia o que sabe e conhece bem, sem dar grande importância ao resultado. Não importa que ela não seja a linda moça que todos desejam. Elizabeth está contente consigo mesma e confortável com a ideia do celibato.

De forma independente e segura, Lizzy não deixa as provocações sem resposta, no entanto, o faz de forma a desarmar o oponente com réplicas bem construídas unidas à doçura de um sorriso e a um rosto franco acompanhando as palavras. Ao ser alfinetada verbalmente por Miss Bingley, que deseja vexá-la por não se juntar ao grupo de jogo: (00:42:25) “She’s a great reader and has no pleasure in anything else.”, “Ela é uma assídua leitora e não tem prazer em qualquer outra coisa.” (tradução minha), a heroína sorri e responde placidamente (00:42:29) “I deserve neither such praise nor such censure. I am not a great reader and take pleasure in many things.”, “Não mereço tal elogio nem tal censura. Não sou uma grande leitora e sinto prazer em muitas coisas.” (tradução minha). Não se deixa constranger por Caroline, Darcy ou Lady Catherine, respondendo calmamente com ironia e inteligência, demonstrando possuir espírito e atitude própria. Assim, ela cativa Darcy embora não possua a altura, a elegância, a

postura e a riqueza material da irmã de Bingley. Elizabeth não faz uso de artifícios. Ela não esconde suas opiniões e seus sentimentos que transparecem, com humor, em seu rosto, a cada cena. Ao aceitar dançar com Darcy, ela bufa de frustração e raiva, de forma humorada e despretensiosa, por quebrar a promessa de não dançar com o rapaz. A conversa torna-se um constante espicaçar ao qual Darcy responde da mesma forma que dança, ou seja, adaptando-se ao momento.

No filme, após a bela cena inicial focada na natureza, Elizabeth é a primeira personagem a aparecer na tela, tendo nas mãos o livro *Pride and Prejudice*. Ela está lendo e caminhando pelos arredores de Longbourn. Demonstra, pela expressão facial, que o livro lhe trouxe alguma inquietação. É interessante o jogo intertextual da mídia cinema mostrar o literário que é o alvo da própria imagem na tela. Não a conhecemos, a lente em *travelling* mostra os lugares e as pessoas que estão ao redor dela, seguindo-a. Mais tarde, no filme, os pontos de tensão oriundos das provocações, das ironias e da simplicidade convidam o espectador a ocupar o papel de cúmplice de Elizabeth, tomando a posição do *voyeur*, exemplificada, várias vezes, por meio dos sussurros e das vigílias às escondidas.

No filme de Wright, Elizabeth varia do humor ingênuo, da ironia até a crua zombaria. Ao responder à pergunta de Darcy sobre o que ela poderia sugerir para despertar afeição, ela devolve a expressão “barely tolerable” (00:10:24) com a qual o rapaz a qualificara em conversa particular com Bingley momentos antes (00:13:08): “Dancing. Even if one’s partner is **barely tolerable**” (grifo meu), “Dançar. Mesmo que o par seja apenas tolerável” (legenda). A repetição das palavras do rapaz em outro contexto e acompanhada de olhar significativo demonstra a acusação de arrogância por tê-la taxado de meramente tolerável, mas também da completa falta de entendimento dele em relação à conquista amorosa. Elizabeth dá as costas ao salão em triunfo após sua resposta ao desprezo de que fora vítima. Na mesma linha de atuação, em Netherfield, a protagonista zomba de Darcy e de Caroline ao falar das prendas femininas valorizadas pela classe alta na época. Claramente, Elizabeth debocha de Darcy e Caroline ao afirmar em relação ao conceito de dama prendada (00:21:25): “I never saw such a woman. She would certainly be a fearsome thing to behold”, “Nunca vi tal mulher. Deve ser uma coisa assustadora de se olhar” (legenda). Tal opinião manifesta não condiz com as regras de etiqueta do local e da época reconstruídas na tela, visto que a zombaria desqualifica os dotes apreciados pela sociedade. Assim, ela não só desmitifica essa figura de mulher, mas também as palavras da elite. Além disso, Elizabeth se expressa com uma forma

coloquial atual, pois “ela seria uma coisa horrível de se ver” (tradução minha), o que é, informalmente, uma expressão mais condizente com a realidade do século XXI. Assim, a opção, no filme, mostra a protagonista à frente de seu tempo ao se expressar. A heroína responde diretamente, sem atenuantes, às provocações.

Ao responder a pergunta de Darcy durante a dança em Netherfield em que duelam verbalmente, Elizabeth, novamente, abandona as regras sociais sendo mordaz ao descrever, na verdade, a atitude normal de um rapaz reservado que, na verdade, não está disposto a entrar naquele mercado de casamentos (00:39:56): “Do you talk as a rule while dancing?”, “A senhorita toma como regra conversar enquanto dança?” (tradução sempre), (00:39:59) “No. No, I prefer to be unsociable and taciturn”. “Makes it all so much more enjoyable, don’t you think?”. “Não. Não, eu prefiro ser insociável e retraída. Isso torna tudo muito mais divertido, não acha?” (tradução minha).

Elizabeth Bennet corporificada por Keira Knightley carrega um apelo sexual diferenciado, a escolha do diretor e da equipe, que se dedicaram a evidenciar uma paixão física entre o casal principal, mas o fizeram sem que sequer um beijo fosse visto, o que torna interessante a abordagem. O toque se restringiu às mãos. A emoção expressa por meio dos olhares e, naturalmente, das palavras. Pessoalmente, as escolhas foram exitosas visto que as manifestações da natureza acompanharam os momentos românticos em que Elizabeth rejeita o pedido de casamento, recurso que lembra a natureza tempestuosa após a proposta de Rochester à Jane de Brontë. Além da cena da rejeição por parte de Lizzy, se observa o uso competente da luz que traduz o momento do amanhecer do dia quando ela aceita o amor de Darcy, conseguindo transmitir o estado apaixonado sem necessitar de abraços ou beijos, mas apenas de toques sutis. Desta forma, pode-se perceber que se trata de uma personagem distinta das analisadas na obra literária e na minissérie de 1995.

A imagem da adaptação de 2005 traz uma moça mais introspectiva do que as mulheres do romance e do seriado, em trajes diferenciados da moda representada tanto no livro quanto na minissérie, mostrando o estilo da época anterior ao que evidenciava o colo feminino e a feminilidade em si, bem como o uso do chapéu ou touca, um item indispensável cuja utilização foi muito rara na película. A cabeça descoberta, com um simples coque e franja, serve para valorizar a beleza do rosto da moça, pois as roupas em tons escuros e cortes sem volume podem simbolizar o desejo de discrição da personagem, podendo dar margem à interpretação da não importância dada pela própria Austen ao item da aparência física no romance ou, simplesmente, ao desejo de retratar a

época anterior à expressa no romance com o fito de enfatizar o tom romântico do período mostrado quando o branco era utilizado à noite ou como sinal de *status* visto que sujava com muita facilidade.

A partir da cena em que se dirige a Pemberley, há uma mudança no visual por meio de um vestido em tom claro, traduzindo a nova perspectiva que se aproxima da vida de Lizzy. O que faz pensar que, à semelhança de Austen, não se ocupa em detalhes físicos ou descrições, a película os utiliza como pano de fundo para que a personagem mostre as nuances emocionais, os vínculos construídos pelos olhares e pelo comportamento, bem como pelos diálogos que reproduzem trechos do livro.

O comportamento de Elizabeth destoa das irmãs que, sem poder interferir na construção de seus próprios destinos, espiam as conversas entre os pais, que expõem, claramente, as inseguranças e os medos na tarefa de conseguir posições dignas e confortáveis para as filhas. Vale dizer que a lente da câmara bisbilhota por entre frestas, deixando o espectador muito próximo da personagem, permitindo que o primeiro veja e sinta o que a segunda vê e sente, forjando, para aquele que assiste, um elo de ligação para a condição passiva da personagem. No entanto, Elizabeth não acompanha essa perspectiva. Embora não tenha muitas opções para o futuro, ela não se abandona aos planos casamenteiros da mãe. A protagonista sabe o quão difícil seria realizar o que almeja, conformando-se em ter um destino pouco apreciável na época, ou seja, o de ficar solteira. Assim, ela pouco escuta atrás da porta como as irmãs, menosprezando a atitude de quem aguarda pela decisão de outrem. Por outro lado, a heroína demonstra a intenção de contribuir na construção de um destino feliz para as meninas, principalmente de Jane. Fica claro o caráter protetor perante a família, embora ela aja discretamente. Ao defender os sentimentos de Jane, ela explicita a preocupação com a irmã que sofre com a separação de Bingley por obra de Darcy. Ele alega ter observado a frieza e a falta de sentimento de Jane em relação ao amigo. Elizabeth exclama (01:10:33): “My sister hardly shows her true feelings to me”, “Minha irmã dificilmente demonstra seus sentimentos para mim” (tradução minha), em uma clara alusão à timidez e aos assuntos vedados entre as mulheres da época, não obstante a protagonista conheça profundamente o caráter e os sentimentos dos membros de sua família, especialmente a amada irmã mais velha.

Elizabeth, aqui, é uma menina brejeira que sorri deliciada com as picardias do pai e os arroubos da mãe, mas ela também chora como qualquer mulher jovem. No entanto, Elizabeth, no filme, utiliza, também, mas de forma diferenciada da minissérie, os

maneirismos faciais, pois se constituem em franzir os olhos em um sorriso, olhares sensuais, e nos olhos fixos e imóveis. Na minissérie, a heroína utiliza os olhos com eloquência e leveza. A protagonista do filme transmite ao espectador a impressão de que seriedade e imobilidade são sinônimos de inteligência, visto que, em vários momentos, o rosto imóvel de olhar fixo da personagem passa a impressão de raciocínio interno, mas não é um recurso convincente. O espectador projeta o sofrimento que ela possa sentir sem manifestar, sendo, então, um artifício exitoso. Ao voltar de Rosings, em que fora pedida em casamento, Elizabeth esconde os sentimentos e o que se passou com Darcy até mesmo da confidente. Da mesma forma, Jane esconde a mágoa ainda existente pela perda de Bingley, assim, ambas não desfrutam mais da intimidade conforme mostrado no início do filme. Elizabeth chora na cama compartilhada com Jane que, de costas, está envolvida em sua própria desilusão amorosa.

É interessante salientar a diferença com que a protagonista do filme e da minissérie recebem a notícia da fuga de Lydia. Na película, Elizabeth vai e volta do recinto particular, chorando copiosamente, enquanto os tios e Darcy aguardam explicações. Descontrolada, precisa se afastar para conquistar o controle e, finalmente, revelar o conteúdo da carta de Jane. Os Gardiners e Darcy a observam ir e vir no quarto da hospedaria. Ela demonstra seu abalo sob a forma do choro compulsivo frente a um ansioso Darcy que segue na etiqueta de se erguer e sentar-se à entrada e à saída de Elizabeth da sala, emprestando à cena, em contrapartida, a tristeza da mulher, um tom jocoso no movimento do rapaz e nos olhares expectantes dos familiares. Ela confessa o infortúnio de toda a família advindo da atitude da irmã de forma mais emocionalmente arrasada do que racionalmente aflita. Na minissérie, Lizzy se abala e, também, chora sentada à escrivaninha em que escreve cartas, mas está contida enquanto revela apenas a Darcy o que ocorreu à irmã mais jovem.

O comportamento dinâmico e com fluxo de movimento observado na minissérie homônima de 1995, pela movimentação das personagens captada pela câmera (as caminhadas e corridas de Lizzy, por exemplo) e pela música alegre ao piano, fica a cargo do uso diferenciado da câmera no filme de 2005. É a lente que se movimenta; e as imagens se descortinam, haja vista o passeio por Meryton, ocorrendo como se o espectador estivesse passando os olhos por uma cidade e seus múltiplos afazeres. Por outro lado, os enfrentamentos com Darcy e com Lady Catherine extenuam emocionalmente Elizabeth que, no primeiro caso, permanece, o que parece ser o tempo de um dia, imóvel, em pé, na casa de Mrs. Collins, apenas fitando de forma centralizada

a câmera na forma de um espelho na parede. Observa-se a passagem de tempo pelo recurso fílmico da mudança da luz para as sombras que revelam Darcy.

Demonstrando passionalidade, a protagonista, após a visita da tia de Darcy, se afasta de todos, pedindo que a deixem só, mas a voz alterada e a corrida desenfreada escada acima ante o olhar estupefato da família destoam da mente racional que Elizabeth demonstra ao revidar as agressões, parecendo mais com uma adolescente magoada e contrariada do que com uma mulher que fora humilhada e respondera a altura. No entanto, a proposta do filme de mostrar os lances passionais da heroína condiz com a irritação de uma mulher jovem após um enfrentamento, tendo em vista as acusações da dama e o amor romântico que a moça já dá sinais de sentir.

Ao abordar outra manifestação de sentimento, o riso, e lembrando Charlotte Brontë que utiliza a risada como associada à ambiguidade entre loucura e lucidez em *Jane Eyre*, as várias menções ao riso ou ao sorriso em *Pride and Prejudice*, sejam de escárnio de Miss Bingley quanto de prazer de Elizabeth ou, ainda, o riso sensualmente vulgar de Lydia, remetem o leitor à transgressão por meio de uma atitude tida como inoportuna e indecorosa para uma mulher da época de Austen. Desta forma, sem utilizar representações elaboradas, mas com uma tessitura primorosa, a autora demarca a identidade feminina. O riso é manipulado como menção à insanidade das inconsistências sociais. A autora expõe o ridículo da sociedade, motivando a galhofa. Assim, Elizabeth se manifesta sem criar asperezas entre seus pares. Como a risada se manifesta, também demarca o nível de educação da mulher. Enquanto Elizabeth se comunica pelo riso de forma polida, oportuna e divertida, Lydia demonstra insensatez e excesso de confiança, refletindo ignorância e um comportamento inconsequente.

À medida em que Elizabeth e Darcy se aproximam, a comunicação feita pela risada da heroína se transforma. No início, ela ri abertamente das atitudes do rapaz. No entanto, em Netherfield, declara que Mr. Darcy não é uma pessoa da qual se possa rir. A postura rígida e séria de Darcy só enfatiza o valor e a profundidade dos sorrisos que ele endereça à Elizabeth. Ao final, o contexto está modificado para os amantes. A mulher passa a rir sem preconceitos e o homem aprende a ter senso de humor. É o equilíbrio austiano.

O último capítulo fecha o ciclo iniciado com a primeira frase do romance. Assim,

It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife. (AUSTEN, 2006, p. 209)

É verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro em posse de boa fortuna deve estar necessitado de esposa. (AUSTEN, 2010, p. 19)

Happy for all her maternal feelings was the day on which Mrs. Bennet got rid of her two most deserving daughters. (AUSTEN, 2006, p. 419)

Bem-aventurado foi, para todos os seus sentimentos maternos, o dia em que a sra. Bennet se viu livre de suas duas filhas mais prestativas. (AUSTEN, 2010, p. 389)

A felicidade materna se traduz no casamento das duas conscientes e inteligentes filhas que deixam o lar Bennet para residências abastadas, porquanto a alegria pelo estranho casamento de Lydia não fora pleno, haja vista a péssima situação de Wickham e o banimento total do casal.

Identificam-se as nuances do humor austiano em um degradê que perpassa a zombaria cruel, o escárnio gratuito, a ironia refinada, sendo que a última tem por objetivo uma comunicação elaborada em que determinado ponto de vista em exposição marca e transforma a postura de outrem. É a tradução da trajetória de Elizabeth e Darcy que, em resumo, constituem o sonho de uma nova ordem social e de uma alteração na visão endereçado à mulher. Enquanto a ironia sarcástica de Mr. Bennet critica os mandamentos sociais, mas os confirma, Elizabeth enreda os padrões aceitáveis. A escritura aparente de Austen diz respeito à sujeição aos ditames da sociedade, no entanto, a protagonista os transgride sem criar asperezas no público da época da romancista. Tudo o que não é dito possui ainda maior significância.

A protagonista cuja sensibilidade é a dominante na obra, também adquirindo o *status* de narradora em brevíssimos momentos, com o objetivo de angariar a simpatia do leitor para além das risadas e divagações sobre suas intervenções bem humoradas, não aparece até o segundo capítulo do texto. No entanto, a citação feita pelos pais durante o diálogo inicial incita a expectativa do leitor em relação à Elizabeth.

[...] Indeed you must to, for it will be impossible for *us* to visit him, if you do not.” (AUSTEN, 2006, p. 212)

[...] I will send a few lines by you to assure him of my hearty consent to his marrying which ever he chuses of the girls; though I must throw in a good word for my little Lizzy.” (ibid., p. 212)

[...] “they are all silly and ignorant like other girls; but Lizzy has something more of quickness than her sisters.” (ibid., p. 212)

[...] Precisa mesmo ir, pois sera impossível *nós* o visitarmos se o senhor não o fizer. (AUSTEN, 2010, p. 20)

[...] e vou mandar-lhe algumas linhas assegurando meu cordial consentimento para que se case com qualquer de nossas filhas, à sua escolha, embora deva incluir uma recomendação a respeito de minha pequena Lizzy.” (ibid., p. 20)

[...] são todas bobas e ignorantes como as outras moças, mas Lizzy tem um pouco mais de perspicácia do que as irmãs. (ibid., p. 21)

Lizzy, apelido carinhoso cunhado pela família, corresponde às expectativas do pai em relação à agudeza de espírito e de mente associada à inteligência humorada – logo é sua preferida. Se Mr. Bennet demonstra inteligência e a esposa personifica o que é prosaico e ultrapassado, o leitor se identifica com a segunda filha do casal de imediato.

Percebe-se, pela argumentação de Mrs. Bennet, a ordem secundária da mulher na sociedade. Nenhuma das cinco pode se apresentar a Bingley se o pai não fizer, neste caso, antes uma visita ao rapaz. Embora Mr. Bennet zombe e tripudie da esposa e da etiqueta, ele acata a regra social.

Enquanto Jane fulgura como a beldade entre as mulheres que aparecem na obra, é difícil saber o grau de beleza de Lizzy, pois as considerações gerais a descrevem com o adjetivo bonita – que não significa realmente bela. Bingley, generoso, a qualifica como bela e “very agreeable” (AUSTEN, 2006, p. 216) “muito agradável” (tradução minha). Darcy, por sua vez, profere as palavras que marcaram a moça “tolerable; but not handsome enough to tempt *me*” (ibid., p. 216), “aceitável, mas não é bonita o bastante para *me* tentar” (tradução minha), porém, gradativamente, ao conhecer a personalidade que a envolve, passa a admirar os belos olhos, chegando, finalmente, a chamá-la de uma das mais belas moças dentre as suas conhecidas. A admiração não se traduz na aparência externa para Darcy. Na verdade, o amor do homem parte do comportamento, das ideias e da independência de Elizabeth, em detrimento da aparência física que é de somenos importância. Ao comparar, nos romances, as descrições, percebe-se que, enquanto Elizabeth recebe a qualificação que remete à ideia de uma moça bonitinha, Jane Eyre, por sua vez, é citada como inexpressiva e comum. Ambas não se enquadram no perfil de mulher bela com corpos ou com traços que atraem a imediata atenção masculina pelos seus dotes físicos. No entanto, são sedutoras por outros motivos. Elas são inteligentes, e dotadas de consciência e discernimento acerca delas mesmas, e do tempo e cenário em que estão imersas.

O temperamento vivo, a arguta exposição de opinião própria e o espírito que não admitia, por muito tempo, as sombras de sentimentos negativos caracterizam a

protagonista de *Pride and Prejudice*, cativando o leitor. Em contraposição, pode-se observar a visão negativa expressa por Caroline Bingley.

“I must confess that I never could see any beauty in her. Her face is too thin; her complexion has no brilliancy; and her features are not at all handsome. Her nose wants character; there is nothing marked in its lines. Her teeth are tolerable, but not out of the common way; and as for her eyes, which have sometimes been called so fine, I never could perceive **any thing extraordinary in them**. They have a sharp, shrewish look, which I do not like at all; and in her air altogether, there is a **self-sufficiency** without fashion, which is intolerable.” (AUSTEN, 2006, p. 356) (Grifos meus)

[...] - devo confessar que nunca vi beleza alguma nela. O rosto é fino demais, a pele não tem brilho e seus traços não são harmoniosos. Ao nariz falta caráter...nada impressiona em suas linhas. Os dentes são toleráveis, mas nada fora do comum; e, quanto aos olhos, que já foram algumas vezes chamados de belos, **nunca considerarei extraordinários**. Têm uma expressão penetrante e impertinente, da qual não gosto nem um pouco; e em toda ela há uma **autossuficiência** sem elegância, o que é intolerável. (AUSTEN, 2010, p. 276) (Grifos meus)

É intolerável para a arrogante Miss Bingley ser preterida por uma moça sem dinheiro, sem parentes importantes, provinciana e dotada de uma família destituída do que ela considera fina educação. O que significa “Her nose wants character” ou qual é o motivo para que os olhos de Elizabeth impressionem, de forma diferente, tanto Darcy quanto Caroline? Em relação aos olhos, o homem os considera belos no que a mulher traduz como a agudeza e perspicácia que eles demonstram e que Caroline toma como falhas na heroína em seu papel de mulher. É justamente a diversidade na expressão contida no olhar que a torna bela aos olhos do homem. O texto de Austen não permite descrições dotadas de cor e textura materiais, como, por exemplo: Wickham é descrito como bonito e agradável, enquanto Bingley era bonito e cavalheiresco, e assim por diante. No entanto, o discurso de Caroline mostra uma visão, embora dotada de preconceito e inveja, com um pouco mais de detalhes, a respeito da rival. A preocupação em descrever parte dos intolerantes e preconceituosos.

As referências à Elizabeth não dizem respeito, normalmente, à aparência. O leitor não sabe que tipo ou a cor da roupa que ela está usando, o que fornece muita matéria para a produção cinematográfica se deliciar. É a postura frente à vida que destaca Elizabeth, seja por suas ponderações convictas, “and with more quickness of observation and less pliancy of temper than her sister, and with a judgment too unassailed by any attention to herself”, (AUSTEN, 2006, p. 218), “um poder de observação mais aguçado e espírito menos maleável do que a irmã e de um senso crítico despojado de qualquer

benevolência consigo mesma” (AUSTEN, 2010, p. 31); seja pela inteligência como Darcy passa a notar: “...she had hardly a good feature in her face, than he began to find it was rendered uncommonly intelligent by the beautiful expression of her dark eyes” (AUSTEN, 2006, p. 222), “... não haver um só traço de beleza no rosto dela, começou a achar que a bela expressão dos olhos escuros dava a ela um ar de excepcional inteligência.” (AUSTEN, 2010, p. 38)

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. (AUSTEN, 2006, p. 222)

Embora houvesse detectado, com olhar crítico, mais de uma falha na perfeita simetria de suas formas de moça, era forçado a admitir que sua silhueta era graciosa e agradável e, a despeito de ter declarado que suas maneiras não eram as de uma pessoa refinada, sentia-se atraído pela jovialidade de Elizabeth. (AUSTEN, 2010, p. 38).

Ao perfil psicológico de Elizabeth, pode-se acrescentar, ainda, uma mistura de doçura e malícia irresistível, mesmo quando afronta Mr. Darcy ou Lady Catherine. Além disso e apesar de considerações contrárias de Charlotte Brontë acerca da inexistência de romantismo em Austen, a heroína de *Pride and Prejudice* demonstra ser romântica, ao menos romantismo na justificativa de Charlotte para se casar com Mr. Collins, que pode ser interpretada como sendo o avesso da amiga:

[...] **I am not romantic**, you know. I never was. I ask only a comfortable home; and considering Mr. Collins’s character, connections, and situation in life, I am convinced that my chance of happiness with him is as fair, as most people can boast on entering the marriage state. (AUSTEN, 2006, p. 280) (Grifo meu)

[...] **Não sou romântica**, você bem sabe; nunca fui. Só peço uma casa confortável e, considerando o caráter, as relações e a posição do Sr. Collins, estou convencida de que minha chance de ser feliz com ele é tão boa quanto a da maioria das pessoas ao começar a vida matrimonial. (AUSTEN, 2010, p. 142) (Grifo meu)

Se Charlotte não é romântica por agir da forma que o faz, contando com a desaprovação da amiga, Lizzy é o oposto. Caso contrário, não seria necessário tal discurso. O texto de Austen, tecido em contradições, chama a atenção do leitor para a desaprovação de Elizabeth em relação à melhor amiga no momento em que Charlotte aceita o matrimônio com Collins em favor das convenções sociais e, ao mesmo tempo, a

manifestação de opinião benévola em relação à atitude semelhante de Wickham no episódio com Miss King.

The sudden acquisition of ten thousand pounds was the most remarkable charm of the young lady to whom he was now rendering himself agreeable; [...] (AUSTEN, 2006, p. 292)

Nothing, on the contrary, could be more natural; and while able to suppose that it cost him a few struggles to relinquish her, she was ready to allow it a wise and desirable measure for both, and could very sincerely wish him happy. (ibid., p. 292)

Uma súbita herança de dez mil libras era o encanto mais apreciável da jovem a quem ele agora tratava de ser agradável; [...] (AUSTEN, 2010, p. 164)

Pelo contrário, nada parecia mais natural e, mesmo supondo que lhe custaram algumas lutas internas para desistir dela, estava pronta a considerar aquela uma atitude sensata e desejável para ambos e era capaz de sinceridade ao lhe desejar felicidades. (ibid., p. 164-165)

Há uma diferenciação de tratamento para o homem e para a mulher. Mrs. Gardiner indaga Elizabeth a respeito de Miss King, a quem Wickham dá atenção, sugerindo que ele seja um interesseiro. A protagonista responde que não faz diferença. Na verdade, ela acha natural que o rapaz deseje a independência por meio da fortuna da moça, no entanto, a decisão de Charlotte é considerada uma atitude insensata e indesejável. A perspectiva aceitável diz respeito ao encorajamento à independência da mulher, desprezando os valores materiais e as limitadoras convenções sociais. No entanto, a indiferença demonstrada pelo caráter de Wickham, antes de sabê-lo envolvido no caso de Georgiana, posteriormente, traz consequências diretas para a família Bennet, pois não se trata apenas de um arrivista, mas de um charmoso jogador sem caráter. No entanto, tanto Charlotte quanto Wickham não recebem qualquer punição pela atitude calculista.

Finalmente, no livro, Elizabeth fala por si:

“How despicably have I acted!” she cried. – “I, who have prided myself on my discernment! – I, who have valued myself on my abilities! who have often disdained the generous candour of my sister, and gratified my vanity, in useless or blameable distrust. – How humiliating is this discovery! – Yet, how just a humiliation! – Had I been in love, I could not have been more wretchedly blind. But vanity, not love, has been my folly. – Pleased with the preference of one, and offended by the neglect of the other, on the very beginning of our acquaintance, I have courted prepossession and ignorance, and driven reason away, where either were concerned. Till this moment, I never knew myself.” (AUSTEN, 2006, p. 323)

- De que modo desprezível agi! – exclamou. – Eu, que me orgulhava de meu discernimento! Eu, que me congratulava por minhas habilidades! Que tantas vezes desdenhei a generosa candura de minha irmã e gratifiquei minha vaidade com desconfianças inúteis ou censuráveis! Como é humilhante esta descoberta! Mas como é merecida esta humilhação! Estivesse eu apaixonada e não poderia estar mais desgraçadamente cega! Mas foi a vaidade, e não o amor, a minha insensatez. Lisonjeada com a preferência de um e ofendida com o desprezo do outro, pouco depois de nos conhecermos, alimentei em relação a ambos o fascínio e a ignorância e abandonei a razão. Até este momento, eu não me conhecia. (AUSTEN, 2010, p. 220)

Trata-se do discurso em que a heroína se desnuda da confiança em seu discernimento irrefutável, refletindo sobre a veracidade das palavras e da postura de Darcy. É um choque para aquela que exibia seus julgamentos acerca das outras pessoas com orgulho e vaidade, lembrando os distintos sentidos apontados por Mary para os referidos pecados capitais, no início do livro. Elizabeth incidiu em ambos: orgulhava-se de si mesma por suas opiniões e envaidecia-se, perante os outros, em relação a sua capacidade de julgamento, chegando a menosprezar as cândidas intervenções de Jane que, habitualmente, perscrutava as posições de todas as pessoas envolvidas, porém sempre buscando o melhor ângulo.

Lizzy construiu uma imagem a partir da primeira impressão que Darcy deixou transparecer. Darcy foi mais flexível, embora o preconceito social esteja presente nele, o rapaz não se apegou à figura comum da moça interiorana sem parceiro de dança que conhecera ligeiramente em um baile. A personagem masculina confessa ter mudado de atitude. Contraditoriamente, Elizabeth declara que ele, em essência, continua o mesmo quando perquirida por Wickham. Na verdade, Darcy está aprendendo a ter humor sem mudar os fundamentos de seu caráter, a partir da observação afetiva da amada em componentes tais como autoestima e despojamento frente aos artificialismos sociais satirizados na obra.

Já a protagonista passa por algumas modificações, ficando expressas as várias faces que ela adota por meio das diferentes alcunhas: Miss Elizabeth não pode ser chamada de Miss Bennet porque não é a primogênita. Então, é tratada por Miss Elizabeth Bennet pelas pessoas da elite com formalidade. Em outros momentos, ela é chamada de Miss Eliza ou apenas Eliza por Sir William ou Miss Bingley, traduzindo a familiaridade por um diminutivo. Finalmente, a família a chama de Lizzy, um apelido carinhoso.

Vivaz, Lizzy não se deixa abater por seus erros ou rancores, ela recebe da experiência vivida com Darcy uma nova percepção do riso, que é mantido, porém sem

pré-conceitos ou com valor de chacota superficial, convidando o leitor a rir das ironias da conduta social. A ironia que traduz uma forma de libertação do indivíduo segundo Kierkegaard (1841). E, ao mesmo tempo, chamar a atenção para a voz feminina, ou seja, para a identificação do lugar da mulher na sociedade.

Um dos fatores diferenciadores e enriquecedores da minissérie diz respeito à focalização do protagonista masculino. O espectador observa o dinamismo emprestado à Elizabeth pela música e pelo hábito de correr, Mr. Darcy estampa uma face normalmente impassível. No entanto, a primeira cena, em tomada panorâmica marcada pelo movimento da corrida dos cavalos de Bingley (Crispin Bonham-Carter) e Darcy, mostra o ritmo vigoroso e acelerado, sem deixar de ser harmonioso, que dará o tom para todo o texto fílmico. É significativa a precoce constatação da diferença entre as personalidades dos cavalheiros pela maneira de cavalgar, pelo diálogo e pela tomada de decisões. Ambos são alvos do olhar de Elizabeth, Jennifer Ehle, mostrando que a produção dedica uma focalização não só em Darcy de forma especial, mas também o homem como alvo de fetiche feminino, visto que a moça os observa sem ser vista e suspira, voltando ao lar.

A mobilidade do protagonista diz respeito ao desvelamento de suas emoções que aparece com a movimentação corporal. Ao escrever a carta reveladora para Elizabeth, por exemplo, a inquietude mental e emocional do rapaz fica expressa no contínuo movimento pelo quarto, fornecendo a noção de veracidade das ações empreendidas. O centro tanto da narrativa fílmica quanto do texto literário traduz-se na sexta carta na minissérie. O texto epistolar de Darcy trata-se do marco divisor em relação às opiniões de Elizabeth quanto ao rapaz. Embora, em uma primeira leitura, não desencadeie ações concretas, a carta muda todo o panorama da minissérie dali, porque a personagem principal passa a questionar o próprio comportamento, trazendo uma crítica divertida a respeito das ideias preconcebidas e fazendo com que ela passe a julgar as ações com novos olhos, sem perder a personalidade.

O teor do texto epistolar da minissérie demonstra ser igual ao conteúdo da carta no romance, porém de forma resumida devido à economia e à mídia envolvida, resguardando o estilo e muitas frases do texto literário. No entanto, a opção de inverter a ordem da defesa de Darcy parece um feliz artifício a fim de iniciar com o assunto familiar mais próximo ao remetente, no caso, as mentiras de Wickham, terminando com a resposta à acusação de separar intencionalmente um casal apaixonado, ou seja, a irmã da destinatária. Desta forma, o texto encontra-se, na ordem da narrativa, nas mãos do mais engajado em cada caso.

Os recursos cinematográficos tornam visíveis os sentimentos e a forma com que o rapaz concebeu o texto com as imagens do conflito solitário no ato de escrever, inicialmente enraivecido pelas denúncias de Elizabeth. Após registrar sua intenção de não reiterar o pedido de casamento, Darcy inicia sua defesa com o caso de Wickham, demonstrando o quanto o assunto o desagrada, com o ato de apertar os lábios e recostar-se a fim de pensar na melhor forma de abordar a questão. Logo, ele levanta-se impaciente. Sem poder se conter, desloca-se até a janela do quarto enquanto a carta prossegue narrada pela voz de Darcy, sendo que o espectador o observa à janela no presente e não escrevendo como pareceria. A câmera se afasta e, na medida em que a carta é escrita, pela voz do remetente, neste momento, em *voice-ove*, o espectador acompanha imagens retratando as palavras, ou seja, surgem cenas, por exemplo, como a de Wickham e Darcy quando crianças em Pemberley, depois, dos rapazes em Cambridge. A tristeza permeia a tessitura da missiva ao abordar a sedução da irmã por meio do olhar em que a raiva foi substituída por outras emoções. Ao espectador é dada a impressão de que a carta se encerra com (00:06:59 do 2º DVD): “This, madam, is a faithful narrative of all my dealings with Mr. Wickham”, “Esta, senhorita, é uma narrativa fiel de todos os meus procedimentos para com o Sr. Wickham” (tradução minha), pois se observa Darcy recostando-se na cadeira em exaustão por ter passado a noite toda na composição do texto, constatando-se o fato pelos dados imagéticos do amanhecer, marcando a passagem do tempo entre a chegada da tarde em Rosings, e o ato de lavar o rosto e apagar a vela, visto que a luz do sol se infiltra pela janela; ao mesmo tempo em que a família Collins desfruta do *breakfast* que Elizabeth rejeita.

A sugestão de finalização da carta se desfaz quando Elizabeth inicia a leitura exatamente do ponto em que a figura de Darcy deixara o espectador entrever o envelope fechado e endereçado à moça, enquanto a voz desse silenciara. Desta forma, a exposição da carta se faz dividida entre o par principal. Ao iniciar a leitura, a heroína também se encontra brava e cética em relação ao homem. No entanto, o texto se traduz em registro oficial, pois conta com indicação de testemunha de fato, o que nos leva à noção de documento que fora uma das características basilares da escrita no período de Guttemberg. Logo, Darcy dá uma relevância documental à carta que desencadeia a reviravolta no trajeto pré-estabelecido socialmente para a vida de ambos.

(00:09:24 do 2º DVD) and for its truth I can appeal to the testimony of Colonel Fitzwilliam, who knows every particular of these transactions. I know not under what form of falsehood Mr. Wickham imposed himself on you, but I

hope you'll acquit me of cruelty towards him. The other charge leveled at me, is that regardless of the sentiments of either party, I detached Mr. Bingley from your sister. I have no wish to deny this, nor can I blame myself for any of my actions in this matter.

e para atestar sua veracidade conto com o testemunho do coronel Fitzwilliam, que sabe de todos os detalhes destes acontecimentos. Não sei de que tipo de falsidade o Sr. Wickham lançou mão para convencer a senhorita, mas espero ser absolvido da minha crueldade para com ele. O outro assunto pelo qual me acusa diz respeito a não levar em conta os sentimentos do casal e ter afastado o Sr. Bingley de sua irmã. Não desejo negá-lo, nem posso me censurar por qualquer de minhas ações neste caso. (Tradução minha)

Na carta, ao término das explicações acerca da situação que o envolve a Wickham desde a infância de ambos, Darcy defende-se, também, da acusação de separar o casal amoroso, Bingley e Jane. Da mesma forma que a irritação gerou em Darcy a movimentação pelo quarto, Elizabeth inicia a leitura no parque que rodeia Rosings, depois, caminha até o quarto no *parsonage*, passando, então, à revisão dos fatos ocorridos e descritos sob a perspectiva do acusado. Assim, o espectador revê o comportamento reservado de Jane e o comportamento vergonhoso dos Bennets no baile em Netherfield, acompanhando, também, as ações de Darcy, Bingley e suas irmãs em Londres visualmente.

Por ser um texto longo, os recursos utilizados em termos das imagens retratando a escrita e o comportamento dos personagens, durante a confecção e a leitura da carta fendida em duas partes, bem como a comunicação exitosa entre o início e o fim da missiva, garantem valor em uma bela construção imaginativa e imagética no seriado.

No filme, ele defende-se das acusações em um tom não tão raivoso quanto o é tristonho. O espectador desconhece as emoções do rapaz e o porquê da missiva por que está acompanhando a lenta movimentação de Elizabeth pela casa do primo. Assim, ela está fixada no espelho à maneira de quem se autoexamina internamente e não se volta para ver Darcy que deixa a carta sobre um móvel. Os efeitos evocam um Darcy visível (01:14:38) em contraposição à imagem de Elizabeth desfocada. Ele conhece a verdade e ela está enganada, com o pensamento embaçado.

(01:14:49) My father loved Mr. Wickham as a son. In consequence he left him a generous living. But upon my father's death, Mr. Wickham announced he had no intention of taking orders. He demanded the value of the living, which he'd gambled away within weeks. He then wrote, demanding more money, which I refused. After which, he severed all acquaintance. He came back to see us last summer, and declared passionate love for my sister, whom he tried to persuade to elope with him. She is to inherit £30,000. When it was made clear he would never receive a penny of it, he disappeared. I will not attempt to convey the depth of Georgiana's despair. She was 15 years old. As to the

other matter, of your sister and Mr. Bingley though the motives which governed me may appear insufficient, they were in the service of a friend.

Meu pai amava o Sr. Wickham como a um filho. Logo, ele lhe concedeu um generoso legado. Mas depois da morte de meu pai, o Sr. Wickham anunciou que não tinha a menor intenção de ordenar-se. Pediu o benefício, valor que em poucas semanas gastou no jogo. Então escreveu-me, pedindo mais dinheiro, o que neguei. Depois disso, rompeu relações. Ele voltou para nos ver no último verão e declarou-se apaixonado por minha irmã, a quem tentou convencer a fugir com ele. Ela herdará 30 mil libras. Quando ficou claro que ele nunca receberia um tostão disso, desapareceu. Não tentarei exprimir o quão profundo foi o desespero de Georgiana. Ela tinha 15 anos. Quanto a outra questão: sobre sua irmã e o Sr. Bingley, apesar dos motivos que me conduziram lhe parecerem insuficientes, eles estavam a serviço de um amigo. (Tradução minha)

Elizabeth observa Darcy se afastar após o término da leitura, ao som da voz do rapaz que enfatiza algumas frases, bem como demonstra a emoção por meio do tom triste com que fala. A fúria demonstrada pelo rapaz nos momentos de rejeição e da menção ao nome de Wickham se desvaneceu, deixando apenas uma aparente calma e mágoa transmitida por sua voz forte em tons suaves. A câmera também faz um movimento de distanciamento da personagem. Não é à toa que, ao ser indagada por Charlotte sobre o que aconteceu, a heroína só responde não saber. Afinal, seus juízos precisam ser revistos, bem como seus sentimentos.

A missiva, bastante sucinta, revela aspectos de Darcy, esclarecendo o mal entendido com dados, não demonstrando sentimentos, tais como raiva ou paixão. O que a audiência sabia de Darcy provinha de seu olhar, suas calmas provocações à Elizabeth, o orgulho pela posição social que ocupa e o pedido canhestro de casamento que humilhou a moça pelas palavras de superioridade. No entanto, o que ele diz no texto faz com que o curso das ações mude dali por diante, pois Elizabeth o vê sem a contaminação do próprio orgulho.

O espectador, ao reencontrar, inesperadamente, Darcy em Rosings, percebe que Darcy se encontra literalmente aprisionado pelo amor nutrido por ela. É sugestiva a cena em que Darcy, ao ser focado no salão da tia, tenha um pássaro engaiolado por trás dele em 00:59:31. Pássaro e homem não podem escapar. No jantar, se desenrola uma passagem engraçada que é valorizada no filme ao se traduzir o diálogo entre Lady Catherine e Elizabeth, pois são duas visões opostas. A velha dama representa perfeitamente as regras existentes, enquanto a jovem lança as bases para uma forma diferente de desenvolver a família e a própria educação da mulher. A heroína valoriza o conhecimento autodidata, e o abandono dos ditames sociais superficiais e inócuos. Não

há motivo para que as irmãs mais jovens tenham que esperar as mais velhas se casarem para poderem sair e ir a bailes. Assim, ela responde a uma estupefata senhora: (01:01:54) “But it would be hard on younger sisters not to have their amusement because the elder is still unmarried. It would hardly encourage sisterly affection.”, “Mas seria muito cruel para as mais novas não terem divertimento porque a irmã mais velha ainda não se casou” (tradução minha), as palavras são acompanhadas por uma expressão facial ao enrugar o nariz, o que destoa do tom sério da velha dama, sem a elegância das respostas da Lizzy da minissérie, remetendo mais a expressões atuais menos do que a rígida polidez dos rostos à época quando em um debate com alguém hierarquicamente superior e, além disso, bem mais velho. A moça deixa sem resposta a pergunta da senhora, enquanto, na minissérie e no romance, a idade é revelada, atendendo a exortação da dama.

A minissérie valoriza o encontro entre Elizabeth e Darcy em Pemberley. A sequência mais comentada e geradora de múltiplos textos diz respeito ao rapaz encontrar-se sem a vestimenta de cavalheiro, ou seja, veste a camisa para fora das calças, está sem chapéu ou casaco e encontra-se molhado do banho no lago, uma visão sensual. Lizzy flagra a chegada de um Darcy que se mostra à vontade ao voltar para casa e, ao mesmo tempo, sem a carapaça da vestimenta masculina que impinge uma aura de superioridade orgulhosa. Sem o olhar glacial costumeiro, e pego de surpresa, ele pergunta, desajeitadamente, duas vezes pela família da moça, se perde na tentativa de conversa, mas não se desculpa ou justifica os trajés impróprios, como se isso não pudesse ser comentado. Os tios assistem a tudo a distância com estranhamento. Depois, Darcy, literalmente, corre para vestir-se de forma adequada e retorna para ser o anfitrião gentil. Em momento nenhum, a heroína parece constrangida com o contexto que envolve um homem se mostrando em sua rotina, enquanto o abalo está presente nela tendo em vista ser o primeiro encontro depois de tê-lo rejeitado. A adaptação desvela Darcy bem mais do que o romance, criando, inclusive, um símbolo sexual na figura de Colin Firth. É o fenômeno da mídia e um desdobramento feliz que traz ao espectador um Darcy bem mais personalizado. Em 2007, a cena foi recriada em uma minissérie intitulada *Lost in Austen*.

Durante o passeio de Elizabeth, acompanhando os tios por Derbyshire, no filme, testemunha-se a falta de palavras e o desconforto da moça à menção de visitar Pemberley. Ela não consegue tangenciar uma resposta concreta para evitar a mansão, simplesmente balbucia referindo-se a Darcy (01:21:00): “he’s so ...he’s so”, “ele é

tão...ele é tão” (01:21:06) “so rich”, “tão rico” (tradução minha). Uma justificativa descabida que o tio acolhe com um gracejo (01:21:06): “By Heavens, Lizzy, what a snob you are. Objecting to Mr. Darcy because of this wealth. The poor man can’t help it”, “Céus, Lizzie, como você é esnobe! Rejeitando o Sr. Darcy por causa de sua riqueza. O pobre homem não tem culpa” (legenda). Na chegada a Pemberley, Lizzy levanta-se na carruagem e o rosto pasmo se transforma em riso (01:21:49), enquanto os tios se erguem de boca, literalmente, aberta (01:21:52) ao constatar a beleza da construção, emprestando humor a toda a cena. Mr. Gardener apontara o preconceito por parte de Elizabeth, mas ela fica extremamente constrangida ao encontrar Darcy, após ser pega bisbilhotando a intimidade da família durante o passeio pela mansão. Enfatiza-se que o espectador não percebe mudança no comportamento do rapaz que: ao dirigir-se a ela, após fazê-la parar de correr, caminha transpondo o espaço entre eles, enfatizando a elevada altura de Matthew Macfadyen e a postura rígida, embora as palavras dirigidas à moça sejam gentis.

Na minissérie, o riso incorpora-se como um elemento da narrativa sob a forma do sorriso encantador de Elizabeth contrastando com a risada constante de Lydia. A voz esganiçada de Mrs. Bennet, o riso sarcástico das irmãs de Bingley, o sorriso falso de Wickham (Adrian Lukis), o rosto fechado de pseudointelectual de Mary (que não ri), bem como o semblante adorável e a naturalidade emprestadas à Elizabeth de Jennifer são marcantes na adaptação, pois a construção demonstra apuro. O riso da irmã mais jovem demonstra a completa irresponsabilidade e insensibilidade, visto que Lydia não vê mal nenhum em dizer que Mary é feia ou que Lizzy deve deixar Wickham para as outras moças usufruírem também. É significativo que a moça quase caia ao embarcar na carruagem que a leva a Brighton, antecipando a própria queda social e moral advinda com a fuga posterior. Ela torna o riso vulgar, sendo signo do seu egoísmo e inconsequência, assim, ela exclama: “Lord, what a laugh if I should fall and break my head!” (00:32:22 do 2º DVD). “Oh Deus, que piada se eu caísse e quebrasse minha cabeça.” (Tradução minha)

É importante salientar o artifício imagético utilizado, no filme, para mostrar a passagem de tempo quando Elizabeth encontra-se sem a presença de Jane. O espectador observa a heroína no pátio de sua casa, sendo que o transcorrer do tempo se faz notar pelo movimento circular do balanço no qual ela se encontra. O tempo se mostra em nuances rápidos, Elizabeth pára o balanço, um lapso no correr temporal fluido, para ouvir chocada a comunicação de Charlotte acerca do casamento com o insípido clérigo.

O tempo continua a correr e ao espectador não é dada a visão da cerimônia de enlace. Em seguida: a audiência acompanha a resposta de Elizabeth a um convite da já então Mrs. Collins, formulado em um passado posterior ao vislumbre ou ao sonho envolvendo a comunicação do noivado pela amiga Charlotte. E: só então: o salto temporal vertiginoso diminui a intensidade de seu deslocar-se como o intrincado nó que a personagem faz ao se enrolar no balanço, ao invés de se deixar levar no ritmo normal do tempo. O tempo gira em torno da heroína. Na película, os acontecimentos se sucedem e a passagem do tempo é vorazmente consumida, processando-se de forma criativa por meio de recursos fílmicos, tais como: o movimento do balanço e o abrir os olhos de Elizabeth no início da sequência da viagem com os tios.

O filme *Pride and Prejudice*, sob a direção de Joe Wright, subtraiu tanto personagens presentes na narrativa literária, tais como Mr. e Mrs. Hurst, bem como a prole de Mr. Gardiner, quanto as cenas do cotidiano: como os saraus de Mrs. Philips, por exemplo. Naturalmente: trata-se de um filme, primando pela economicidade e contiguidade da ação, mesmo porque a ausência de filhos do casal Gardiner justifica para Mrs. Bennet a obrigatoriedade do irmão em ajudá-la, conforme citado pela mãe do clã.

É engraçado observar o preconceito frente a uma palavra tabu, para a religião e para a própria alta sociedade, mencionada inadvertidamente justamente pelo pobre Mr. Collins durante o sermão na capela. Ao pronunciar a palavra (01:06:57) “intercourse”, “penetração” (tradução minha), Charlotte e outra mulher erguem as cabeças e o clérigo vexado, atrapalhando-se, tenta emendar (01:07:01): “Forgive me, through the intercourse of friendship or civility”, “Perdoem-me, pela introdução da amizade e da gentileza” (legenda). A palavra em Inglês remete ao ato sexual, um assunto que jamais se comentaria em um círculo polido e aristocrata, quanto mais em uma igreja. O fato, em si, é risível, mas se torna motivo de graça o ato de que os ouvintes ora dormem, embalados pelo sermão ora outras se sobressaltam com o termo. É o pano de fundo que levará o espectador à cena do pedido de casamento. Há certa tensão sensual no filme logo a seguir, pois os trovões anunciam sonoramente que haverá uma tempestade, no caso, o destempero da natureza para ambientar e dar o tom do embate, fortemente romantizado, entre Lizzy e Darcy no filme.

É também causa de riso para o espectador, os ensaios inseguros que Bingley reproduz junto a Darcy preparando-se para propor casamento à Jane, após uma intempestiva e engraçada visita anterior em que as mulheres correm para dar a

impressão de serem mulheres cuidadosas e atarefadas, embora estivessem preguiçosamente na inércia do cotidiano. Na primeira tentativa, Bingley foge assustado. Ao retornar, as Bennets são pegas desprevenidas no habitual costume de espionar por trás de portas e janelas, porém Bingley não toma conhecimento dos rostos e do próprio corpo de Mrs. Bennet se voltando para ele no movimento de deixar de espiar pela janela. A risada espontânea e solitária de Mr. Bennet ecoando por Longbourn finaliza a película no *happy end*.

Em relação à união de um casal feliz, observa-se que os Gardiners representam a civilidade e a inteligência pretendidas como ideais. Na minissérie, a missiva da tia, Joanna David, em resposta aos questionamentos de Elizabeth, está recheada de ironia divertida (00:10:08 do 3º DVD): “I must confess myself surprised by your letter. If you are in ignorance of the part that Mr. Darcy played in bringing about the marriage, let me enlighten you at once”, “Devo confessar que me surpreendi com sua carta. Se você realmente não sabe do papel do Sr. Darcy no casamento, deixe-me esclarecê-la” (tradução minha), deixando no ar a menção de que a sobrinha já conhece a atuação de Mr. Darcy, e depois escarnece humoradamente da farsa empreendida pelo marido (00:10:36 do 3º DVD) “Your uncle, instead of being allowed to be of use to his niece, had to accept having the credit of it.”, “Seu tio, em vez de agir para ajudar a sobrinha, teve que aceitar apenas o crédito por isso” (legenda). A narrativa fílmica conta com a visão dos acontecimentos que são revelados contrastando as imagens das ações práticas de Darcy na busca pelo casal fujão, da pertinente atuação dos tios de Lydia, e o caos da família Bennet frente à situação. Há uma margem de equilíbrio para o relacionamento entre Pemberley e os parentes de Elizabeth.

A questão econômica e social, alvo das ironias austianas, expressa a necessidade da mulher em contrair um matrimônio vantajoso. Na minissérie, Mrs. Gardiner indaga Elizabeth sobre Darcy e, também, deseja conhecer Pemberley durante o passeio a Derbyshire. Ao perguntar à sobrinha sobre o lar de Mr. Darcy, recebe a resposta (00:38:46 do 2º DVD): “I don’t think I’ve ever seen a place so happily situated.”, “Nunca vi uma casa tão lindamente localizada.” (legenda). A admiração pela bela mansão espelhada no lago e rodeada de um jardim impecável evidencia-se no rosto e na expressão de Lizzy mais do que no conteúdo de suas palavras. Mrs. Gardener replica com malícia (00:39:06 do 2º DVD): “Perhaps the beauty of the house renders its owner a little less repulsive, Lizzy?”, “Talvez a beleza da casa faça seu dono um pouco menos repulsivo, Lizzy? (legenda). Embora tenha recusado a mão de Darcy, ela diz (00:39:11

do 2º DVD): “Yes, perhaps.”, “Sim, talvez” (legenda), com um sorriso sugestivo e humorado. Ao final da narrativa, Jane pergunta quando Elizabeth notou que estava se apaixonando por Darcy, ao que a irmã responde que fora no momento em que vira Pemberley pela primeira vez. É uma brincadeira irônica ou a verdade? Pode-se acreditar que é um folguedo da moça ou, então, ceticamente, crer na realização de mais um matrimônio baseado no bem-estar financeiro.

Apesar dos mal entendidos e da transgressão à ordem social, o desfecho feliz está presente com o casamento duplo de Elizabeth/Darcy e Jane/Bingley, e com a alegria de Mrs. Bennet, exclamando (00:48:05 do 3º DVD): “Three daughters married! Oh, Mr. Bennet God has been very good to us!, “Três filhas casadas! Deus é tão bom para nós” (tradução minha). O beijo final constante no seriado se coaduna com o tom da narrativa. No filme, o contato entre o casal se restringe ao beijo na testa e às mãos que se tocam de forma mais romântica do que um beijo na boca o faria.

O filme *Pride and Prejudice* apresenta o texto da autora inglesa da época da Regência, mas mostra, também, um olhar próprio por meio de uma visada que lança sombras e luz alternadamente, contemplando o jogo: 1) de imagens: pelo uso constante do campo e contra campo; 2) de som: pela intensidade da música em *crescendo* e *diminuendo*, seguindo a veia emocional; e, finalmente 3) pelo acento romântico pronunciado, chegando à tensão sexual.

A incrível lucidez crítica que torna o texto austiano límpido e claro, dotado das agudas farpas de uma autora desbravadora, se esvaneceu nesta obra fílmica que se destaca no manejo da luz, tornando cenas e planos, por vezes, quadros pictóricos.

É importante mencionar que, em relação a aspectos autobiográficos presentes em *Pride and Prejudice*, recomenda-se a leitura do minucioso trabalho da Professora Ana Íris Ramgrad sobre Austen em relação à Elizabeth do filme de 2005 e a Jane, personagem do filme *Becoming Jane*. Lizzy abraça confortavelmente o celibato em uma época em que tal situação é considerada o anulamento social, mostrando força identitária e rebeldia quanto aos ditames sociais que a obrigariam a um matrimônio. O manejo da situação e o humor presente não deixa que aconteça um abalo social público, apenas o embate com Lady Catherine que representa a velha norma, mas pelo uso da palavra, ela burla a censura da sociedade da época. Ela não é, de forma nenhuma, uma acomodada, pois, embora o desfecho conte com o casamento, ela já recusara dois casamentos, evidenciando o direito de a mulher escolher o que deseja. A opção de aceitar Darcy, na segunda proposta de matrimônio, condiz com os sentimentos e as afinidades que

surgiram entre eles, já que a protagonista se sentia bem com a perspectiva da solteirice. Esse é um dos elementos que a tornam uma transgressora do que era o padrão correto de uma moça sentir-se e portar-se na época retratada. Isso permanece em ambas as adaptações, mantendo a admiração do público por Elizabeth Bennet.

3 OS CENÁRIOS A SERVIÇO DA CARACTERIZAÇÃO DAS PROTAGONISTAS

O presente capítulo se propõe a analisar a utilização do cenário a serviço da caracterização de Jane e Elizabeth, bem como de algumas personagens que estão diretamente ligadas às composições e a recriações dessas nas obras literárias e nas adaptações, respectivamente. Assim, investe-se no diálogo das personagens com os espaços geográfico e psicológico mediado pelo viés intertextual/interdisciplinar a fim de estabelecer correspondências entre o interno e o externo das heroínas que nos levam à intimidade com essas mulheres. Para tanto, a pesquisa se utiliza, entre outras, de algumas noções da topoanálise, a análise do espaço na obra literária, mantendo o que diz respeito ao espaço nas obras que compõem o *corpus*.

Justifica-se a abordagem das heroínas pela questão dos ambientes visto a necessidade de contextualização das personagens em seus respectivos cenários, bem como a inserção dessas nos diferentes tipos de atmosfera presentes nas obras a fim de melhor entendê-las em suas essências e em suas relações.

É importante mencionar que a noção de espaço, em termos gerais e não apenas na construção da personagem, dentro das preocupações comparatistas, vem adquirindo crescente importância. Daniel-Henri Pageaux, no discurso de abertura do XXX Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, em 2001, apontou o espaço como material fecundo para a disciplina, pois, ao praticar a comparação, a partir de textos selecionados, se constrói um espaço novo, em um mesmo momento, síntese e intervalo, ou seja, um espaço intersticial.

A primeira referência notável que se tem conhecimento, neste estado, aconteceu no II Colóquio Sul de Literatura Comparada e Encontro da ABRALIC, que teve como tema Geografias Literárias e Culturais, no ano de 2003, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Este segmento desenvolve um estudo crítico literário das relações entre os cenários e as heroínas nas obras *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, *Pride and Prejudice* de Jane Austen, e as quatro adaptações em pauta. Para o desenvolvimento do exame proposto, a pesquisa lança mão de um olhar investigativo que mergulhou no estudo psicológico de Bachelard e na abordagem do espaço em termos de literatura arquitetônica, de acordo com Barbieri.

O fenomenólogo Gaston tornou-se bastante discutido e criticado tendo em vista a crença em uma compartimentalização espacial que suas ideias propiciariam, sendo, mesmo assim, sem dúvida, imprescindível conhecê-las não apenas pela sua tonalidade lírica, mas, também, pelas noções básicas encontradas. Salienta-se, aqui, a admiração pelas proposições de Bachelard, logo, não se compartilham das críticas levantadas sobre esse, desta forma, a pesquisa debruçou-se sobre seu texto *A Poética do espaço*.

Algumas noções do filósofo se ajustam a passagens das narrativas que envolvem o vínculo entre personagem e ambiente. Quando o autor sentencia: “E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indeléveis em nós” (BACHELARD, 1996, p. 29), torna-se inevitável a associação com o espaço solitário e de sofrimento em *Jane Eyre* marcado pela natureza tanto no romance quanto nas adaptações, nas fugas de Thornfield empreendidas pelas heroínas. Tais evasões significam ou conduzem ao caminho do amadurecimento da personagem. É interessante, também, a correspondência estabelecida pela imagem do cantinho da felicidade e do centro de simplicidade com a biblioteca de Mr. Bennet, local notável pelo seu valor de refúgio, tema a ser desenvolvido adiante, ou seja, o espaço no interior da “casa alegre” (BACHELARD, 1996, p. 109) que é “o ninho vigoroso” (idem anterior) dos Bennets, Longbourn, em *Pride and Prejudice*.

Outra contribuição relevante para a pesquisa pode ser vista no texto de Claudia Barbieri *Arquitetura Literária: sobre a composição do espaço narrativo*.

Definir conceitualmente *espaço*, por si só, já é uma tarefa árdua. A amplitude e a abstração do tema conduzem inevitavelmente a uma diversidade de direções e possibilidades interpretativas, pois ele está relacionado às ciências

sociais, físicas e naturais, e cada uma delas o apresenta sob um determinado aspecto. Assim, multiplicam-se as suas designações e atribuições, podendo-se falar em: espaço físico, geográfico, social, histórico, simbólico, literário, urbano, psicológico, dentre outros. Não existe uma única definição ou resposta para a pergunta: *o que é espaço?* O mesmo acontece e estende-se ao *espaço literário*. A tentativa de conceituar o objeto de pesquisa só traz uma certeza: a interdisciplinaridade é necessária e indispensável para qualquer estudo sobre o tema. (BORGES & BARBOSA, 2009, p. 105-127)

Assim, sem tentar esmiuçar uma conceituação, deixamo-nos envolver pelas possibilidades interdisciplinares de análise do espaço sem tentar enxugá-lo em um conceito. Seguindo o que a autora diz na página cento e sete do mesmo texto: “Ademais, a própria tradição literária pode converter-se em referência, o que propicia que sejam agregados espaços intertextuais à narrativa, quando, por exemplo, são citadas outras obras no texto”. Claramente, o Comparativismo torna-se a área de exame em harmonia com a questão relacional do cenário envolvido em uma obra, sem dissociá-lo dos outros elementos da narrativa, visto que estão todos intimamente ligados: ação, personagens, enredo, tempo, espaço, perspectiva narrativa, mas, aqui, nos fixamos na função desempenhada pelo componente espacial e na sua importância para as heroínas nas obras não apenas com referência ao local da ação, mas à constituição dessas dentro dos cenários do mundo que as permeiam.

Portanto, não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos. [...] O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 03)

A mulher e o mundo percebido (e vivenciado) por ela, temas preponderante nos textos de Brontë e de Austen, e nas quatro adaptações aqui abordadas, atraem vários olhares, constituindo cânones de domínio público. Deste modo, propiciam percepções diferenciadas ou confluentes, enriquecendo a leitura comparatista com a retomada de suas marcantes heroínas.

Utilizamos, na investigação, de forma genérica, a tipologia empregada pela topoanálise, no que diz respeito à segmentação dos espaços em termos de cenário, de natureza e de atmosfera, dentro dos microespaços existentes nas obras, sem esquecer dos macroespaços. O romance *Pride and Prejudice* e suas adaptações mostram uma contraposição de macroespaços ao abordar a cidade de Londres e a interiorana Meryton, em uma escala de macro para micro, tanto em termos de espaço geográfico, que diminui

de extensão, quanto em termos da situação social diferenciada: por exemplo, do bairro londrino de Cheapside, habitado por uma burguesia em ascensão em Londres, para redutos agrários como Longbourn, lar dos Bennets, nos arredores de Meryton. No entanto, os bailes no interior/campo são mais democráticos do que o circuito da capital. Nos bailes interioranos, se encontram os Bingley, os Bennets e Mr. Collin, porém Caroline Bingley, em Londres, só visita Cheapside motivada pela obrigação social de retribuir a visita de Jane Bennet. Basicamente, a obra de Austen, excetuando Londres, divide os espaços entre os condados como Hertfordshire, onde moram os Bennets, e Derbyshire, local da mansão Pemberley de Darcy. Os referidos locais já não se constituem em grandes possessões de condes como na Idade Média, mas continuam a ser demarcados como nobiliários. As casas constituem-se em espaços primordiais: Netherfield Hall, Longbourn, Pemberley, Rosings Park e Lucas Lodge. De certa forma, tem-se, aqui, o Norte, cosmopolita, referendado por Bingley, e o Sul, agrário, território dos Bennets.

Em relação aos macro e microespaços, *Jane Eyre* inicia em Gateshead Hall, uma casa abastada, depois viaja para uma escola para órfãos (Lowood, em Lowton). Adulta, ela se transfere para Thornfield, mansão ancestral da família Rochester próxima a Millcote, retornando a uma Gateshead Hall decaída nos últimos momentos da tia da heroína e, enfim, voltando a Thornfield. Após seu regresso e a precipitação de várias ações, vemos a personagem vagar pela natureza e pelo vilarejo de Morton, chegando a Moor House. Ao final, ela retorna a Thornfield. A heroína leva uma vida andarilha entre as casas de outras pessoas, ficando quase dez anos em Gateshead Hall e oito anos em Lowood, porém o que se sentimos é um fluxo de sair e voltar da infância, do local da infância, da adolescência até atingir a maturação. São microespaços confluentes para a vida de Jane.

Embora o romance se situe na Inglaterra, é relevante falar da oposição com outros cenários coloniais à época, ou seja, Ilha da Madeira, Jamaica, Irlanda e Índia, lugares referenciados ao longo do romance, respectivamente: o local em que o tio de Jane pratica a atividade inferior do comércio; o país natal de Bertha; o local para onde Rochester encena que enviará a heroína infeliz antes do pedido de casamento; e, finalmente, a Índia, onde St. John deverá levar a verdadeira fé. São lugares vislumbrados como estranhos ao lar inglês, constituindo um mundo à parte extremamente importante e desconhecido.

A Ilha da Madeira é desprezada por Mrs. Reed. A Jamaica é pintada como um antro de perversão e ludibrio, os quais são acentuados pelo calor do verdadeiro inferno por Rochester. A Índia, segundo St. John precisa conhecer a verdadeira fé (a dele), não oferecendo condições para a frágil constituição de Jane como dizem as irmãs do missionário. Embora a Jane criança sonhe em conhecer terras distantes em um movimento de fuga, na verdade, ela deseja ampliar seus caminhos, mas o que as outras personagens retratam dos lugares citados os tornam cenários marginais. Afinal, Jane também é uma marginalizada. Entretanto, Jane se desloca dentro da própria Inglaterra e o que ela sabe dos outros continentes diz respeito ao narrado ou comentado por outros. O papel, aqui, é chamar a atenção para essas colônias e vê-las pelo oposto do que as tendenciosas personagens descrevem. É preciso entender o *outro* que é nativo desses locais, como também é necessário conhecer o *outro* da própria Jane, falando da relação entre a heroína e Bertha Mason. Uma delas é a inglesa racionalmente controlada, a qual expressa suas inquietudes mentalmente, mas socialmente inexistente; a outra é sequestrada de uma possessão de ingleses e de espanhóis, uma mulher dividida e descrita como louca, porém não tem voz e se torna invisível mentalmente, trancada em Thornfield como Jane foi presa em Lowood, guardada as proporções entre uma cela e uma escola, é claro. Ambas provêm de cenários diferentes, mas possuem em comum a marginalização da mulher.

A fim de fornecer mais dados acerca das noções de cenário, natureza e atmosfera vislumbradas tanto no texto apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC, em 2008, *Espaço e literatura: introdução à toponálise* do Prof. Dr. Oziris Borges Filho, quanto no artigo de Luis Alberto Brandão *Espaços Literários e suas Expansões*, publicado na revista *Aletria*, em 2007, passo a um recorte de termos citados ao longo da pesquisa.

O Prof. Dr. Oziris entende que os espaços construídos pelo homem são entendidos como cenários, enquanto os não concebidos pelo homem dizem respeito à natureza. Luis Alberto Brandão traz mais subsídios pertinentes em relação à representação do espaço no que tange ao cenário, fazendo referências aos locais de pertencimento das personagens. Além disso, os recursos de contextualização da ação, e as situações histórica, econômica, cultural e ideológica também são citados como pertencentes aos cenários ficcionais.

Outra instância trata das atmosferas, noção que traz, em seu bojo, a questão do espaço psicológico ao se referir às “projeções, sobre o entorno, de sensações,

expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista” (BRANDÃO, 2007, p. 208). A análise se prende no que diz respeito aos cenários, de forma abrangente como descrito acima e nas atmosferas, sendo que todo esse contexto serve para caracterizar as heroínas.

A análise psicológica particular expressa neste trabalho conduz à compreensão das respostas, e do conjunto de atitudes e reações dos indivíduos, no caso das protagonistas, em face dos ambientes que as envolvem ou a que pertencem. Embora Jane e Elizabeth estejam contextualizadas em ambiente e tempo distantes do presente, elas são familiares a muitos leitores, e a grande parcela de público de cinema e televisão.

3.1 MISS EYRE

A autora inicia o romance com uma negação, originada pela ideia da não existência de espaço proporcionado pela natureza: “There was no possibility of taking a walk that day.” (BRONTË, 2010, p. 330) “Não havia qualquer possibilidade de fazer uma caminhada naquele dia” (ibid., p. 9), “[...] the cold winter wind had brought with it clouds so sombre, and a rain so penetrating, that further outdoor exercise was now out of the question” (ibid., p. 330). “[...] o vento frio do inverno trouxera nuvens tão pesadas e uma chuva tão penetrante, que qualquer exercício ao ar livre estava agora fora de cogitação” (ibid., p. 9). A atmosfera sombria permeia a própria existência de humilhação e sofrimento de Jane. A criança é mantida a distância das pessoas e dos confortos que uma família oferece, não possuindo lugar em Gateshead Hall, “...she really must exclude me from privileges intended only for contented, happy, little children” (ibid., p. 330), “...ela realmente devia me excluir dos privilégios destinados apenas às criancinhas felizes e contentes” (ibid., p. 9). A ela não é permitido o acesso ao cenário da família Reed, não há noção de pertencimento em relação a Gateshead Hall. Quanto à contextualização econômica, não há papel para a órfã sem qualquer tipo de herança, enquanto cultural e ideologicamente Jane representa o ser invisível no cenário montado pela família de sua tia.

A isolada Jane fala sobre seu esconderijo: “[...] and, having drawn the red moreen curtain nearly close, I was shrined in double retirement” (ibid., p. 330), “Fechei quase totalmente a cortina de damasco vermelha e me encastelei em duplo isolamento” (ibid., p. 9). “Afar, it offered a pale blank of mist and cloud; near a scene of wet lawn and

storm-beat shrub, with ceaseless rain sweeping away wildly before a long and lamentable blast” (ibid., p. 330), “Ao longe aparecia um pálido clarão de nuvens e névoa; mais perto uma paisagem de relva molhada e arbustos batidos pela tempestade, com uma chuva incessante que caía com força selvagem em longas e lamentosas rajadas” (ibid., p. 9).

Observe-se o que foi dito por Bachelard em relação a *casa*:

Para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. (1996, p. 24)

Pode-se dizer que Jane é um ser disperso, “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. “[...]. Ela mantém o homem por meio das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano” (BACHELARD, 1996, p. 26). Jane não possui identificação ou aconchego na casa da tia. A menina não se encontra protegida ou agasalhada. A casa da heroína se resumiu ao útero da mãe e, após isso, se encontrou jogada no mundo. Assim e diante das atitudes mimadas de John Reed, Jane se enclausura em sua concha, não só o duplo isolamento da cortina de damasco vermelho física, mas, emocionalmente, ela se retrai para o seu interior: “A simbologia dos antigos fez da concha o emblema do nosso corpo, que encerra num invólucro exterior a alma que anima o ser inteiro” (ibid., p. 127). A menina se protege na autoconcha, mas, ao não se manifestar durante nove anos de recalque do que ela considera maldades contra si em Gateshead Hall, ao se imobilizar em sua concha, “prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser.” (ibid., p. 123), assim, “(...) chegaremos à mais decisiva das agressividades, à agressividade protelada, à agressividade que espera” (ibid., p. 123). É o que acontece no enfrentamento físico com o primo e, posteriormente, no diálogo passional com Mrs. Reed. Na concha mental de Jane, habitava o signo da violência contra as injustiças que sentia sofrer.

Nota-se que os aspectos referentes à natureza em *Jane Eyre* são bastante marcantes, por espelharem momentos da vida de Jane. Os trechos acima são transcrições do início do romance e, já nas primeiras frases da página, observa-se a apresentação do local no qual se desenrolará a trama. Seria o cenário da Inglaterra com seu vento frio e constante chuva ou a própria interioridade de Jane? Ambos estão imbricados. Não há

perspectivas para a vida da protagonista e isso fica explícito no tom sombrio que descoloria o dia e na camuflagem utilizada por ela ao se isolar de tudo que a renega e a machuca. Jane associa o frio, a neve e as distantes Lapônia, Sibéria, Islândia e outros lugares, que vê em seu livro, com o reino branco da morte solitária como as ruínas de um navio recém-naufragado. É uma atmosfera gélida no cenário dos Reeds. Apenas as figuras do livro *A História dos Pássaros Ingleses* interessavam à menina que percebia:

I cannot tell what sentiment haunted the quite solitary churchyard, with its inscribed headstone; its gate, its two trees, its low horizon, girdled by a broken wall, and its newly-risen crescent, attesting the hour of eventide. (ibid., p. 330)

Não sei dizer que sentimento assombrava o solitário cemitério com suas lápides, o portão, as duas árvores, o horizonte opressivo, cingido pelos muros arruinados, e o crescente da lua recém surgido atestando a hora do entardecer. (ibid., p. 10)

Os sentimentos de solidão e de opressão fazem parte da vivência de Jane em Gateshead que os expressava ao ler e ver as imagens, construindo pinturas mentais sobre “os reinos brancos como a morte” (ibid., p. 10). Desde a primeira linha, Charlotte Brontë mostra o quão despossuída é Jane. Não há natureza para desfrutar e não existe a família. Cortejando a morte, a criatura ouve tensa a descrição do não espaço que lhe pertence da boca de John Reed, o primo:

“You have no business to take our books; you are a dependent, mama says; you have no money; your father left you none; you ought to beg, and not to live here with gentlemen’s children like us, and eat the same meals we do, and wear clothes at our mama’s expense. Now, I’ll teach you to rummage my bookshelves: for they ARE mine; all the house belongs to me, or will do in a few years. Go and stand by the door, out of the way of the mirror and the windows.” (ibid., p. 331)

- Você não tem nada que ficar pegando os nossos livros, a mamãe diz que você é uma dependente. Não tem dinheiro, seu pai não lhe deixou nada, você devia estar pedindo esmolas, e não vivendo aqui com filhos de cavalheiros como nós, comendo a mesma comida e vestindo as roupas que a mamãe lhe dá. Agora vou lhe ensinar a remexer nas minhas estantes, porque elas são *minhas*, está ouvindo? Toda esta casa me pertence, ou vai pertencer em pouco tempo. Vá e fique junto da porta, longe do espelho e das janelas. (ibid., p. 12)

Jane resiste e sua natureza rebelde se revela. Depois de nove anos de submissão, briga fisicamente com o adolescente. A punição por revidar os ataques do primo é a estada no quarto vermelho, lugar da morte de seu tio. A própria empregada particular de Mrs. Reed enfatiza que a posição social da menina é a de um ser inferior. Ela está em uma escala mais baixa do que uma criada.

Na atmosfera pesada do quarto, ao mesmo tempo, cenário lúgubre da morte do parente, mas também da cama sensual e do suspense da ameaça produzida, a criança vê uma luz brilhando e ouve o som de um bater de asas, como se o próprio Zeus – sob a forma de um cisne – fosse vir procurá-la da mesma forma que fez com Leda no mito, ou o próprio fantasma da morte a visitasse na figura presente do corvo, ao estilo de Poe. A sensualidade é assustadora. Morte e vida juntos. Tudo em seu entorno a leva a uma crise febril.

As adaptações de *Jane Eyre* analisadas, até o presente momento, mantêm a contextualização temporal idêntica a do romance, mesmo no recente filme de 2011. O tratamento nas adaptações fílmicas de 1943, 1970, 1983 – um seriado, e 1996 é tradicional, sendo a narrativa linear. Já o seriado da BBC de 2006 e o filme de 2011 apresentam variações, por exemplo, a inclusão de *flashbacks*.

O cenário exposto da Inglaterra visitada em todas as adaptações mostra-se bastante sombrio, excetuando o filme de 1996 em que a luz e as cores são tratadas de forma mais vivaz e, de certa forma, formando quadros iluminados, salpicando a película com tons próprios do diretor.

A produção da diretora Susanna White deixa de lado, em certas cenas, alguns aspectos mais tradicionais das adaptações anteriores. Inicialmente, o telespectador acompanha a imagem que remete às *Mil e Uma Noites*, com traços surreais, em que uma menina caminha em um deserto com dunas de areia que se sucedem a perder de vista, uma visão de amplitude, vastidão, espaço vazio, exceto pela menina envolta na vestimenta vermelha. Na verdade, Jane está construindo cenários de calor com sol e dunas em sua mente para fugir de sua vivência restrita e fria, sob ameaças e castigos. Lançando mão de Bachelard nesta análise da narrativa que não mostra o gelo e a neve do inverno lido, e vivenciado por Jane no romance, percebe-se o quanto a imagem do deserto discutida por ele é significativa. Na verdade, à luz do filósofo, o espectador observa que Jane possuía um rico espaço interior, citando Bachelard “A imensidão no deserto vivido repercute numa intensidade do ser íntimo” (BACHELARD, 1996, p. 209). A mente criativa tem prazer em conhecer os lugares mostrados nos livros que lê, intitulado “*Voyages and Travels Illustrated*”, “Viagens e Jornadas Ilustradas” (tradução minha). Assim, vemos e ouvimos imagens e sons criados por ela a partir das figuras presentes no livro. Mas o que chama a atenção em relação à imagem do deserto é “a correspondência entre a imensidade do espaço do mundo e a profundidade do espaço interior” (ibid., 1996, p. 209). Ela foge para outros cenários, embora esteja confinada ao

esconderijo atrás da cortina na janela e a aridez da atmosfera gelada. No entanto, Jane sabe que o mundo é imensamente maior do que o vivenciado, bem como há nela todo um cenário que prima pela profundidade: de emoções, de ideias, de ambições, de desejos e de sonhos que não remetem à amplitude, mas ao que está profundamente enraizado na essência do ser, neste caso, feminino. Mais tarde, ela representará o sonhado por meio das pinturas comentadas por Rochester. Além disso, o deserto remete ao calor que a protagonista deseja para seu corpo e para sua alma. A técnica do extremo *close-up* dos olhos da pequena Jane carrega o público de forma intensa do espaço imaginativo da menina para o da realidade que traduz a concha particular em que se esconde por trás do tecido, remetendo aos véus da consciência humana.

Na minissérie, o castigo infligido por defender-se do primo a leva diretamente ao contato com a morte. Sem a luz da vela, a menina deve permanecer no quarto vermelho enquanto sua tia o deseja. A iluminação torna o cenário escarlate para a visão do espectador. O confinamento fantasmagórico para Jane é aterrorizante. Em sua mente criativa e influenciável, Jane vê o espectro do tio na enorme cama. É um traço da fantasmagoria que se faz presente de forma harmônica com o ambiente criado antes da cena do martírio e durante esta. O claustro da menina, além do que foi mencionado no capítulo *Leitura pessoal das narrativas*, antecipa tanto a prisão dentro da situação social e econômica quanto os rígidos limites impostos à mulher do século XIX, o que proporciona uma contínua inquietação em Jane, qualificando-a como uma questionadora dos sistemas patriarcal e econômico em que está inserida. Em 0:05:15, ela enfrenta a tia dizendo que o tio assombra o quarto por culpa da esposa que não cumpriu o que prometera ou sequer tentou atender o pedido de tratar Jane como um dos filhos. Já o encontro com Brocklehurst salienta, visualmente, a diferença entre a pequena estatura da menina, visto que, à semelhança da protagonista jovem, o espectador o vê em uma perspectiva ascendente, contando com a visão do homem bem acima do olhar da garota, enfatizando a superioridade dele pela altura. Tal recurso não é utilizado no filme, que optou por mostrar Brocklehurst como uma criatura comum e medíocre, atendendo os caprichos da rica senhora Reed.

O romance de Charlotte Brontë chegou às telas de cinema novamente, em 2011, em uma produção de Cary Joji Fukunaga. O contexto mantém-se na forma tradicional, ou seja, a Inglaterra da mesma época do livro e das demais produções. Tal como o romance e a minissérie de 2006, a natureza espelha as emoções e a caminhada de reconhecimento da protagonista. O tratamento fílmico traz algumas diferenças em

relação à linearidade da narrativa, fato que já acontecera no seriado de Suzanna White. O filme tem início no ponto crucial da narrativa, passando a seguir para a experiência de Jane em Moor House em que são retomados, por meio de *flashbacks*, episódios da infância e da saída da escola, já adulta. Na casa de St. John Rivers, ao perguntarem o nome da desconhecida que se encontra quase desvaledida: “Jane Eyre” (00:04:47), ressoa na voz zombeteira de um jovem, assim, o espectador é introduzido à infância da moça com a visualização de um adolescente procurando por uma menina. A assistência passa a conhecer o nome verdadeiro, visto que são lembranças dela, enquanto a família que a acolheu não o sabe. Tanto a menina quanto a mulher têm a mesma reação, ou seja, “to hide” (00:05:02), “preciso me esconder” (tradução minha) em espaços e tempos diferentes, como se a mulher Jane retomasse mentalmente episódios marcantes da própria infância. O apropriado jogo de *flashbacks* brinca com os espaços e com o tempo, desnorteando o espectador desavisado ou estranho à trama. No entanto, trata-se de um artifício que imprime um tom de dinamismo ao filme. E, ao mesmo tempo, traduz a economicidade exigida pela mídia cinema.

Diferentemente das outras narrativas, inicia-se um longo *flashback* seguido e intercalado por vários outros, entremeando a narrativa do presente, traduzida pela vivência da moça em Moor House e o passado descortinado por Gateshead, Lowood e Thornfield. Ao seguir a linha cronológica para fins de análise, de início, se acompanham episódios pontuais da infância, tal como o mencionado acima, em que John está procurando Jane. Ela está escondida atrás de uma cortina, entre a janela e o tecido, se encastelando na concha na qual vislumbramos sua sombra (00:05:56) ao se esconder para olhar o livro *British Birds* “Aves Britânicas” (tradução minha). O contexto é o mesmo do romance, mas o tratamento diferencia-se pelas sutilezas na abordagem da imagem, da cor e do enquadramento. O livro no romance intitula-se “*Bewick’s History of British Birds*” e, realmente, foi publicado em dois volumes em 1797 e 1821.

No filme, o som do calçado de John no assoalho e o tinir da espada que ele arrasta pelo chão criam uma atmosfera tensa e expectante, com o som rascante e irritante do metal ameaçador. As lembranças são mais vívidas que o presente de Jane, cercada pelas irmãs Diana e Mary em imagens de tons terrosos na casa do reverendo. Começam a ser mostradas as imagens da criança perseguida e agredida por um dissimulado e maldoso John Reed, que esconde a espada e o tom maldoso ao ver a mãe. O rapazola a ameaça com a mão e retira o que torna a violência mais psicológica, a seguir, bate com força a cabeça da menina contra uma maçaneta, parecendo tentar esmagar a mente livre

que ali se encontra. O rosto da menina se modifica, passando do temor à raiva. Ela sangra e reage vigorosamente, atirando o adolescente no chão. Ela o vence, visto que ele possui inteligência medíocre e indolência incapacitante, tornando-o um covarde, renunciando uma vida torpe, de baixo nível, ou seja, sem elevação, contando com a degradação. As primas, Georgiana e Eliza ainda crianças, assistem à agressão impassíveis em um comportamento compatível, com a idade e o sexo, de membros da alta sociedade. É notável a forma com que a garotinha domina o adolescente grandalhão, demonstrando a força do recalque das emoções. É a própria tia que retira a menina de cima de John, diferentemente da minissérie que mostra as servas prendendo e forçando Jane a ir para o quarto vermelho. Ela segura Jane e não espera que as empregadas o façam.

Em comparação às imagens da mansão sóbria da minissérie, a Gateshead mostrada no filme é uma casa com diferentes nuances de cores representativas, contendo uma decoração marcante, em ricos detalhes, como, por exemplo, o tapete azul com desenhos em que a franzina menina derruba o primo, bem como enfeites, além de outros elementos em dourado nos grandes quadros, e nos entalhes das portas e das lareiras. Há nuances de vermelho, exibindo a fortuna e a distinção dos moradores. O quarto do castigo é tão magnífico quanto o restante da mansão, sendo que, diferente da produção de 2006, apenas as paredes têm tons de vermelho. (00:07:41) Apenas a fumaça da lareira induz Jane, que ainda sangra na cabeça da batida infligida pelo primo, a imaginar que algo assustador irá surgir para castigá-la, como a serviçal sugeriu. No filme, Jane luta até o fim, batendo na porta com as mãos e, finalmente, se jogando de cabeça. Ela se atira contra a porta em desespero, caindo desmaiada no imenso tapete. A seguir, a câmera vai se elevando, o que deixa a menina miniaturizada. Ao deixar Gateshead, no amanhecer sem luz do sol, a mansão, em sua magnitude, é contemplada pela tela em visão panorâmica. É uma imensa e bem cuidada construção em plena exuberância destilando a opulência dos Reeds e acentuando a pequenez da menina que parte na carruagem (00:10:21).

Apesar do ódio pela tia, Jane deixa claro, no romance, que não deseja abrir mão do que é passível de receber dos membros da classe social que a ampara, ou seja, de Mrs. Reed. Ela refuta a ideia de morar com parentes sem recursos. Ela nega a ideia da pobreza, que ela descreve como:

Poverty looks grim to grown people; still more so to children: they have not much idea of industrious, working, respectable poverty; they think of the word only as connected with ragged clothes, scanty food, fireless grates, rude manners, and debasing vices: poverty for me was synonymous with degradation. E

[...] poor women I saw sometimes nursing their children or washing their clothes at the cottage doors of the village of Gateshead: (BRONTË, 2010, p. 337)

A pobreza parece horrível para os adultos, e ainda mais para as crianças. Não conseguem imaginar a pobreza respeitável, ativa e trabalhadora. Essa palavra para os pequenos lembra apenas roupas esfarrapadas, comida escassa, lareiras sem fogo, maneiras rudes e vícios infames. Pobreza, para mim, era sinônimo de degradação. E

[...] pobres mulheres que eu via algumas vezes, embalando os filhos ou lavando roupas às portas dos casebres do vilarejo de Gateshead... (ibid., p. 22)

Ela dá preferência à escola em detrimento de um lar que poderia ser amoroso, mas, certamente, pobre, a que o boticário se refere. A opção de pertencer a uma família pobre não aparece tanto na minissérie quanto no filme. Assim, a imagem não mostra ao espectador qualquer tipo de escolha que contemple Jane, a não ser a escola.

Somente na minissérie, o espectador conta com a narrativa imagética de um episódio extremamente significativo em relação à situação da menina em Gateshead Hall. A família Reed posa para uma pintura que lembra a representação de uma cena de família perfeita, uma encenação de quadro vivo. Jane é chamada pelo pintor a participar, mas John Reed pronuncia o nome de Jane como se fosse inadmissível, além disso, a prima declara textualmente que ela não é parte da família. Na verdade, não é parte da casa, da vida deles, em suma, do espaço hostil que a cerca. A pintura transmite a ilusão visual e espacial, o chamado *trompe l'oeil*, que engana o olho do ingênuo que acredita no que vê. A postura e, posteriormente, o quadro, neste caso, seduz a mente por meio do artifício. A pessoa sem malícia é enganada, mas o indivíduo experiente pode até admirar, mas não se deixa levar pelo processo artístico elaborado. Cria-se uma tensão. Jane não pode fazer parte do quadro vivo que dá origem à pintura, porque não faz parte da mentira, da farsa de boa família feliz e harmoniosa que habita o, então considerado pela sociedade, lar de uma boa viúva. No entanto, a rica mansão acolhe pessoas arrogantes e vaidosas que, posteriormente, mostram apenas ódio entre si e desprezo em relação à realidade.

O romance é farto em descrições variadas. Por meio do rico diálogo entre Jane e Brocklehurst, se vislumbra o inferno nas palavras da menina “A pit full of fire” (ibid., p. 341), “É uma cova cheia de fogo.” (ibid, p. 28). O fogo é um elemento dúbio que

perpassa toda a narrativa. Ao mesmo tempo em que acalenta e acaricia com suas labaredas, retirando o frio do corpo e da alma, ele é infernal e traiçoeiro como o próprio demônio da loucura, morada do mal.

A descrição do quarto vermelho é primorosa em detalhes. É um lugar de castigo, de morte, mas é, principalmente, de sensualidade avassaladora. A cor vermelha e os pilares compactos e densos compõem o quadro sexual que, juntamente com a fantasmagoria sugerida pelo ambiente, acarretam o terror e o transe de Jane.

A bed supported on massive pillars of mahogany, hung with curtains of deep red damask, stood out like a tabernacle in the centre; the two large Windows, with their blinds always drawn down, were half shrouded in festoons and falls of similar drapery; the carpet was red; the table at the foot of the bed was covered with a crimson cloth; the walls were a soft fawn colour with a blush of pink in it; the wardrobe, the toilet-table, the chairs were of darkly polished old mahogany. Out of these deep surroundings shades rose high, and glared white, the piled-up mattresses and pillows of the bed, spread with a snowy Marseilles counterpane. Scarcely less prominent was an ample cushioned easy-chair near the head of the bed, also white, with a footstool before it; and looking, as I thought, like a pale throne. (ibid., p. 332-333)

A cama ficava ao centro, como um tabernáculo, circundada por maciços pilares de mogno, fechados por cortinas de damasco de um vermelho profundo. As duas enormes janelas, com suas persianas sempre baixadas, ficavam meio encobertas pelas pregas e drapejados do mesmo tecido. O tapete era vermelho. A mesa ao lado da cama, coberta por uma toalha carmesim. As paredes tinham um tom bem suave de castanho claro, com pitadas de rosa. O guarda-roupa, o toucador e as cadeiras eram de mogno antigo, escuro e polido. Destoavam dessas sombras de rosa profundo que circundavam a peça, fulgurando em sua brancura, o felpudo colchão e os travesseiros da cama, coberta por uma colcha de Marselha de um branco nevado. Um pouco menos requintada era uma ampla poltrona estofada, também branca, que se encontrava à cabeceira da cama, com uma banquetta para os pés à frente. Na minha imaginação assemelhava-se a um trono pálido. (ibid., p. 14)

A última visão de Jane a respeito de Gateshead Hall traduz a atmosfera de frieza, de estagnação e de desesperança, pois, apesar de ter confrontado a tia quebrando o silêncio acerca do tratamento preconceituoso que recebera, ela não sente prazer na vingança, só esvaziamento e medo pelo futuro incerto e solitário a ser enfrentado.

I opened the glass-door in the breakfast-room: the shrubbery was quite still: the black frost reigned, unbroken by sun or breeze, through the grounds. I covered my head and arms with the skirt of my frock, and went out to walk in a part of the plantation which was quite sequestered; but I found no pleasure in the silent trees, the falling fir-cones, the congealed relics of autumn, russet leaves, swept by past winds in heaps, and now stiffened together. I leaned against a gate, and looked into an empty field where no sheep were feeding, where the short grass was nipped and blanched. It was a very grey day; a most opaque sky, “onding on snaw”, canopied all; thence flakes felt it intervals,

which settled on the hard path and on the hoary lea without melting. (ibid., p. 343)

Abri a porta envidraçada da sala do almoço. O arvoredo estava imóvel e a geada cobria os campos, ainda intocada pelo sol ou vento. Cobri a cabeça e os braços com a aba do vestido e fui caminhar na parte mais deserta da propriedade, mas não encontrei prazer algum nas árvores silenciosas, nas pinhas caídas, nas relíquias congeladas do outono – folhas avermelhadas, varridas e amontoadas pelo vento. Recostei-me no portão e olhei para os campos vazios, onde não havia rebanhos pastando e a relva era gelada, crestada pelo frio. Era um dia completamente cinzento, e um céu opaco cobria tudo. Flocos de neve caíam, a intervalos, e se acumulavam sobre o caminho endurecido e as pastagens cinzentas, (ibid., p. 32)

A ambiguidade do espaço social da época se destaca no romance, tendo em vista que, ao morar com a tia, Jane não pertencia à classe alguma, sem definição, resumindo-se ao que se pode chamar de protegida. Mrs. Reed e os filhos pertenciam à intitulada *middle class*, burguesia ou classe média alta, composta de banqueiros, de homens de negócios e de membros da magistratura. Enquanto as classes médias comum e baixa eram constituídas por pequenos comerciantes, médicos, advogados, enfim, profissionais liberais.

A fortuna provinda do magistrado Reed que, apesar de não fazer parte da *upper class*, ou seja, da nobreza ou da alta aristocracia, os deixava em uma posição privilegiada financeiramente. No entanto, mesmo dentro destas duas classes, as diferenças não eram bem definidas. Rochester não herdaria nada, por exemplo, logo se submeteu a um casamento arranjado com a filha de um burguês de uma terra distante da Inglaterra. Com a morte do pai e do irmão, ele acaba por ficar de posse do título, das terras e do dinheiro da esposa também. Os favorecidos com dinheiro são os donos do poder. Já os trabalhadores pertenciam à classe mais baixa constituída pelos empregados domésticos, sem educação formal, incumbidos de tarefas seguidamente muito árduas que incluíam crianças a partir dos quatro anos de idade. Jane, na escola de caridade, era uma órfã sem posses ou conexões familiares que a desejassem, no entanto, conquistou um grau de instrução que lhe permite um trabalho assalariado.

Lowood é uma incógnita para Jane, que está naturalmente ansiosa; e a natureza se mostra tempestuosa quando se dá a chegada à escola que, imediatamente, se fecha em torno da menina. É o aprisionamento que permite a Jane possuir uma educação.

Rain, wind, and darkness filled the air; nevertheless, I dimly discerned a wall before me and a door open in it; through this door I passed with my new guide: she shut and locked it behind her. (ibid., p. 345)

Chuva, vento e escuridão enchiam o ar. Ainda assim, distingi vagamente um muro à minha frente com um portão aberto. Passei por ele com a minha guia, que fechou e trancou o portão atrás de si. (ibid., p. 35)

Jane descreve a estada em Lowood e suas privações, pontuando os momentos que interessam à sua memória. Os oito anos que passou na escola se revelam na importância da religião e da escassez de benevolência, presentes apenas no encontro de aparente curta vivência com Helen Burns, espécie de anjo e contraponto da personalidade da protagonista, bem como na admiração por Miss Temple, a superintendente da escola. A personagem benevolente pertencente à administração de Lowood é suprimida tanto na minissérie quanto no filme, deixando a amizade a cargo apenas da menina Helen, o que deixa o espectador com a impressão de que a solidariedade está ligada apenas aos membros do mesmo sexo e da mesma idade da protagonista. Abaixo, os excertos de descrições do cenário escolar visto pela heroína.

Led by her, I passed from compartment to compartment, from passage to passage, of a large and irregular building; till, emerging from the total and somewhat dreary silence pervading that portion of the house we had traversed, we came upon the hum of many voices, and presently entered a wide, long room, with great deal tables, two at each end, on each of which burnt a pair of candles, (ibid., p. 346)

The refectory was a great, low-ceiled, gloomy room; on two long tables [...] (ibid., p. 346)

The garden was a wide inclosure, surrounded with walls so high as to exclude every glimpse of prospect; a covered verandah ran down one side, and broad walks bordered a middle space divided into scores of little beds: these beds were assigned as gardens for the pupils to cultivate, and each bed had an owner. When full of flowers they would doubtless look pretty; but now, at the latter end of January, all was wintry blight and brown decay. (ibid., p. 348)

Guiada por ela, passei de cômodo em cômodo, de corredor em corredor, através do edifício grande e irregular. Então, emergindo do completo e lúgubre silêncio que invadia a ala que acabáramos de atravessar, ouvimos o zumbido de muitas vozes e entramos numa sala ampla e comprida. Ali havia muitas mesas, duas de cada lado, cada uma delas com um par de candeeiros. (ibid., p. 36)

O refeitório era uma sala grande e lúgubre, de teto baixo. Havia duas mesas compridas, (ibid., p.37)

O jardim era um vasto terreno, cercado por muros tão altos que impediam qualquer vislumbre do horizonte. Num dos lados estendia-se uma varanda coberta e largos caminhos levavam a uma parte central, dividida em pequenos canteiros. Esses canteiros eram cultivados pelas alunas e cada uma possuía o seu. Quando cobertos de flores sem dúvida deviam ser bonitos, mas agora, no final de janeiro, tudo estava tomado pelas pragas e castigado pelo frio. (ibid., p. 39)

Os extratos referem-se aos primeiros contatos de Jane com os ambientes escolares e ar insalubre que deles emanam. O adjetivo lúgubre repete-se em suas divagações, traduzindo a atmosfera que a envolve. Nota-se, no entanto, que, à medida que o tempo passa e, com isso, sua experiência no local, ela permite-se ver imagens um pouco mais amenas. Apesar de a febre tifoide estar minando Lowood, Jane, que não foi afetada e deve ficar o máximo de tempo longe da construção, aproveita os meses quentes do ano ao ar livre que circunda a escola. Assim, vê-se desfrutando de uma sensação que beira uma liberdade limitada pelos muros da escola.

Após a morte de Helen, a escola vai se transformando. Foram necessárias várias mortes para que o prédio passasse para uma zona não tão prejudicial à saúde quanto a que levava ao túmulo tantas alunas. Salienta-se que o cemitério ficava no próprio terreno da escola, visto que muitas famílias não possuíam dinheiro para o transporte do corpo. A morte traz a transformação e a libertação. Mas Jane deseja viver e expandir o olhar para outras paragens. Assim, o clima de aprisionamento permanece em Jane. A partida da amiga superintendente, Miss Temple se casa, leva a natureza selvagem a aflorar após o recalque sofrido, novamente em prol da austera educação recebida.

[...] all within their boundary of rock and heath seemed prison-ground, exile limits. I traced the white road winding round the base of one mountain, and vanishing in a gorge between two; how I longed to follow it farther! (ibid., p. 364)

Tudo dentro dos seus limites de rocha e urzes parecia-me o terreno de uma prisão, os limites do exílio. Acompanhei o traçado do caminho branco que serpenteava ao pé de uma montanha, e desaparecia numa garganta encravada entre as outras. Como desejava segui-lo até mais longe! (ibid., p. 65)

Na minissérie, se observa que a neve e o frio acompanham a viagem de Jane até a escola, a qual se dá na escuridão, o que dá o tom do local para onde a tia a envia, ou seja, um cenário gelado e limitado em todos os aspectos, culminando com extrema frieza tanto emocional quanto física em que o ato de quebrar o gelo ao acordar para poder lavar o rosto é significativo do quanto as meninas sofriam naquela temperatura. A dureza da pedra a cerca em todos os aspectos, excetuando Helen. O espectador segue Jane durante suas primeiras impressões em relação ao ar espartano até na iluminação parca em que só há alimento no contato visual com Helen. Nesta adaptação, Lowood possui murais com cenas bíblicas em cores fortes e em tamanho consideravelmente grande, pairando sobre as meninas, em constante vigilância, e enfatizando a importância da religião na obra. Jane, no alto do banco com a placa de “Liar” – “Mentirosa”

(tradução minha), fica exatamente sob a mira do dedo acusador de Deus em uma pintura do criador irado envolto em nuvens escuras, como no Velho Testamento, em que o ser divino se traduz em um carrasco tirano. É uma imagem eloquente, pois constitui a cena em que a protagonista está sendo acusada por Brocklehurst e, ao mesmo tempo, por um Deus tirano que a aponta como pecadora, em exposição e humilhação pública. Intertextualmente, a união da imagem fílmica com a pintura enriquece sobremaneira a relação expressa por Brontë em seu romance que valoriza a espiritualidade. A Jesus crucificado também foi imposta uma tabuleta que ironizava sua apregoada distinção de rei dos judeus. O percurso escolar e de vida faz parte de conversa entre Jane e Helen, pois a heroína, menina, já abomina o destino de aluna e, depois, como professora em Lowood, transformando-se em parte da escola. A amiga aconselha Jane a se conduzir por conta própria, pois a família a abandonara. Assim, ela deve extrair o máximo proveito do ensino a disposição e não ser mais rebelde. Ao conquistar o máximo de educação que a escola oferece, Helen sugere que, então, Jane coloque um anúncio se propondo ao trabalho como educadora (00:11:34), escapando de tal lugar. Jane passa a ter extremo autocontrole, pondo em prática as palavras de Helen Burns. A amiga lhe fornece um caminho.

Voltando à arte pictórica na minissérie, outro quadro (00:14:34) aparece exatamente sobre a cama da moribunda Helen. Parte da pintura é suave e marcada pela pureza do branco. Nela, encontra-se apenas a pomba que remete à ideia do espírito que abandona o Cristo imolado na Bíblia. Jane e Helen dormem juntas à luz branca do quadro que, no momento em que a câmera se afasta, mostra Deus-Jesus salvador nas nuvens acima de tudo, como que acolhendo Helen, uma personagem tão angelical que chega a ser irreal e, logicamente, está morta.

A imagem priorizada pela câmera da parte superior de Lowood segue em movimento descendente do céu até a terra coberta de caixões e das covas em profusão no pátio de Lowood (00:14:48), conduzindo o espectador ao avanço da peste que assombra a escola. Ao lado dos caixões, no cemitério da escola, a menina Jane pinta o que vê (00:15:12). Ela é uma sobrevivente naquela nau de horrores e está rodeada de pequenos ataúdes brancos. A visão do espectador, neste momento, vai se fechando na figura de Jane, escorrendo até suas mãos, retratando as imagens da escola no desenho, feito em carvão pela aluna, em extremo close-up. Trata-se de um recurso para mostrar a passagem do tempo, pois, ao virar a página do caderno de desenho e, simultaneamente; a do tempo, focam-se as mãos de uma adulta (00:15:36), delineando traços com um pincel

e tinta verde que remete à natureza e à vida, enquanto a menina desenhava nervosamente com carvão caixões e cruces. A professora Jane explica às alunas como manejar o traçado na pintura para elaborar os efeitos do sol, ou seja, da luz, em contraste com as sombras, remetendo ao passado escuro que o espectador acompanhou e a luminosidade que a tela mostra durante a aula ao ar livre. Além disso, o espaço fica estático e a mão adulta de Jane faz o deslocamento de tempo. Ela continua no mesmo local desde criança. Jane ensina as meninas bem jovens ao lado do túmulo de Helen. A visão da lápide faz a ligação entre o tempo passado, da criança Jane, e o atual, da jovem professora. Lowood, apesar da passagem dos anos, mantém-se um cenário regido por normas próprias. A imagem da longa mesa de professoras à refeição, situada no tablado enquadrado pelo mural religioso e pelas alunas degraú abaixo, mantém o ambiente hierárquico, e o distanciamento entre professoras (em cima) e as alunas (embaixo). A atmosfera estática quebra-se com o movimento da carta que passa de mão em mão até chegar à última cadeira na qual está Jane, em fila lateral. O silêncio só é infringido pela referência à Miss Eyre. Ela é a professora jovem e desvalida, a última na mesa e na sociedade.

O filme, por sua vez, demonstra, nas cenas que remetem à escola, em que Jane chega acordada e para a qual caminha com as próprias pernas, diferente da minissérie quando ela é carregada e está em estado de dormência, uma menina de quem é retirada desde os livros que a apoiavam na vida sem afeição até a roupa do corpo. As roupas uniformizam os corpos, as mentes e as almas das alunas em um cenário de igualdade falso e maldoso, neste caso. Lowood, à noite, aparenta ser um gélido, úmido e imenso claustro coletivo. O musgo verde que cobre as paredes externas e o pequeno vão em que a professora de óculos recebe a menina assustada dá a exata medida de abandono e insalubridade do local, sugerindo ao espectador uma atmosfera de cripta antiga. É um túmulo gelado e coletivo. Inclemente, a mulher a despe das roupas consideradas finas demais para sua situação, deixando-a de roupas íntimas no frio (00:11:42) do ambiente sem palavras. Com a luz difusa, o espectador acompanha a inspeção da higiene das unhas de uma aluna que tosse e lança um olhar a Jane, criando um vínculo à primeira vista, sem o uso de palavras entre a menina doente e a enjeitada sem vestido. A recepção na escola trata de despojá-la de tudo o que remetesse à riqueza e ao conforto vivenciado pela tia e, conseqüentemente, ao nível social da família que a tolerara até então. Socialmente, ela deixa de ser a criança sem pais acolhida por um familiar para tornar-se mais uma órfã em uma instituição de caridade.

No filme, ao ser questionada sobre sua origem por St. John, a heroína se autodenomina Jane Elliot, levando o público a um *flashback* de uma surra sofrida por Helen na escola. Seguindo-se à cena da marcante humilhação pública. Na grande sala de aula, contando com muitas janelas pelas quais se vê a neve caindo, repercute o cenário de frieza no tratamento impingido às crianças. Após aprovar a dura repreensão física aplicada diretamente nas costas da debilitada Helen, Brocklehurst impõe à pequena Jane, que deixara cair a lousa ao se horrorizar com o castigo infligido à amiga, o pedestal da vergonha (00:15:16), sem comida ou água, bem como a exclusão social. Assim, ela persistiria sofrendo a negação de qualquer simpatia se tal senhor não fosse detestado. Todos os olhos se prendem na menina. Jane, no alto do banco, é iluminada pela luz que vem das janelas, ofuscando a visão, como se ao espectador fosse mostrado o castigo como um eclipse da vontade, mas tal cena não é presenciada por mais ninguém fora do público escolar. Em seguida, em meio à escuridão, ela recebe o pão da mão de Helen, que se traduz, aqui, como alimento para o corpo e para a alma alquebrada de Jane.

O episódio transcrito em ambas as narrativas imagéticas traz nuances diferenciais visto que a arte pictórica remete o espectador ao aspecto religioso na minissérie, enquanto o filme mostra Jane exposta em um cenário em que se tem a luz a iluminá-la com o brilho do sol que se infiltra pela janela, salientando a extrema solidão da personagem sob a luz. Salienta-se a atmosfera sensível que o espectador pode perceber, posteriormente, envolvendo a relação de Jane e Helen por meio do *close* nas mãos das meninas se unindo sem que se vejam os rostos das meninas a princípio (00:18:12). Depois, as cabeças unidas e as mãos entrelaçadas, mostrando a vida e a morte próximas (00:19:36).

A visão ao ar livre, no filme, somada à empatia que fica evidente no encontro entre Jane e Helen desperta tristeza. Só entre a natureza, elas podem se expressar naturalmente e trocar ideias. Enquanto Jane ocupa um espaço passional semeado de ódio e rancor, Helen fala de um mundo invisível que as cerca em que há muito amor que protegerá Jane (00:16:25 – 00:17:08). O tempo se esgarça e a câmera se volta para Jane adulta que, já restabelecida do estado de desnutrição em Moor House (00:17:11), desenha o rosto da amiga, Helen, fazendo a ligação temporal e o salto no espaço. Os pequenos e escuros quadros antigos, e o tamanho modesto da mesa compõem o ambiente de estudo dos Rivers que se sentam juntos para ler enquanto Jane senta em um tamborete, ainda à parte da família (00:17:45).

No vai e vem entre o tempo atual da narrativa e as memórias evocadas, no filme, o espectador acompanha a partida de Jane, em *flashback*, de Lowood, recebendo o carinho das crianças, e o olhar silencioso e seco da mesma professora que a recebera oito anos antes. A mestra que repreendia Helen continua chamando atenção dos alunos que se despedem de Jane. É a única manifestação da mulher que movimenta os lábios sem sair som ao olhar para a heroína. Ela sente inveja ou emoção por Jane conseguir deixar Lowood como a velha professora não consegue fazer? É a protagonista que aparenta naturalidade com a situação.

No romance, inquieta e desejosa por ver algo novo, Jane parte rumo à desconhecida Thornfield entre receosa e emocionada pela aventura de abandonar os espaços conhecidos, porém prisionais. Ao chegar à mansão, à noite, ela é ofuscada pela luz da pequena sala confortável de Mrs. Fairfax. Depois de tantas sombras que a acompanharam em Lowood, o brilho e o calor de Rochester já começam a penetrá-la. Apesar da escadaria e dos corredores transmitirem tristeza, solidão e mistério, afinal, por ali vaga, vez por outra, a esposa louca, o amanhecer na nova morada é alegre.

The chamber looked such a bright little place to me as the sun shone in between the gay blue chintz window curtains, showing papered walls and a carpeted floor, so unlike the bare planks and stained plaster of Lowood, that my spirits rose at the view. (BRONTË, 1994, p. 99-100)

O quarto parecia um pequeno cantinho brilhante, pois o sol filtrava-se pelas alegres cortinas de tecido azul. Meu espírito se animou com a visão das paredes forradas de papel e do piso acarpetado, tão diferente das tábuas nuas e do reboco manchado de Lowood. (BRONTE, 2010, p. 74)

A mansão começa a ser descoberta:

It was three storeys high, of proportions not vast, though considerable: a gentleman's manor-house, not a nobleman's seat: battlements round the top gave it a picturesque look. Its grey front stood out well from the background of a rookery, whose cawing tenants were now on the wing: they flew over the lawn and grounds to alight in a great meadow, from which these were separated by a sunk fence, and where an array of mighty old thorn trees, strong, knotty, and broad as oaks, at once explained the etymology of the mansion's designation. Farther off were hills: not so lofty as those round Lowood, nor so craggy, nor so like barriers of separation from the living world; but yet quiet and lonely hills enough, and seeming to embrace Thornfield with a seclusion I had not expected to find existent so near the stirring locality of Millcote. (ibid., p. 370)

Yet it was merely a very pretty drawing-room, and within it a boudoir, both spread with white carpets, on which seemed laid brilliant garlands of flowers; both ceiled with snowy moulding of white grapes and vine-leaves, beneath which glowed in rich contrast crimson couches and ottomans; while the ornaments on the pale Parisian mantelpiece were of sparkling Bohemian glass,

ruby red; **and between the windows large mirrors repeated the general blending of snow and fire.** (ibid., p. 372) (Grifo meu)

I was now on a level with the crow colony, and could see into their nests. Leaning over the battlements and looking far down, I surveyed the grounds laid out like a map: the bright and velvet lawn closely girdling the grey base of the mansion; the field, wide as a park, dotted with its ancient timber; the wood, dun and sere, divided by a path visibly overgrown, greener with moss than the trees were with foliage; the church at the gates, the road, the tranquil hills, all reposing in the autumn day's sun; the horizon bounded by a propitious sky, azure, marbled with pearly white. (ibid., p. 373)

Tinha três andares e proporções consideráveis, embora não fosse vasta. O solar de um cavalheiro, não a vivenda de um nobre. As ameias ao longo do teto davam-lhe um ar pitoresco. Seu frontispício cinzento ficava nos fundos de um viveiro de gralhas, cujos inquilinos barulhentos estavam agora em pleno vôo: pairavam sobre o gramado e os terrenos, para pousar num grande prado, do qual estavam separados por um fosso profundo. Ali, um grupo de poderosos e antigos espinheiros – tão fortes, grandes e nodosos como carvalhos – finalmente explicava o nome dado à mansão. Ao longe, as montanhas. Não tão grandiosas quanto aquelas que rodeavam Lowood, nem tão escarpadas, nem tão parecidas com um cordão de isolamento do mundo vivo. Mas suficientemente serenas e solitárias, parecendo abraçar Thornfield com uma solidão que eu não esperava encontrar num lugar tão perto da agitada Millcote. (ibid., p. 75)

Ainda assim era apenas uma sala de visitas muito bonita, e anexa uma pequena sala íntima, ambas com carpetes brancos decorados com flores coloridas e brilhantes e tetos decorados em branco com cachos de uva e folhas de videira. Debaixo deles, em rico contraste, havia sofás e otomanas carmesins. Sobre o console da lareira parisiense em cor clara, havia ornamentos de cristal da Boêmia vermelho-rubi, e **os enormes espelhos entre as janelas repetiam a mistura geral de neve e fogo.** (ibid., p. 78-79) (Grifo meu)

De onde estava agora eu podia ver os ninhos dos corvos. Inclinando-me sobre as ameias, olhei à distância para os campos dispostos como num mapa. O gramado brilhante e aveludado que circundava a base cinza da mansão. O vasto parque coberto de árvores antigas. O bosque, escuro e cerrado, atravessado por um caminho visivelmente coberto de vegetação, mais verde com o musgo do que as árvores com a folhagem. A igreja e os portões, a estrada, as montanhas tranquilas, tudo repousava sob o sol daquele dia de outono. O horizonte limitado por um oportuno céu azul, que as nuvens pintavam com tufos de branco-perolado. (ibid., p. 80)

É um mundo novo para Jane que o explora como uma aventureira em uma cidade ou país desconhecido. A mansão reflete seu proprietário, ou seja, caracteriza um homem que viaja, coleta objetos preciosos e os traz para compor coleções. Além disso, ele é uma mescla de calor e frio como na passagem em que a imagem do fogo e gelo se reflete no espelho da sala de visitas, culminando com as gralhas ao redor da mansão, apontando para o suspense de algo negativo pairando sobre o mestre da mansão. A vontade de Jane em conhecer outros locais se manifesta na escala possível, ou seja, no solar que ela mapeia em detalhes, excetuando um local, o que nos leva ao conto de Charles Perrault, *La Barbe-Bleue*, a história de um nobre violento e sua esposa curiosa. O que a mulher

descobre no quarto? Ela vê os corpos das consortes anteriores do marido. Fazendo uma leitura intertextual, é revelada à noiva Jane, mais tarde, a mulher enclausurada pelo marido.

Thornfield é múltiplo espaço, visto que é, entre outros, cárcere, escola para Adele e refúgio para Mrs. Fairfax, bem como traduz uma personagem do romance. A mansão transpira o mistério que encerra em suas entranhas. É uma enorme fortaleza que carrega a tradição de ser um lar ancestral, porém o ódio entre pai e filho, e entre irmãos preencheu a casa. O cenário de aspecto gótico, ou seja, de lúgubre castelo assombrado que abriga um amor impossível está bem caracterizado, mas não ofusca a força da voz feminina de Jane Eyre, ultrapassando os rótulos dos períodos literários.

A minissérie mostra ao espectador a partida e o caminho percorrido pela heroína em imagens e música que se coadunam com o espírito receoso e, ao mesmo tempo, ansioso pelo desconhecido. Na carruagem que a leva a Thornfield, recortada pelo céu azul claro e nuvens brancas pincelado de sombras (00:17:37), como as perspectivas da moça, Jane vê a mansão similar a um castelo na colina com uma única janela iluminada. A chegada da noite sugere a grande distância percorrida. Ao redor, escuridão e grandiosidade são mostradas pela visão que rodeia a figura de Jane. A câmera em *contra-plongée* mostra a perspectiva de Jane miniaturizada pela parede de pedra. A porta está fechada, mas ela entra por uma portinhola ao estilo das paliçadas protegidas dos pátios dos castelos medievais. A protagonista é conduzida por uma estranha figura, em silêncio, fornecendo os elementos góticos propícios à criação do ambiente de suspense e de horrores escondidos (00:18:53). Há luz no cômodo de Mrs. Fairfax que se diverte com o comentário de Jane de que faz oito anos que não se aquece ao fogo. A velha senhora leva Jane por uma atmosfera de castelo abandonado. Nesta adaptação, Jane sabe que o proprietário da mansão é Mr. Rochester, enquanto, no filme, a protagonista desconhece o nome do verdadeiro amo. A escuridão desaparece com a chegada da manhã que traz a luminosidade ao quarto de Jane que sorri ao ver a paisagem verde pela janela. No passeio pelo jardim murado, chegando ao pátio interno, Jane observa um enorme lenço vermelho esvoaçando ao vento de uma janela no alto de Thornfield (00:22:41). É a única cor presente na construção cinza. Grace Polle é a desculpa de Mrs. Fairfax por tal elemento destoante. Uma imagem sugestiva do leve tecido livre ao vento encarcerado por pedras cinzas, sólidas e lúgubres. Essa bandeira escarlate desfraldada mostra-se como um diferencial desta produção, traduzindo a presença da resistência a tudo que cerceia a liberdade. Além de ser a única forma de expressão contra a prisão por

parte de Bertha, também transmite a necessidade de libertação por parte de Jane das convenções da época. Na minissérie, a preceptora não fala claramente de seus anseios como Jane o faz no filme ao ser flagrada por Mrs. Fairfax perscrutando o horizonte pelas janelas.

O seriado aponta a passagem do tempo por meio das datas que Adele altera no quadro de aula (00:24:15), passando de novembro a fevereiro, momento em que a narrativa procede. Jane explora, dentro de Thornfield, o escritório de Rochester que parece ser um museu e um laboratório ao mesmo tempo. Mostra a curiosidade de um rapaz que gosta de trazer de suas viagens peças para guardar como objetos de coleção, bem como estudar os elementos naturais. Jane observa o globo terrestre, coleções de insetos, animais empalhados, conchas, etc. No entanto, não é o local de aconchego de Rochester. Não há uma concha tranquilizadora para o homem. Ele retira o que lhe agrada de todos os lugares pelos quais passa em suas viagens e, depois, deposita no solar, trancando tudo, assim como encarcera a esposa também. O cenho franzido de Jane demonstra que o lenço vermelho a balançar à janela da torre passa a intrigá-la com profundidade.

A pupila, Adele, se apresenta para Mrs. Fairfax e Jane cantando de forma coquete uma música em francês. A velha senhora não entende francês, logo, Jane traduz para os ouvidos de Mrs. Fairfax, ou seja, dentro dos padrões morais, sem a malícia contida na letra. Celine prepararia a filha para seguir sua carreira de atriz e cortesã? É uma explicação que condiz com as possibilidades da menina dentro do ambiente em que nasceu na França. A minissérie mostra uma menina mais velha, em comparação com o filme, no papel de Adele. Ela mostra esperteza ao escolher as joias de acordo com o gosto de Jane, mas também mostra enfado com as brincadeiras de Rochester, bem como feminilidade e malícia em todos os gestos. Esvoaça dançando entre os convidados e se oferece para acompanhar Rochester em suas viagens. Ela se preocuparia em estar sempre bem arrumada e bela. O homem a chama de vazia e fútil, pois se atém apenas às aparências. Logo ao revelar o próprio pensamento, ela só causaria desgosto. Na verdade, ele contrapõe as amantes estrangeiras e sem conteúdo a Jane, que possui iniciativa e inteligência, bem como o autocontrole do povo inglês.

Falando na residência que abriga o mistério, no filme, Thornfield é antiga e sólida, um lar de gerações que se afunilam em Rochester. No papel de zeladora, e com parentesco distante e esquecido do proprietário, Mrs. Fairfax se julga ocupante de um degrau superior na escala social que Leah ou os outros empregados da mansão, logo, não

pode conversar em pé de igualdade como o faz com Jane. Assim, elas se tornam, socialmente, equiparadas. A velha senhora justifica o uso do local menos requintado visto que as peças luxuosas da mansão são tristes, deixando-a com a sensação de isolamento, dando uma noção do que Thornfield representa. É Mrs. Fairfax (00:25:17 – 00:25:27) que vem ao encontro de Jane em oposição ao movimento da minissérie. Não há a bandeira vermelha marcando a presença da inconformidade, como acontece na minissérie, e tampouco o quadro da loucura, mas a pintura de uma mulher nua chama a atenção de Jane. A contraposição se faz entre a luxúria da tela e o controle de Jane que, como diz Rochester, posteriormente, nunca sorri.

A antiga e nobre construção transmite a ideia de enormidade. Traduz, como em outras produções, uma fortaleza-castelo medieval com altas torres e um pátio interno em pedra, cercado pelas janelas da parte interna da moradia que tem vista para este átrio. Jane, no filme, aprova em silêncio o quarto destinado a ela e, ao acordar, inicia um processo de reconhecimento do local (00:27:28). O estúdio usado como sala de aula aparece imenso ao ser ocupado apenas pela menina e sua professora. Adele é uma menina tímida e carente em comparação com a menina esvoaçante da minissérie. Ela introduz elementos góticos ao falar de uma mulher que anda pelos corredores de Thornfield, sugerindo que ela ultrapassa até paredes. Cética, Jane não dá importância e, na verdade, está impaciente com a quietude e solidão do local. Antecipando a atmosfera que permeia o encontro com Rochester, Jane narra a lenda do Gytrash (00:30:05) que fica à espera dos viajantes nas montanhas, e, como espírito, se apossa de cães e cavalos; enquanto Adele conta sobre a mulher que mora na mansão como um fantasma, falando da realidade de Thornfield.

Ainda no filme, do alto e pelas muitas vidraças da mansão (00:31:12), Jane observa o horizonte, ansiando por outras paragens. Ela expressa seu desejo de equiparação em termos de ter o direito que os homens possuem de se aventurar, de conhecer novos lugares, enfim, de expandir o conhecimento, transpondo os limites impostos às mulheres da época que, muitas vezes, como a própria Jane, não chegaram a conhecer uma cidade ou falar com um homem. O espaço que lhes é consentido ocupar se restringe à casa familiar ou a trabalhar para uma família. A escuridão presente na casa se estende como névoa e opacidade durante a caminhada de Jane até o correio. Ela atravessa uma ponte e sobe por um caminho. As árvores parecem ameaçadoras e o alçar voo de um pássaro a assusta, fornecendo a atmosfera de expectativa para uma situação perigosa. Jane estanca o passo e a câmera se move, focando-a no movimento de voltar o

corpo. A seguir, o espectador observa que as patas do cavalo quase pisotearam a moça. O cavaleiro cai, tendo a montaria caída em cima da perna do homem, impossibilitando-o de andar. O espectador o vê preso ao chão. É a imagem um homem decaído. Jane o carrega até o cavalo, depois que ele repete os pedidos de forma a não parecerem ordens, visto que ela se recusa, silenciosamente, a obedecer. A seguir, ele a deixa no ambiente surreal das brumas.

Na minissérie, antes do primeiro encontro com Rochester, ao sair para caminhar, Jane vê, novamente, o lenço fino vermelho pairando na janela. Uma marca viva no castelo tradicional e sólido. Em outra cena (00:26:04), Jane caminha em uma paisagem de sonho, a neblina encobre o cenário de árvores. Ouve-se o som que antecede e antecipa um cão, lembrando o Gytrash, fenômeno da aparição de um espírito maligno, citado no filme, aqui representado como um cão, oposto à figura do melhor amigo do homem, o fantasma traduz o mal, que passa por Jane sem parar. Logo, o espectador acompanha a imagem das patas de um cavalo galopando em velocidade furiosa em contraste com a calma da moça. O cavalo empina para não atropelar Jane. Logo, vemos o animal ir ao chão, mas o cavaleiro não é focado no solo. Ao enquadrá-lo, a câmera já o mostra erguendo-se, voltando-se para a moça em contrariedade. Só então, o espectador vê o rosto do homem que repuxa os lábios esboçando humor. O cavalo está longe e nervoso, assim, o homem pede que Jane traga o cavalo até ele, pois se machucara na queda. A moça arregala os olhos e atende o pedido sem ter sucesso. Finalmente, ela ajuda o homem a chegar ao animal. Ela, literalmente, carrega o rapaz que a dobra com seu peso. Ele envia meio sorrisos e troça, chamando-a de bruxa, num ambiente mais romântico do que tensional, minimizando o impacto do encontro entre o casal. Ela sorri como uma adolescente que encontra um admirador. Em seu retorno à mansão, ela reconhece o cão em primeiro lugar. Pilot atende a todas as ordens de Rochester, sendo que o tom de Rochester dirigindo-se à Jane confunde o cão que obedece ao comando dado à mulher. O amo se desculpa pelo hábito do mando.

Em relação à posição ocupada por Jane, percebe-se que, em Thornfield, a protagonista exerce a função de preceptora, assim, insere-se socialmente, embora não se enquadre no papel de empregada doméstica, encontra-se em um estrato bastante inferior à tia e ao próprio Rochester, é claro. O anti-herói burla as regras sociais com arrogância e trata Jane como igual.

“Stubborn?” he said, “and annoyed. Ah! it is consistent. I put my request in an absurd, almost insolent form. Miss Eyre, I beg your pardon. The fact is, once for all, I don’t wish to treat you like an inferior: that is (correcting himself), I claim only such superiority as must result from twenty years’ difference in age and a century’s advance in experience. (ibid., p. 385)

“I was thinking, sir, that very few master would trouble themselves to inquire wheter or not their paid subordinates were piqued and hurt by their orders.” (ibid., p. 385)

“Paid subordinates! What! you are my paid subordinate, are you? Oh, yes, I had forgotten the salary! (ibid., p. 385)

- Teimosa e irritada...- ele disse – Ah! Tem alguma razão. Fiz meu pedido de modo absurdo, quase insolente. Peço-lhe perdão, Miss Eyre. O fato é que não desejo tratá-la como uma subalterna, isto é (corrigindo-se), reconheço apenas a superioridade que resulta de uma diferença de vinte anos na idade e um século de adiantamento na experiência. (ibid., p. 100)

- Estava pensando, senhor, que muito poucos patrões se dariam ao trabalho de perguntar se os seus subordinados assalariados ficaram ressentidos ou magoados com as ordens que receberam.

- Subordinados assalariados! Que é isso? Você é minha subordinada assalariada? Ah, sim, havia me esquecido do salário! (ibid., p. 100)

Jane, mais próxima do final do romance, ascende da classe assalariada para a classe média ao receber a herança do tio Eyre, um comerciante que teve êxito fora da Inglaterra. A figura paternal não aparece, visto que o pai morreu quando a heroína era bebê, Mr. Reed falece sem que ela se lembre dele e, finalmente, Mr. Eyre lhe deixa o espólio, mas ela não chega a conhecê-lo, pois ele é apenas mencionado durante a narrativa. As figuras masculinas materializadas na trama se reduzem a Mr. Brocklehurst, Rochester e St. John, sendo que esta trindade não possui santidade ou características de pai. Nenhum deles é exemplo, mas são as mulheres as portadoras de significância positiva, como Bessie, Helen, Miss Temple, Diana e a irmã. Jane divide, espontaneamente, o que herdou com a família de St. John, afinal, além de terem-na salvo, eles também são sobrinhos do falecido. Finalmente, ao casar-se com Rochester, ela atinge o ápice social reunindo riqueza material e uma herança ancestral oriunda do marido. É uma história de ascensão social meteórica para uma mulher nas condições que ela ocupava na época.

A narradora-personagem possui um espaço privilegiado. É o único ponto de vista que o leitor também usufrui. A mente de Jane é um redemoinho de imagens e horizontes que não cessa de reproduzir sentimentos, locais e pessoas. Todavia, as descrições são imbricadas e parciais, ou seja, os locais despertam emoções na personagem, bem como exalam as pessoas que os ocupam que, por sua vez, remetem, da mesma forma, a sentimentos em Jane, contaminando o julgamento do leitor. A orfã dialoga com os

leitores com total intimidade: “[...] oh, romantic reader, forgive me for telling the plain truth!” (BRONTË, 2010, p. 375), [...] ah! Leitor romântico, perdoe-me se digo a simples verdade!” (BRONTË, *ibid.*, p. 83)

As imagens perpassam todo o livro, impregnado das mais variadas emoções. Ao desenhar, Jane dá vazão no papel a figuras que a libertam. Rochester, apesar da brusquidão, também se remete a descrições espaciais para representar as emoções e os estados d’alma. Tal como ao descrever o alvorecer da ternura por Jane e, posteriormente, o ciúme que sentiu ao descobrir a traição da mãe de Adele: “[...] my heart was a sort of charnel; it will now be a shrine.” (*ibid.*, p. 386) “Meu coração era uma espécie de capela mortuária, agora será um santuário.” (*ibid.*, p. 103)

[...] Floating on with closed eyes and muffled ears, you neither see the rocks bristling not far off in the bed of the flood, nor hear the breakers boil at their base. But I tell you – and you may mark my words – you will come some day to a craggy pass in the channel, where the whole of life’s stream will be broken up into whirl and tumult, foam and noise: either you will be dashed to atoms on crag points, or lifted up and borne on by some master-wave into a calmer current – as I am now.” (*ibid.*, p. 388)

[...] Vagando com os olhos fechados e os ouvidos surdos, nem vê os arrecifes surgindo, não muito distantes, na margem, nem vê as ondas quebrando em volta deles. Mas eu lhe digo – e pode guardar estas palavras – um dia você chegará a uma passagem escarpada nesse canal, em que toda a corrente da vida se despedaçará em redemoinho e tumulto, ou levantada e segura no alto de alguma onda gigante em direção a uma calma corrente – como eu agora. (*ibid.*, p. 106)

Na minissérie, destaca-se que, antes do segundo encontro com o mestre, ela se mira no espelho pela primeira vez na narrativa, declarando que a aparência deve servir, como Mrs. Fairfax dissera anteriormente, quanto a roupa da moça com uma aparência condizente com quem é. Ela não vê Rochester distintamente, que está inclinado, apenas discerne a lareira iluminada. O espectador observa o rosto sem nitidez de Rochester próximo à tela, enquanto a imagem de Jane descendo a escada é clara, embora esteja por trás dele. Ele imprime uma atmosfera tensa mesclada de zombaria e enfado na voz e nas expressões faciais mutáveis, algumas vezes, joviais, outras, apenas tristonhas.

No filme, Jane reconhece o senhor, ao retornar a casa, depois de levar as cartas de Mrs. Fairfax. Rochester está literalmente mergulhado em uma cadeira, limitando-se a olhar o fogo enquanto fuma, o que se constitui em um vício bem como o da ingestão de álcool que ele pratica também. Adele, a pupila de Jane, está presente e quieta, Jane senta-se de olhos baixos. Rochester inicia uma conversa formal sobre os progressos de

Adele, desembocando em um diálogo inteligível apenas para os dois. Jane não se intimida, demonstrando domínio e controle, embora a figura do homem seja sinistra e irônica. O patrão indaga se os desenhos de Jane, fonte de prazer, a satisfazem como imagens. Ela responde a pergunta da mesma forma que poderia estar falando sobre a condição que ocupa – “I imagine things I’m powerless to execute.” (00:30:37) – “Imagino coisas que não posso executar” (tradução minha), como é incapaz de se expressar livremente. Eles se encaram, há um reconhecimento de um espaço comum entre pessoas que não podem dizer tudo o que lhes passa na mente. O espectador percebe que o enfado presente na voz e no olhar de Rochester diminui ao reconhecer um espírito livre em Jane.

É interessante a amostragem de que o mestre não come à mesma mesa em que Mrs. Fairfax, Adele e Jane fazem refeições devido à distância social. Ele aparece apenas tomando chá. No filme, quando Rochester inicia seus movimentos enérgicos e inconstantes (tocar piano e atirar na caça), a velha dama se abala, mas o defende. Em contrapartida à nebulosidade do primeiro encontro, os jardins senhoriais são muito bonitos, tranquilos e cheios de luminosidade. Jane e Adele jogam calmamente no gramado (00:40:55), enquanto Rochester, distoante da paz reinante e contrariando sua condição de senhor, ajuda os empregados com o machado. O espaço da violência está presente no homem não só nas palavras abruptas e mudanças de humor bruscas, mas também no uso da arma de fogo e de corte. No entanto, ele parece reconhecer o aprisionamento social, econômico e de gênero pelo qual Jane se inquieta, identificando-a como indivíduo com voz contida pelas convenções do tempo e do espaço.

Mrs. Fairfax, na minissérie, pede que Jane não parta ao conhecer a brusquidão de Rochester. Jane sorri, dizendo que a grosseria não a choca, mas aprecia as palavras da velha senhora. Rochester, como John Reed o fez, surpreende Jane entre os livros, mas, apesar de chamá-la secamente, não impõe restrições ou reprimendas. Sendo uma mulher inteligente, não carece de permissão para pegar os livros. Ela já não se esconde para manusear os livros e, sorridente, recebe um gracejo por parte do patrão, abolindo o ambiente de suspense ou que suscite algum tormento que seria esperado. Ele a provoca ao dizer o quanto vale em dinheiro e se tal fato não a faria o achar belo à luz do fogo. Ela replica que não há ciência que permita tal mudança. Eles parecem íntimos. O único tom de lamento provém da música que acompanha o narrado pelo homem que sorri de suas próprias ironias. O *close* no rosto atraente de Rochester empresta dramaticidade teatral à confissão de que não tem culpa no erro cometido, mas é culpado em persistir

errando. Ele sempre contrapõe seriedade com um gracejo, amenizando a atmosfera tensa. Os corredores de Thornfield tonalizam o ambiente com a escuridão de algo maléfico que paira sobre os quase namorados.

Diferente do filme, possivelmente motivada pela maior extensão de tempo, ao longo das conversas, Rochester narra com detalhes sua história com Celine Varens, mãe de Adele. As imagens se unem à narrativa dele e acompanhamos o passado em um *flashback* visual que dá veracidade à origem de Adele. Enfatizando o tom melodramático e romântico, Rochester flerta de forma coquete com Jane. Em uma bela fotografia, observa-se uma corrente de água por trás de Rochester e uma ponte associada à imagem de Jane que está transpondo limites ao conversar com o patrão sobre a vida íntima dele. O homem pede o julgamento da moça em várias ocasiões, como no caso de ter acolhido Adele. Eles trocam sorrisos, em *closes* ora no rosto dele ora no dela, usando o campo e o contracampo para aproximar o espectador. Estão enamorados, apesar do que ele narra. Rochester tem sempre um tom brincalhão a invadir suas conversas e semblante. Jane tem a sensibilidade à flor da pele, demonstrando carinho por Adele e, novamente, se fitando ao espelho em aprovação e alegria expressas em um sorriso. Há uma dose de leveza e de romantismo que mostram ser opções diferenciadas das escolhas vistas no filme e no romance.

Em contrapartida, à noite, Jane ouve os passos e a risada (00:57:43) que a levam à cama de Rochester em chamas que se refletem no próprio rosto dela. A visão é a de uma verdadeira pira funerária. Juntos, eles apagam o fogo. Jane fica sozinha e, pela janela, segue a luz da vela de Rochester subindo pela construção até a torre norte, local de Grace Pole. O espectador vê a luz subir até o alto, lembrando a torre na qual se encarceram princesas nos contos infantis. O toque de mistério aparece por alguns instantes e apaga-se em seguida. Há proximidade física entre Rochester e Jane tanto na adaptação de 2006 quanto no cenário do filme de 2011, mostrando a iniciação sexual de Jane. No entanto, existe uma gradação levemente diferenciada. Na minissérie, o patrão está bravo e dormiu vestido, passando sensualidade pela proximidade, sem alterar a voz ou a postura, envolvendo Jane que fica parada nos braços dele até que ele a mande sair já que tem de voltar ao próprio quarto. A moça beija a própria mão que fora tocada por Rochester, demonstrando a paixão que aflorou.

A heroína, no filme, mostra-se mais contida e o tom sexual torna-se mais forte ao se observar um atormentado Rochester que passa dos gestos bruscos de vestir a calça, pois está nu da cintura para baixo ao apagar o fogo, para um homem de voz suave que se

aproxima sem mostrar movimento a ponto de quase beijá-la, embora pareça estar imóvel (00:51:37). Em 2006, as duas figuras recortadas pela escuridão contra a luz da lareira mostram que o aperto de mãos se transforma quando o patrão a aconchega no casaco e quase lhe toca o rosto. Uma imagem romântica e, ao mesmo tempo, sensual, que joga, com luz e sombra, a figura do casal. Jane volta ao próprio quarto como uma adolescente apaixonada e risonha, sem mostrar reserva. Na manhã seguinte, o lenço vermelho, já mencionado, passa a compor o visual de Jane à guisa de enfeite, sorrindo enrubescida ao tocar os próprios lábios em frente ao espelho. Ela brinca com a comida como uma menina apaixonada. A seguir, ela parece se desprezar ao saber que ele partiu para rever os belos predicados de Blanche Ingram, uma companhia socialmente adequada conforme a própria Mrs. Fairfax. Abandonando decepcionada o espelho que a mostra parcialmente em uma imagem delicada de sua incompletude como pessoa adulta, Jane desenha Blanche e a si mesma, comparando as pinturas, ela retorna a ocupar seu devido espaço de preceptora, sem esperanças vãs. Ela retira o lenço com raiva, a imagem se torna borrada (01:09:32) no momento em que ela desvia o olhar do espelho, retornando a mirar sua imagem para se desenhar em material comum em contraste com a tela e as tintas que usa para fazer o desenho da imaginária Blanche.

No romance, Jane vê o candeeiro em sua porta antes do incêndio da cama de Rochester e ouve as risadas, os gritos e os soluços, componentes fortes do clima gótico, mas não chega à solução do enigma, apesar dos vários indícios que são deixados em seu caminho ao longo da história. Posteriormente, ela auxilia novamente o amado, cuidando das mordidas sofridas por Mason, sem duvidar do caráter de Rochester. Consciente do enigma, entretanto, ela só vê o que a agrada na mansão, ou seja, o seu mestre, delegando a culpa pelos acidentes a uma serva, Grace Pole. No entanto, após o episódio do ataque de Bertha a Richard Manson, Rochester, sabendo o real significado do que se passa nas paredes da casa, menciona o espaço prisional em contraponto à natureza intocada, representada por Jane.

[...] that house is a mere dungeon: don't you feel it so?"

"It seems to me a splendid mansion, sir."

"The glamour of inexperience is over your eyes, he answered; and you see it through a charmed medium: you cannot discern that the gilding is slime and the silk draperies cobwebs; that the marble is sordid slate, and the polished woods mere refuse chips and scaly bark. Now HERE (he pointed to the leafy enclosure we had entered) all is real, sweet, and pure." (ibid., p. 420)

- Essa casa é apenas uma masmorra, não lhe parece?

- Parece-me uma esplêndida casa, senhor.

- O encanto da inexperiência cega seus olhos – ele respondeu – e a vê através desse véu de magia. Não repara que o dourado é limo e as cortinas de seda são teias de aranha. Que o mármore é uma sórdida ardósia, e os móveis polidos são cavacos descascados, repelentes e miseráveis. Mas *aqui* (apontou para o verdejante pomar, onde acabávamos de entrar), tudo é real, doce e puro. (ibid., p. 157-158)

Na minissérie, logo após o incidente com o fogo, o desapontadamente de Jane se junta à ansiedade pelo retorno do mestre que viajara para reencontrar Blanche e o círculo social em que ele se insere. Ela aparenta estar doente, conforme Mrs. Fairfax, na verdade, ela ostenta bochechas vermelhas febris, e está ansiosa pela paixão e pelo retorno do mestre. Adele fortalece o pertencimento de Jane a Thornfield ao dizer que eles (Rochester, Mrs. Fairfax) constituem a família da preceptora, não precisando se anunciar para conseguir um novo emprego (01:11:04).

É digna de um quadro a imagem de Jane desenhando acomodada nas raízes de uma árvore e, ao ouvir um som; ela e o espectador observam uma pintura se formando ante seus olhos contra o céu azul. O feliz enquadramento de árvores ao longe reúne também a pequena figura que cresce até se discernir uma dama vestida de lilás em um cavalo branco seguida, depois, por um cavaleiro em um corcel negro. As águas e o verde que contornam o castelo também fornecem uma bela fotografia, como uma pintura naturalista. Dentro da mansão, Jane observa a rica sociedade como uma menina. Embora seja professora de Adele, nesta cena, ela se equipara à francesinha. Adele gosta de chamar a atenção como uma criança mimada, enquanto Jane deixa-se ficar na parte mais escura do salão ou espiando por trás das portas e escadas.

No interior da mansão, as sombras e a luz do fogo continuam a conviver, exceto nos salões nos quais circulam os convidados que são retratados com alguns diferenciais do romance e do filme, fornecendo uma personalização consistente à visita. Ao perder o livro intitulado *The Beast Within*, cuja trama diz respeito a um criminoso que ostentava uma aparência serena de homem comum, uma das gêmeas, Dent (as irmãs são personificadas pelas atrizes Amy Steel e Beth Steel), fica excitada com o mistério do sumiço. O título do livro remete à loucura em trajes de uma pessoa ordinária como Grace Pole, mas também pode dialogar com o conto *La Belle et La Bête*, de Gabrielle-Suzanne Barbot, escrito em 1740, mas conhecido em 1756 após adaptações de Jeanne-Marie LePrince de Beaumont. A história lembra a fera existente em Rochester e a bela, interiormente, Jane que se apaixona ao ver a sensibilidade que existe no monstro apesar de tudo. Sob a influência da conversa de Blanche e sua mãe sobre a conduta negativa

das preceptoras, que envolve o preconceito sobre “bad blood”, “origem inferior, impura” (tradução minha) ou “good blood”, de “boa estirpe”, (tradução minha), Jane é conduzida à lembrança da tia acusando-a de ser má, ou seja, “impura”, em um rápido *flashback*, que liga a dama da aristocracia à esposa do magistrado em termos de preconceito. A mãe de Blanche, Lady Ingran, a atriz Francesca Annis, compara os sentimentos de uma criança ao que um cão sente. Alguém com “bad blood” tem que ser domesticado. Não se pode ter ideias próprias, mas submeter-se à servilidade. A atmosfera da maldade parece acompanhá-la sob a forma de acusações infundadas e olhares arrogantes. Os convidados ouvem a respeito de um fantasma idealizado por Adele, que, ao chamar a atenção para o aspecto gótico do castelo, ou melhor, de Thornfield, aliando-se à tempestade que se faz presente sob a forma de trovões e raios ameaçadores, criando uma atmosfera ameaçadora e sobrenatural, acaba por levá-los ao jogo da mesa falante, prenúncios da doutrina espírita, mas que, na época, na Europa, constituía uma moda nos salões como entretenimento. Os espíritos (ou Rochester) se dirigem à Blanche como “heartless”, alguém sem coração, uma interesseira. O jogo não passa de uma manipulação brincalhona de Rochester que demonstra estar se divertindo. Tais joguetes do mestre da mansão não aparecem no filme, caracterizando-o como menos propenso a tais manipulações e brincadeiras. É claro que o componente tempo fílmico influencia as escolhas no roteiro, porém a opção de mostrar um protagonista mais torturado aprofunda a atmosfera de raiva e tormento que o acompanha.

Na narrativa de Suzanna White, a presença da arte pictórica se faz presente, mais uma vez, na significativa pintura da loucura, um quadro recorrente durante todo o tempo dispensado a Thornfield. Jane a fita em seus detalhes tenebrosos que instigam curiosidade e terror, enquanto Grace Pole passa por ela prosaicamente. A loucura do quadro e a guardiã da louca se cruzam mostrando que a insanidade convive com o cotidiano de forma natural ou enganadoramente. Neste momento, Jane confunde a loucura com Grace por associá-la aos eventos estranhos. Os tons musicais mostram descompasso também. O que loucura? É o retrato dos horrores do quadro? É o tedioso e prosaico viver acomodado e sem perspectivas como a sociedade impõe?

A minissérie mostra o estratagema do dono da mansão para divertir-se com o heterogêneo grupo presente. Insanidade se traduz na falta de respeito para com os convidados ao brincar com crenças e pensamentos alheios, sabendo que não poderia e não desejava se casar com Blanche. Diferente do filme no qual não há referência a tal ação, o espectador descobre que Rochester engendra outra farsa ao contratar uma velha

para atuar como cigana leitora de futuros, o que expõe as vidas das mulheres presentes na casa. O ceticismo de Jane põe fim ao teatro. O quadro da velha misteriosa, em marrom, circundado de tons vermelhos e escuridão, compõem um cenário romanticamente gótico. Embora Rochester ria como um garoto que pregou uma peça quando a velha diz não saber mais o que dizer, suas feições mudam drasticamente, em instantes, ao saber da presença do estranho Mason. Não há meio termo, ele passa do humor à seriedade rápido. Posteriormente, mostra-se alegre de forma convincente ao receber o rapaz, mostrando o quanto pode ser fingido. Mas Jane não distingue polidez de farsa.

O clima de suspense e mistério se estende ao cenário do pesadelo de Jane em que ela vê Grace Pole e uma criança (01:42:20), possivelmente uma representação da própria Jane, gritando, precedendo o urro que desperta a todos, configurando o ataque a Mason. A heroína, ao atender ao alarde geral, oculta e, depois, colhe o sangue que respingou dos dedos de Rochester até o chão (01:43:39) para que ninguém veja, já antevendo que algo ocorreu, ela o espera. O mestre leva Jane pelas escadas que conduzem à torre trancada por uma porta (01:44:42). A música acompanha a tensão do espectador ao subir as escadas com Jane para a escuridão desconhecida. Ele a deixa na escada, enquanto ela mostra o medo nos olhos arregalados. Mason está muito ferido. Não se vê a causa ou explicação para tal situação. Rochester fita a porta interna do aposento (01:47:00), mas já não se ouve nenhum som até que Mason fala e a fechadura é forçada (01:47:32), sendo o ponto em que o foco da câmera repousa, causando suspense. Jane promete não deixá-lo morrer de forma corajosa, embora esteja sobressaltada. A vela se apaga de forma sinistra. Posteriormente, Rochester retira o homem sem que ninguém veja.

No filme, a chegada em Thornfield do nativo de Spanish Town, Jamaica, Richard Mason (01:01:04), é tratada de forma discreta, visto que ele não aparece junto aos convidados e não ostenta as faces orgulhosas que Mr. Mason mostra na minissérie, aparentando ser jovem e estar deslocado, pois apresenta o cabelo comprido despenteado, diferente do pomposo e arrumado Mason do seriado que encanta a todos os convidados no salão de Rochester. O rapaz vem de um lugar de clima quente e ensolarado todo o ano, longe da fria Inglaterra, o que faz com que ele não se desfaça do casaco mesmo dentro da casa. Logo, a irmã deve ter sofrido muito não só com a distância da casa familiar, mas também com todas as diferenças culturais, climáticas e de ambiente a que foi submetida ao ser removida de seu lar e encarcerada em um cenário frio, sombrio e solitário. Observa-se o agravamento silencioso da angústia em Rochester ao saber da

chegada do cunhado (01:00:35 – 01:00:48). O mestre passa a um homem curvado que se apoia no móvel próximo, mostrando-se derrotado e prestes a ser apontado como um marginal. Na minissérie, Rochester está se divertindo com o artifício da cigana quando, ao receber a notícia da chegada do cunhado, muda de humor, no filme, ele está conversando com Jane (01:00:26) que se afasta do grupo de convidados. Toda a atenção que devotava à moça parece ser estilhaçada com o anúncio da chegada do estrangeiro, conturbado e agônico, ele se apoia nas palavras calmas de Jane para ir ao encontro de Mason com um sorriso.

Ao ajudar Mason na antecâmara da cela de Bertha, Jane, no filme, percebe os sons vindos da parede coberta pela tapeçaria. Ela investiga e, ao tocar na porta da cela, sente algo e, levantando a peça, descobre a porta misteriosa como uma passagem secreta de castelo. O enquadramento mostra a tela dividida em duas partes: no lado esquerdo, vê-se Jane, enquanto, no canto direito, só há escuridão (01:04:27 - 01:04:30). É a dose de suspense enigmático e ameaçador que empresta um tom amedrontador à narrativa que tem o som do vento a soprar como componente a indicar a existência de outro cômodo com janelas abertas. Em contraponto, a obscuridade da noite dá origem a uma manhã clara (01:05:36) em que os jardins elegantes acolhem o cansado Rochester que conversa com Jane sobre sua afeição por ela, embora a moça creia que ele se refere à Miss Ingram. Eles falam de assuntos diferentes e o homem enfeita o cabelo preso da heroína com uma flor (01:07:39) que ela guarda posteriormente. Após a conversa com o mestre, Jane foge para a construção por meio de uma porta baixa, dando margem à inquietude e à paixão que não deixa transparecer para ninguém, apenas na privacidade de sua solidão, de forma discreta com um leve sorriso (01:08:23).

Na minissérie, após os acontecimentos estranhos, envolvendo o mistério de Thornfield, Jane se assusta ao ponto de estremecer na cadeira no momento em que Grace Poole, a suposta autora do ferimento no visitante, das chamas na cama de Rochester e dos lamentos, para silenciosamente com sua face imutável, a chama tranquilamente para receber uma visita. A heroína encontra surpresa, Bessie, empregada dos Reed, que traz em sua pessoa a lembrança do local e do tempo da infância de Jane. Elas se abraçam afetuosamente, apesar de Bessie dizer que ela é uma dama, embora soubesse que nunca seria bonita. O fato de não ser considerada bela afeta Jane. Infelizmente, a figura de Bessie não foi explorada, pois, no romance, ela constitui uma referência para a heroína que lembra seus cantos, suas palavras que ora são suaves, visto que a serva não demonstra a indiferença raivosa reinante na mansão de Mrs. Reed. Ela retorna à

Gateshead para ver a tia que está morrendo após o suicídio de John Reed que possui os mesmos caráter e destino no romance. É interessante que, desta vez, dentro da casa (00:00:47 do 2º DVD), a câmera subjetiva personifica o olhar de Jane que, em um *flashback*, está correndo e gritando pela casa até encontrar a figura da tia no alto da escada no episódio do quarto vermelho, uma retomada interessante para permitir ao espectador retomar o fio da história passada em Gateshead. A seguir, se vê a moça Jane entrando na casa, que possui uma fachada plana, uma imagem sem profundidade. São apenas aparências que sustentam os Reed. No interior da residência, ela se depara com o quadro da família e ouve em *flashback* a negativa quanto a sua inclusão, ecoando ainda nela. O quarto da doente possui pinturas campestres de pássaros, flores, árvores e pessoas, destilando desse cenário a calma e a pureza, ao contrário da tia de Jane que só fala em ciúmes, vingança e ódio em um agonizar que significa a morte da família também. John já está morto, Eliza e Georgiana se separarão para nunca mais se encontrarem, por mútua aversão, assim que a mãe morrer. Jane, por sua vez, agora está mais confiante ao transitar pelo espaço se desfazendo, mentalmente, da família Reed. Ela se dirige, tranquilamente, às primas que a avaliam da cabeça aos pés acintosamente. Em outro momento, Jane, espontaneamente, limpa os móveis de Gateshead, ajudando Bessie. Ela sente as emoções de forma diferente do que acontecera na infância. Georgiana e a irmã são completamente estranhas ao se ofenderem. Eliza possui uma rotina doentia de horários para suas atividades, enquanto a outra só demonstra futilidade e vaidade, repassando o texto de Brontë para estas cenas de forma não apenas em imagens cruas e secas como o são as irmãs, mas também de forma convincente e enxuta. O espectador observa o fechamento do ciclo de uma família que se apoiava na ostentação da casa, diferente de um lar.

A assistência acompanha a cena em que Mrs. Reed, finalmente, descerra sua última vingança. A tia sofrera um ataque com a notícia da morte do único filho e apresenta um mal que afeta a lucidez, encontrando-se em estado precário física e mentalmente, chamando John Reed desesperadamente. Jane aguarda pelas últimas palavras da tia que a mandara chamar. Finalmente, Mrs. Reed a reconhece e lhe dirige a palavra. Ela guarda, em uma gaveta, um espaço a que só a ocupante do quarto tem acesso, a carta de John Eyre, tio de Jane, informando o desejo de adotar a sobrinha. Neste espaço, quase um cofre que continha uma outra vida para Jane, a carta permaneceu como algo inesquecível para a tia e que também o será para Jane. Um passado, um presente e um futuro diferentes do vivido ali se condensam, e se

desvanecem em lembrança. “É a memória do imemorial” (BACHELARD, 1996, p. 97). No entanto, Jane sente-se confiante, ligada a Rochester e à revisão de sua condição de criança indesejada por todos, visto que nada frutifica naquele cenário de ódio. A heroína concretiza seu dever cristão sem deixar traços de emoção ao sair do quarto florido no qual a vingativa tia morre. Jane deixa para trás o que poderia ter, mas não se concretiza em sua vida em prol da estranha família composta por um homem instável, uma velhinha simples e uma menina francesa bastarda que habitam um solar temeroso. Nesta produção, ela demonstra autoconfiança e desenvoltura entre os Reeds, o que dá prazer à audiência que acompanhou a trajetória de sua infância.

O breve retorno à mansão dos Reed é tratado de forma enxuta no filme. Não há visita à Jane como na minissérie, mas Bessie envia uma carta comunicando os fatos. A empregada é inexpressiva no filme. Salientam-se as imagens contrastantes entre o ápice e o declínio, próximo ao fim da família. Há uma tomada da grande casa (01:11:29). A sala de Gateshead, outrora mobiliada ricamente, encontra-se com poucos móveis esparsos, levando o espectador a imaginar que tapetes, pinturas e etc. foram vendidos para suprir as dívidas. O silêncio impera, pois não há o que ser dito entre elas e nunca existiu qualquer relação das meninas. Mrs. Reed está acamada, mas lúcida e consciente, mostrando-se bem diferente da minissérie. Ela guarda, em uma caixa, a possibilidade de vida negada à Jane sob a forma do pedido de adoção de John Eyre na distante ilha da Madeira onde ele se encontra e teria feito sua fortuna de forma não esclarecida. Jane, que anseia pelo espaço familiar, escreve ao tio, desfazendo a maldade de Mrs. Reed que o informara da morte da sobrinha três anos antes quando ele a desejara adotar. Desapaixonadamente, Jane perdoa a tia, dizendo que a mulher pode amá-la ou não, como desejar. Assim, ela deixa para trás, definitivamente, o espaço dos Reeds.

O romance traz um período de estabilidade para Jane. O interlúdio de felicidade que Jane sorve após o retorno do funeral de sua tia fica expresso nas linhas abaixo em relação à mansão que se confunde com o amado,

A splendid Midsummer shone over England: skies so pure, suns so radiant as were then seen in long succession, seldom favour even singly, our wave-girt land. It was as if a band of Italian days had come from the South, like a flock of glorious passenger birds, and lighted to rest them on the cliffs of Albion. (BRONTË, 2010, p. 434)

Um esplêndido verão brilhava sobre a Inglaterra: céus tão azuis e sóis tão radiantes, em longa sucessão, raramente eram vistos sobre a nossa ilha sempre tão coberta de bruma. Era como se uma multidão de dias italianos viesse do

sul, como um bando de pássaros migrantes, e descesse para descansar nos rochedos de Albion. (ibid., p. 180)

É mostrada, na minissérie, uma Jane (00:18:22 do 2º DVD) que volta para Thornfield em estado de felicidade, deixando para trás morte, ódio e tristeza. É significativa a clara adoção da mansão por parte da moça nas imagens de seu retorno. Ao chegar a um aclave, como num retorno a um cenário amado, Jane vê Thornfield ao longe como um quadro. Ela continua sorridente em meio a uma bela paisagem até se deparar com Rochester sentado em uma árvore, simulando estar distraído com uma luneta. Cínico, ele brinca, sem nenhum traço de tormento. Ele, Rochester, é o lar de Jane. São as palavras emocionadas de uma incontida Jane, transformando o espaço correspondente à própria casa em uma pessoa, o ser amado. Ao escolher uma heroína que demonstra seus sentimentos e está em busca de seres que constituam uma família, o espectador percebe, prazerosamente, a emoção catártica da preceptora, neste momento, feliz. A recepção alegre e acalorada dos habitantes de Thornfield condiz com a figura da adolescente apaixonada que volta para o namorado e seus amigos ou para um tipo de colcha de retalho (de diferentes tipos de pessoas) que lhe é familiar.

A minissérie contempla o espectador com a troca de experiências do homem viajado que conta sobre os lugares em que esteve, como a Mongólia, enquanto Jane, que nunca saiu do lugar até então, fala da infância e do destino das primas. Ela omite a existência de seu tio Eyre, pois está inserida no grupo que habita Thornfield. Na natureza, eles observam uma mariposa exótica que não deveria estar na Inglaterra pela lógica. Ao mesmo tempo em que são observados pela janela, sem que o espectador saiba quem está dentro da casa. Na verdade, é a mulher que já fora qualificada de exótica durante a narrativa da Jamaica anteriormente, sendo que, como a mariposa, ela está em um lugar do qual não é nativa e dificilmente habitaria.

Sem deixar que Jane tenha uma trégua em seu interior passional, no romance, Rochester a espicaça com a ideia do casamento com Blanche, apontando o novo emprego na Irlanda para onde Jane seria encaminhada. O mar é a grande barreira, na opinião de Jane, e engloba várias separações, ou seja, geográfica, financeira e social, como expresso abaixo:

[...] and colder the thought of all the brine and foam, destined, as it seemed, to rush between me and the master at whose side I now walked, and coldest the remembrance of the wider ocean – wealth, caste, custom intervened between me and what I naturally and inevitably loved. (ibid., p. 436)

Ainda mais triste era a ideia do mar e das espumas que pareciam destinadas a erguer-se entre mim e o meu patrão, a cujo lado eu agora caminhava. E o mais triste de tudo era a lembrança daquele oceano ainda mais vasto – riqueza, casta e convenções, que se interpunha entre mim e aquele que eu amava, natural e inevitavelmente. (ibid., p. 183)

Após o pedido de casamento e o aceite exultante de Jane, a natureza demonstra, por meio de manifestações de violência, a contrariedade às leis de Deus e do homem. Os princípios que são tão caros à protagonista estão comprometidos.

But what had befallen the night? The moon was not yet set, and we were all in shadow: I could scarcely see my master's face, near as I was. And what ailed the chestnut tree? It writhed and groaned; while wind roared in the laurel walk, and came sweeping over us. (ibid., p. 438)

[...] but a livid, vivid spark leapt of a cloud at which I was looking, and there was a crack, a crash, and a close rattling peal; [...] (ibid., p. 438)

The rain rushed down. (ibid., p. 438)

[...] and loud as the wind blew, near and deep as the thunder crashed, fierce and frequent as the lightning gleamed, cataract-like as the rain fell during a storm of two hours' duration, I experienced no fear and little awe. (ibid., p. 438)

Before I left my bed in the morning, little Adele came running in to tell me that the great horse-chestnut at the bottom of the orchard had been struck by lightning in the night, and half of it split away. (ibid., p. 438)

Mas o que acontecera com a noite? A lua ainda não se escondera e as sombras já cobriam tudo. Eu mal podia ver o rosto do meu patrão, perto como estava. E o que agitava o castanheiro? Ele se retorcia e gemia, enquanto o vento passava pela alameda de loureiros e vinha em redemoinhos na nossa direção. (ibid., p. 187)

[...] um relâmpago lívido e nítido não tivesse brilhado na nuvem para a qual eu olhava. Houve um estrondo tremendo e um trovão retumbou perto de nós. (ibid., p. 187)

A chuva desabou. (ibid., p. 187)

E não tive medo algum, nem me importei que o vento continuasse a rugir, que algum raio caísse, que os trovões riscassem o céu com toda força, ou que desabasse uma tempestade de duas horas, violenta como uma catarata. (ibid., p. 187)

Antes que eu saísse da cama, na manhã seguinte, a pequena Adele veio correndo contar-me que o grande castanheiro-da-índia, no final do pomar, fora atingido por um raio na noite anterior e estava destruído pela metade. (ibid., p. 187-188)

Em seu movimento negativo, a natureza se manifesta no cenário que circunda o casal como a força divina que ameaça a decisão e a própria paixão da heroína. Jane não tem receio da mudança brusca que se passa em seu entorno físico, visto que se trata de uma revolução inesperada em sua própria vida. A manifestação da natureza culmina com a destruição da “horse-chestnut” (BRONTË, 2010, p. 438), traduzido como “castanheiro-da-Índia” (BRONTË, 2010, p. 188). O matrimônio está fendido como a árvore. Não pode ocorrer. Consciente do que faz, Rochester desafia o mundo; e a natureza responde imediatamente, trazendo violência, lágrimas e destruição. É o inferno cristão, citado já anteriormente, que está emoldurado no livro, ameaçando o bigamo. O espaço religioso não será aprofundado, tendo em vista que já foi feito um trabalho primoroso neste sentido pela Profa. Dra. Sandra Maggio em sua tese de doutoramento.

Jane não possui bens, protetores ou amizades. Ela só conta com suas crenças, com sua determinação, sua moral. Logo, a posição social que ocupa não é relevante, neste momento, a não ser pelas normas que deve seguir em concordância com a hierarquia. No entanto, o que mais interessa é a mente, o caráter e a moral da pessoa. Assim, quando Rochester lhe pergunta: “Are you apprehensive of the new sphere you are about to enter? – of the new life into which you are passing?” “No” (ibid., p. 448) “ – Está preocupada com o novo círculo a que vai pertencer? Com a nova vida que a espera?”, ela responde prontamente: “- Não” (ibid., p. 205). O que a preocupa é o tom irreal do casamento e o fato de não ser independente economicamente.

A cena do pedido de casamento contém um elemento diferenciado na minissérie, ou seja, a exposição do amor de forma emocionada e exaltada, não expondo tanto o tom transgressor e irado das outras duas Janes que desafiam o mundo, protestando igualdade. No bosque ensolarado e tranquilo, mostrando a natureza esplêndida do verão, Jane já se mostra emocionada, chorando a menção de sua partida. Os amantes contam com a proximidade dos corpos sentados em uma pedra, renunciando os momentos dramaticamente românticos que se seguem. Rochester retoma o tema do vínculo extremo e sobrenatural entre os gêmeos, tema de estudo de Mr. Ehston, ao compará-los a gêmeos. Jane deixa-se levar completamente pela emoção, perdendo o controle, mostrando na voz e postura sua declaração apaixonada de amor apesar dos entraves que os separam. A balança tende para a exposição do amor romântico mais do que para a afirmação transgressora não só do que Jane quer, mas também da forma firme com que sua identidade se impõe. A escolha por enfatizar o aspecto amoroso também traz êxito, visto que a passionalidade expressiva de Brontë transpõe marcadamente. As folhas

das árvores começam a balançar com o vento que vai se intensificando à medida que eles conversam. Após as declarações, os céus mesclam nuvens, trovões e relâmpagos, e, a seguir, a chuva desaba sobre ambos. Um raio atinge a árvore próxima de onde eles estiveram momentos antes. As folhas caem como as gotas de chuva, como se a natureza se rebelasse com o que aconteceu, e lamentasse em lágrimas de chuva e folhas. A natureza e a vida de Jane estão intrinsecamente relacionadas em suas manifestações visuais dialogando diretamente com as imagens liricamente construídas no romance, neste aspecto. Em seu retorno à mansão, Jane procura, na minissérie, mais uma vez, o espelho que a devolve transformada. Ela está com os cabelos soltos em desalinho com uma mulher que acabou de ter um homem. Está bela e sorridente e, ao se aproximar da própria imagem, Jane toca o rosto, tentando se reconhecer na feliz mulher que vê. Ela dança e gira, rindo como Adele o faz sempre. Ao encontrar Mrs. Fairfax, em cena seguinte, ela já está vestindo uma roupa mais leve em tons claros. A velha se preocupa pelo possível deslumbramento de Jane em relação ao casamento.

Em relação ao pedido de casamento, o filme mostra-se mais pontual em termos de diminuir a carga amorosa. Imagetivamente, Jane atravessa a ponte de pedra que dá acesso à mansão no sentido de quem está já saindo do lugar, sendo seguida por Rochester que a cerca conversando. Eles se aproximam de uma árvore com um banco a circundá-la (01:16:23), a imagem do assento a rodear a árvore é retomada ao término da narrativa, encerrando o elemento romântico do casal. Contrariando etiqueta normatizada pela tradição, Jane declara claramente o amor por Rochester antes que ele o faça diretamente ao responder ao questionamento dela. O sol brilha nas folhas por trás da mulher, como se refletisse a revolta contra as diferenças entre o homem e mulher, sem alarde, nas palavras da heroína. Ela reafirma ser uma mulher livre com vontade própria, podendo ir e vir como desejar, palavras extraordinárias para tal período. A natureza se transmuta de um belo dia ensolarado em vento, trovão, raios e a chuva tormentosa.

O período entre o compromisso e o casamento possui formas diferentes de manejo dos textos fílmico e serial. Em 2011, apesar do clima irreal que Jane sente, visto que ela chega a murmurar para si que não será mais Jane Eyre ao manusear o vestido de noiva (01:24:01 – 01:24:23), ela desfruta pacificamente do namoro nas imagens de flores no jardim de Thornfield com um Rochester que chega a sorrir. Há um corte temporal e a calma desaparece. A câmera a enquadra caminhando nervosamente entre um muro de pedra e um muro de plantas como uma passagem labiríntica que não leva a lugar algum. Ela está encurralada. É um espaço irreal em que uma preceptora pode se

unir ao padrão em matrimônio. Jane chega a contradizer o amado que afirma ser realidade, enquanto ela diz que ele mesmo é como um sonho (01:22:26), ou seja, o espaço onírico se faz presente.

Na minissérie, Jane e Rochester riem e namoram como jovens adolescentes. Jane muda o estilo de roupas, usando vestidos claros e com detalhes a enfeitá-los, bem como um chapéu com fitas, enfeitando-se para ir às compras com Rochester. Na loja, as mulheres a olham com malícia por ser uma empregada, a sociedade a rejeita como noiva do mestre. Há que se notar, nesta adaptação, o pesadelo de Jane representado por imagens vividas, impressionando pelas cores. Os portões de Thornfield estão fechados para a heroína, que segura um bebê que chora, (00:43:12 do 2º DVD) enquanto Blanche, vestida de negro, a expulsa. A heroína não consegue se fazer ouvir, pois ao tentar se comunicar, o som não é ouvido, ou seja, os lábios se movem como se estivesse chamando Rochester, mas o espectador não ouve som algum. Não há lugar para Jane em Thornfield, Rochester cavalga de costas para ela. A moça acorda com a luz de uma vela iluminando diretamente seu rosto em meio à escuridão. A vela se move pelo quarto como se fosse autônoma, remetendo ao sonho no texto de Brontë em que há uma barreira entre a heroína e seu amado. A minissérie incluiu Blanche no pesadelo, enfatizando, ainda mais, a exclusão que Jane sentia. Como resultado, ela volta a vestir suas velhas roupas ao sentir que já algo errado. Ela se abala com a estranha visão da sombra que viu ao acordar, pois toma consciência de que não era Grace Pole a quem culpa por todos os eventos funestos em Thornfield. Rochester tenta associar o que ela viu e o próprio véu destruído a um espaço dos sonhos de Jane. Embora insista na verdade do acontecimento, ela se rende em vista do casamento próximo.

Logo, Jane Eyre torna-se uma bela noiva na adaptação da diretora Susanna White. Ela se olha no espelho mais uma vez. Está bela, e se mostra repleta de alegria e sorrisos em seu vestido branco nupcial. Porém, a música em tons nervosos carrega o espectador, e contamina com a ansiedade e pressa de Rochester, que deixa tudo pronto para a fuga. Ele, literalmente, corre, arrastando Jane, que estanca justamente entre as sepulturas do cemitério que faz parte da propriedade. Ela não enterra o passado convivendo com as lembranças de sua infância triste e carente de amor e de alimento, enquanto o homem quer, desesperadamente, esquecer o que aconteceu e a própria Bertha.

A igreja está vazia e a tela é preenchida pelos rostos em *close* dos noivos. Após as cenas do casamento frustrado, retornando a Thornfield, na cela, Jane reconhece o

pano vermelho, já visto outras vezes de fora da mansão, na janela de Bertha, que se encontra sentada ao lado de uma mesa, tendo, ao fundo, flores e tons avermelhados. A cela é composta de uma tapeçaria vermelha rasgada por unhas, pelas paredes nuas e pela presença de Grace Pole, a carcereira que costura placidamente. Rochester apresenta a esposa, ironicamente, aos que o acompanharam, desde a igreja, ela que sorri calma e os olha, mostrando-se inteiramente, sentada em um banco como se estivesse fazendo uma reverência ao ser introduzida a pessoas desconhecidas em um encontro social inesperado em seus aposentos. A mesa na qual ela se encontra está decorada com flores e observa a todos. Diferente tanto do filme em que a mulher se agita caminhando de um lado a outro na cela quanto do romance, que a descreve como:

[...] a figure ran backwards and forwards. What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight, tell: it grovelled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing, and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face. (ibid., p. 454)

[...] um vulto caminhava de um lado a outro. Se era uma fera ou um ser humano, não se poderia dizer à primeira vista. Rastejava, de quatro, saltando e rosnando como um estranho animal selvagem. Mas estava coberta com roupas, e uma massa de cabelos escuros e emaranhados, revoltos como uma juba, escondia-lhe a cabeça e a face. (ibid., p. 214)

O uso do pronome “it”, no romance, enfatiza o aspecto animalesco de Mrs. Rochester. Na adaptação de 2006, ela é mostrada como uma mulher bonita, vestindo uma camisola que se ergue à chegada da comitiva. Apesar da aparência, ela também se encontra em um espaço prisional ínfimo. Bertha deixa de sorrir e demonstra violência quando vê Jane a quem se dirige, dizendo – “Putá, putá.” (00:53:07 – 00:53:08 do 2º DVD). Ela não perdeu a habilidade de se expressar, embora esteja cativa há dez anos. O que demonstra que ela tem plena consciência do que está acontecendo em Thornfield Hall, mas não tem condições de interferir, sendo apenas o fantasma que ronda os quartos, rindo e soluçando.

Rochester narra seu matrimônio e as imagens em *flashback* mostram Bertha, em sua terra natal, como uma jovem bela e ardente por quem ele se apaixona. Ele a descreve como a mais bela estrela e tão provocante quanto o astro luminoso. Na versão visual da cena do casamento com Rochester, Bertha demonstra ser licenciosa, acariciando sensualmente Rochester em pleno altar. Ele fala na ambição do próprio pai em casá-lo com uma mulher rica e na herança de loucura que se abateu sobre a esposa. Ele continua sua história, dizendo que a flagrara fazendo sexo com outro homem meio dia após o

próprio casamento e, mesmo ao ser vista, apenas ri como se agisse normalmente, sendo que as imagens traduzem o entendimento apenas de Rochester sobre os fatos. Logo, aparecem as cenas de violência e Rochester a contendo, tentando extinguir, talvez, a libido exacerbada da mulher ou apenas a resposta ao desprezo do marido. Bertha, aqui, pertence a um espaço completamente sexual, desinibido e livre. Transportada para longe de seu país e do campo familiar, ela observa Thornfield, à noite, em sua chegada (00:55:30 do 2º DVD), aparentando medo na escuridão que a envolve ao se aproximar da prisão que representa a mansão. Segundo Rochester, uma prisão confortável, enquanto ele busca consolo em outros cenários do mundo. Em sua defesa, ele alega que poderia tê-la escondido na outra casa que possui. Lá, ela, rapidamente, morreria pela insalubridade do local e ninguém saberia ou o culparia pelo fato de ter se livrado dela.

Bertha veio de Spanish Town, capital inglesa e espanhola da Jamaica durante o século XIX. Uma mulher pertencente a um local colonizado por duas culturas diferentes da nativa. Na minissérie, ela se expressa em Espanhol, negando a Língua Inglesa, manifestando seu repúdio à exploração pelo inglês que retira a riqueza do local colonizado e despreza, ao mesmo tempo, os habitantes ao impor a forma inglesa de pensar e de se comportar como a única correta.

No filme, Rochester acolhe Bertha em um abraço (01:27:33). Ela o aceita e depois se manifesta cuspidando um inseto (01:27:40) no vestido imaculadamente branco da noiva, manchando-o com o negrume da mosca morta. Ela considera Jane um inseto sem vida? Mesmo sem dizer uma palavra, e com a roupa e os cabelos em desalinho, a mulher sabe o que acontece e mostra isso a Jane. Embora difiram, tanto a Bertha da minissérie quanto a do filme demonstram consciência da situação, pois ambas atacam Jane em primeiro lugar.

No romance, o comportamento selvagem da mulher remete a imagens de animais contrastantes, como a hiena que vive dos restos, emitindo sons que lembram um riso; e a corça, a fêmea frágil e bela. É uma descrição que apresenta divergências nos fatos de que a corça é livre e uma presa fácil para o caçador e a hiena vive escondida e se contenta com as sobras dos predadores, remetendo à possível trajetória de vida de Bertha.

O casamento é impedido por Manson a pedido do tio de Jane, John Eyre, personagem que é somente citado. São os homens pertencentes às famílias das mulheres, Bertha e Jane, respectivamente, que impedem a ilegalidade da felicidade acalentada pela moça, mas também não tomam providências quanto à infelicidade de Mrs. Rochester. As

mulheres não têm gerência sobre os acontecimentos ou as perspectivas em relação aos atos dos homens.

Ainda no romance, o clima de tristeza e desespero é transposto para o ambiente espacial em uma representação do interior da protagonista, sem mudança na aparência externa dessa.

A Christmas frost had come at midsummer; a White December storm had whirled over June; ice glazed the ripe apples, drifts crushed the blowing roses; on hayfield and cornfield lay a frozen shroud: lanes which last night blushed full of flowers, to-day were pathless with untrodden snow; and the woods, which twelve hours since waved leafy and fragrant as groves between the tropics, now spread, waste, wild, and white as pine-forests in wintry Norway. (ibid., p. 455)

Um Natal gelado chegara no meio do verão; uma tempestade de neve típica de dezembro desabara no meio de junho. A neve congelara as maçãs maduras, as chuvas devastaram as rosas em botão; os campos de feno e os milharais cobriram-se de uma capa de gelo; as alamedas que ontem estavam coloridas de flores, hoje se estendiam intransitáveis com a neve acumulada; os bosques, que há doze horas ondulavam cobertos de folhagem como as alamedas tropicais, agora se espalhavam tristes, selvagens e brancos, como as florestas de pinheiros no inverno da Noruega. (ibid., p. 216)

Voltando à minissérie, em cena posterior ao desvelamento da verdade relacionada à impossibilidade do casamento, em um quadro, no qual Jane está equilibradamente centralizada ao sentar na cama (00:57:45 do 2º DVD), ouve-se Rochester que fala à porta. A mulher se fecha em si mesma. Jane despe o vestido de noiva muito lentamente, como um lamento que se prolonga silenciosamente, em seu quarto de preceptora como quem se despoja de tudo o que a roupa representa. Ao se olhar no espelho, ela vê e, em diálogo mudo consigo mesma, volta a ser a destituída, sem espaço. Já não é a moça que dançou em frente ao espelho, pois era a noiva em Thornfield, mas alguém que só possui a si mesma. Ela recoloca o cacho de cabelo no lugar costumeiro, desfazendo qualquer lembrança do penteado que usara (00:59:35 do 2º DVD).

No filme, Jane retorna ao quarto e retira o vestido de noiva, de forma oposta à lentidão presente na minissérie, abruptamente, desabotoando os múltiplos botões com rapidez (01:27:59), se livrando do cuspe de Bertha e da sujeira do que considera errada. Rochester a espera deitado no chão do lado de fora da porta (01:28:50), não podendo descer mais baixo do que já o fez, segundo o preconizado na época. A tolerância para com o crime só transparece por não haver maiores desenvolvimentos depois que Bertha é revelada como uma louca. Posteriormente, a câmera oferece um *close* da mão do protagonista colocando fogo na palha da lareira (01:29:29 – 01:29:37), iluminando o

rosto de Jane. O fogo, que aquece e ilumina, personifica uma tentação na pessoa do homem neste momento. As cores em tons amarelados, em algumas cenas, constituem-se em artifício comum, demarcando uma época passada como um retrato antigo amarelado pelo tempo. Rochester descreve um manicômio para Jane, à guisa de explicação por ter Bertha em Thornfield como prisioneira, pois, caso contrário, seria tratada com um animal a ser enjaulado (01:32:16). Jane o deixa na posição do homem penitente, um pedinte de joelhos que chora, desmitificando a imagem do homem invulnerável às lágrimas (01:33:42).

O filme retoma a cena da fuga (01:33:50), vista no início, a partir do momento em que o espectador discerne a imagem de Jane contra a luz filtrada pela porta (01:34:37). A sugestão que paira sobre a fuga de Jane para o átrio que dá acesso à porta baixa de saída de Thornfield diz respeito à ação empreendida de um salto pela janela do quarto. Pressionada pela situação, Jane passa pela janela através da qual ela, reiteradamente, estende o olhar que deseja paragens desconhecidas. Acompanhamos a peregrinação-fuga em campo aberto até que ela se deixa cair chorando nas pedras (01:35:11). A natureza prepara-se para a tormenta. Ao virar o corpo, ela está deitada entre a vegetação (01:35:40), mostrando o deslocamento espaço-tempo no filme. Findo o *flashback*, Jane está de volta a sua nova e isolada casa-escola em Morton (01:36:06).

É importante retomar, neste momento, as cenas iniciais do filme, visto que mostram o significativo período de mudança em Jane. O filme inicia *in media res*, fato já mencionado, com um recorte de uma figura feminina emoldurada pela luminosidade do dia nascendo, contrastando o exterior e o negro interior. A ausência de cor sinaliza o perigo e a despedida representados pelo olhar por cima do ombro. A moça caminha e, depois, dispara pela névoa do caminho e reaparece no meio de uma encruzilhada, sem a sacola que carregava ao partir. No meio da bifurcação dos caminhos, ela gira perdida, iniciando sua solitária trajetória. Só e caída nas pedras, Jane dá vazão à tristeza. É exatamente o artifício de partir do ponto em que se inicia o processo de amadurecimento da personagem que traduz a essência do filme Jane Eyre de 2011, a adaptação de um tema atemporal presente na obra de Charlotte Brontë.

A mulher caminha em uma paisagem bela, porém crua, ou seja, sem casas ou pessoas. É a pura natureza que a rodeia em rochas e terra. Só há campos e pedras, compondo um cenário de incrível e de crua solidão. Nas rochas, ela se recosta enquanto a luz do relâmpago aparece junto com vagos trovões, prenúncio recorrente de uma grande mudança no porvir (00:02:35). Ela se ergue e volta a caminhar. Logo a chuva cai junto

com o pranto da mulher. Ela se recompõe e senta na pedra lisa. Palavras não são pronunciadas; há apenas a melodia melancólica do violino a acompanhá-la, fazendo com que o espectador ouça, na música, a continuidade do próprio interior da personagem em seus sentimentos, tristeza e abandono, em harmonia. Persistente, ela continua passo a passo na escuridão e, mesmo acompanhada de uma forte tempestade, Jane, que compõe uma figura frágil, não desiste de prosseguir em direção a casa de onde provém a luz. Cai na lama e se levanta, agarrando-se à vida tenazmente, embora demonstre extrema desolação ao soluçar e sinalize, com a linguagem corporal traduzida pelos ombros vergados e pelos olhos sem ponto fixo, que o cansaço está vencendo. Observamos juntos, espectador e personagem, uma luz ao longe para onde ela se dirige (00:03:03). Trata-se da janela pela qual se filtra a luz do interior de uma casa. Cito livremente o filósofo: “Com a cabana, com a luz que vela no horizonte distante, acabamos de indicar em sua forma mais simplificada a condensação de intimidade do refúgio” (BACHELARD, 1996, p. 53). É neste sentido que a andarilha bate à porta e deixa cair a cabeça batendo contra o peito sem apoio físico, dizendo “I will die” (00:03:46) – “Morrerei” (tradução minha), pois trata-se de sua última esperança representada pelo abrigo que oferece proteção e, ao mesmo tempo, salvação. A escuridão envolve tudo, o espectador vê um homem de preto que a socorre a levando para junto do fogo que, neste momento, dá vida sem tentá-la. O espectador não sabe quanto tempo ela passou na intempérie e com fome até Jane retornar a um ambiente construído pelo homem. Seu salvador, muito apropriadamente, faz parte do clero, St. John Rivers, que a acolhe juntamente com as irmãs puritanamente vestidas. Todos demonstram estar penalizados com a situação dela, que, em um estado de delírio, não fala. O romance possui uma forte conotação religiosa que a película burla de certa forma, mas, nesta sequência, verifica-se a importância da Igreja, pois um membro da instituição resgata a mulher. Não são seus familiares, como o são na obra literária e na minissérie, enfatizando o papel da religião, minimizando o fator familiar no filme. Ao perguntarem o nome da desconhecida, Jane Eyre ressoa na voz zombeteira do jovem John Reed, o que é um toque apropriado, visto ser ele o primeiro a pronunciar o nome dela no filme. Em contrapartida, o espectador ouve a voz da mulher socorrida pelo clérigo informando que se chama Jane Elliot, não existindo pessoa para informar sobre a situação dela. O aconchego enxuto dos Rivers se contrapõe à eloquente rejeição tanto da representação da família, os Reeds, quanto da instituição social, a escola. A marginalidade da mulher se oferece como palco para o desenvolvimento da criança.

No filme, Jane não desiste de buscar um caminho ou um abrigo, parando no limite de suas forças à porta dos Rivers. A câmera foca Jane no movimento de queda e reerguimento até chegar à porta da casa que não se abre. Aí, então, ela escorre para o chão, ainda encostada na porta, onde o homem a encontra. Era o clérigo St. John que chegava ao solar familiar. Na minissérie, o auxílio é mostrado diferenciadamente, pois Jane cede e se deixa ficar em meio à natureza, dispondo seu corpo como se estivesse no túmulo. É St. John Rivers que a encontra no lugar inóspito que ela se abandonou, ensejando o pensamento de que Deus o enviara para salvá-la, como ele menciona posteriormente.

A fuga de Jane de Thornfield chama a atenção nas narrativas fílmicas por tratarem os acontecimentos por meio de *flashbacks* em ambas. Na minissérie, o recurso de deixar o espectador sem a sequência da partida mostra-se engenhoso, porque Jane deita-se na cama na mansão e, em um corte abrupto, que representa um lapso temporal e espacial, a vemos acordando deitada entre imensas pedras (01:00:07 do 2º DVD) como que enterrada nas rochas. Nestas sequências, Jane só possui o próprio corpo engastado na dureza da pedra ao redor. Além dos limites, ela é um ser andarilho de cabelos desgrenhados e sem qualquer um dos protocolos sociais da época. Ela, ao relento, bebe a água empoçada enquanto a própria espécie se afasta dela. A personagem se animaliza, contando apenas com a natureza neste momento. Ao deitar-se na posição de Helen quando morta, Jane aparece em *flashback* na escola. Finalmente, a imagem salienta a pintura, em sua integralidade, sob a cama da menina falecida em Lowood; acima da santíssima trindade, está não mais o Deus vingativo do Velho Testamento, mas um Jesus de face doce e acolhedora. A morte como um lugar desejável para Jane, pois poderá encontrar a amiga. No entanto, isso não acontece, pois um homem (01:02:23) a socorre. Coincidentemente, um membro do Igreja e, além disso, mais tarde, o espectador é informado de que o salvador trata-se do primo da própria Jane. Família e igreja a resgatam da morte, fazendo seu parto para outra etapa da vida. No filme, Jane não se abandona à morte. Ela procura ajuda quando não pode mais avançar porque suas forças se esgotaram. Bate à porta que não se abre, mas o homem da Igreja e dono da casa a resgata, conduzindo-a para um lar que a adota, embora não sejam familiares.

No romance, acolhida em Moor House, Jane, finalmente, encontra o lar que se parece com ela mesma, bem como uma afinidade profunda com Diana. A antiga casa representa um lar passado de pai para filho tradicionalmente e, na verdade, assim o é, porque é a casa de um dos irmãos do pai de Jane. O lar de seus primos é antigo, basilar e simples, de acordo com as preferências de Jane para formação de uma pessoa. A

persistência e a determinação pelas quais a personagem é forjada estão presentes também na descrição espacial da casa.

[...] the silhouette of a house rose to view, black, low, and rather long; (ibid., p. 471)

I could see clearly a room with a sanded floor, clean scoured; a dresser of walnut, with pewter plates ranged in rows, reflecting the redness and radiance of a glowing peat-fire. I could see a clock, a white deal table, some chairs. The candle, whose ray had been my beacon, burnt on the table; (ibid., p. 471)

[...] there was nothing extraordinary. (ibid., p. 471)

The parlour was rather a small room, very plainly furnished, yet comfortable, because clean and neat. The old-fashioned chairs were very bright, and the walnut-wood table was like a looking-glass. A few strange, antique portraits of the men and women of other days decorated the stained walls; (ibid., p. 477)

[...] everything – including the carpet and curtains – looked at once well worn and well saved. (ibid., p. 477)

I, too, in the grey, small, antique structure, with its low roof, its latticed casements, its mouldering walls, its avenue of aged firs – all grown aslant under the stress of mountain winds; its garden, dark with yew species would bloom – found a charm both potent and permanent. (ibid., p. 479)

[...] surgiu a silhueta de uma casa – escura, baixa e muito comprida. (ibid., p. 241)

Vi claramente uma sala com piso de cimento, limpo e escovado. Um armário de noqueira, com pratos de estanho dispostos nas prateleiras, refletindo a rubra luminosidade de um brilhante fogo de turfa. Pude ver um relógio, uma grande mesa branca, algumas cadeiras. O candeeiro, cuja luz fora o meu farol, ardia em cima da mesa. (ibid., p. 241)

[...] pois não tinha nada de extraordinário naquilo. (ibid., p. 241)

A peça era pequena e mobiliada com simplicidade. Mesmo assim era bastante confortável, clara e limpa. As cadeiras de estilo antigo eram muito polidas, e a mesa de imbuia parecia um espelho. Alguns estranhos e antigos retratos de homens e mulheres de outros tempos decoravam as paredes caiadas. (ibid., p. 251)

Tudo, inclusive o carpete e as cortinas, parecia ao mesmo tempo bastante usado e muito bem conservado. (ibid., p. 251)

Eu também achava um encanto poderoso e perene na sua estrutura antiga, pequena e cinzenta, no seu teto baixo, nas janelas envidraçadas, nos seus muros rachados, na sua aleia de antigos abetos – crescidos sob os ventos das montanhas. Gostava do jardim sombreado pelos teixos e azevinhos, onde só havia flores das espécies mais resistentes. (ibid., p. 255)

Após um idílio de reconhecimento e contato com a casa que possui entre suas qualificações o adjetivo “**small**”, “pequena” (tradução minha), bem como os termos “very **plainly** furnished”, “mobiliada simplesmente” (tradução minha), lembrando a

“**small**” and “**plain**” (grifos meus) Jane, a moça resistente, volta a ser um membro da classe trabalhadora por intermédio de St. John, o incansável e implacável missionário. No entanto, ao iniciar seu novo trabalho, ela se sente diminuída, em um movimento descendente na hierarquia social e intelectual, ou seja, de preceptora em uma mansão rica a uma professorinha das filhas da parcela mais pobre da população que, normalmente, seguiriam iletradas e mentalmente medíocres em suas vidas de servas. Ao passo que, se tivesse permanecido ao lado de Rochester, ela ascenderia, porém custando-lhe a ilibada moral. Na escola de Morton, a protagonista se aproxima da pobreza e de tudo que essa condição implica. É exatamente o que Jane negou a se submeter no início do romance, embora pudesse receber o amor e a simpatia que uma criança necessita.

[...] I felt desolate to a degree. I felt – yes, idiot that I am – I felt degraded. I doubted I had taken a step which sank instead of raising me in the scale of social existence. I was weakly dismayed at the ignorance, the poverty, the coarseness of all I heard and saw round me. (ibid., p. 483)

Sentia-me desolada ao extremo. Sentia-me ...sim, idiota que sou!...humilhada. Temia que tivesse dado um passo que me levara para baixo, ao invés de me elevar na escala social. Estava um pouco consternada com a ignorância, a pobreza e a vulgaridade de tudo que vira ao meu redor. (ibid., p. 261)

No filme e na minissérie, Jane não mostra estar sentindo tal rebaixamento social.

Na minissérie, Jane intercala a visão e a vivência em Morton, local da casa do Rivers, na qual se encontra com cenas de Thornfield. As irmãs imaginativas montam toda uma história para Jane e reconhecem-na como alguém que não se constitui em trabalhadora braçal (01:04:45 do 2º DVD). As mãos tratadas e sem calos apontam para uma dama ou uma professora. A heroína torna-se mais íntima das irmãs de St. John. Elas passeiam juntas, no entanto, ao ver um inseto que remete às brincadeiras de Rochester, a protagonista mergulha em um *flashback* no qual há o patrão no jardim de Thornfield. Assim, o passado e presente, na tela, se intercalam em todo o período que passa na região. A mente de Jane ora está em Morton ora está em Thornfield por meio de *flashbacks*. A igreja na qual St. John prega é simples, sólida e pequena. Na obscuridade, Jane senta-se e com a iluminação enquadrada por uma janela, ela olha o altar e vê o próprio casamento. Os espaços se sucedem e se intercalam.

A região do vilarejo de Morton, no seriado, é composta por um cenário rochoso de caminhos tortuosos e de campos que descem e sobem em desníveis, como a dura vida de um missionário (01:09:39 do 2º DVD). Comparando os lugares, não há, em Morton, a imponência e o verde do verão nas árvores da região na qual fica a casa de Rochester.

Morton é de uma beleza diferente, mais crua e selvagem, porém sem mistérios ou pontos enevoados e obscuros. A alegria repousa nas irmãs River, que imaginam histórias de vida para Jane e dançam pelos campos, ao mesmo tempo em que lamentam o amor de Rosamund Oliver por St. John, que não a aceita, visto que a moça é rica e não se encaixa no papel de uma esposa despojada de luxos, ou seja, resistente aos percalços da vida de um religioso. Miss Oliver, no filme, é suprimida, bem como a relação com St. John que apenas cita a vitória sobre seus sentimentos no passado.

Na minissérie, após aceitar o emprego que St. John oferece, o espectador acompanha um *flashback* do encontro entre Jane e Rochester, logo após os acontecimentos trágicos do casamento, valorizando as cenas ao deslocá-las temporal e fisicamente do que seria o atual para a protagonista (01:14:37 do 2ºDVD). O patrão havia tentado retê-la com carinhos e com a insinuação de um convidativo cenário sexual para ambos, bem como com a promessa de vivência de irmãos para o casal a fim de aplacar à possibilidade da moral infligida. Jane o tratara como Sir, voltando à situação de patrão e empregada. Jane aproveita a privacidade do quarto em Moor House para chorar audível, sem as amarras do autocontrole (01:17:00).

O jogo de *flashbacks* tem continuidade na minissérie. Na escola precária composta de uma sala simples, Jane é tomada por outra memória, retomando a mesma cena entre os amantes na saída de Thornfield. A seguir, ela parte de Thornfield (01:27:12 do 2º DVD), que é vista apenas como uma grande parede com uma porta sendo fechada atrás de Jane que levanta a cabeça para ver o pano vermelho tremulando na janela de Bertha, enquanto o espectador ouve o som da tempestade que se aproxima. O *flashback* tem seu desfecho com Jane descendo da carruagem em um lugar desconhecido. Uma junção de caminhos para que se faça uma escolha. Não há diferença para a mulher. Só os campos se estendendo e uma cruz marca os pontos da estrada que se tocam. O choro se faz presente mais uma vez.

O filme traz a aproximação pela imagem das perdas fraternais de Jane. Ao acompanhar a morte de Helen, ao mesmo tempo, o espectador assiste às irmãs Diana e Mary, que acolheram Jane, partirem para voltar aos empregos, deixando Jane com o severo St. John, da mesma forma que a menina ficara nas mãos do reverendo Brocklehurst no passado. Naturalmente, eles são diferentes, embora pertençam à igreja e sejam orgulhosos.

No filme, a tela mostra (00:20:05) uma panorâmica do espaço que circunda Moor House, que se torna uma miniatura centralizada no verde. Jane aceita o cargo de

professora de uma escola para meninas pobres que faz parte do projeto educacional de St. John, que já estabeleceu uma escola para meninos. É notável que o rapaz tenha ideias progressistas quanto à educação da classe mais baixa e, ao mesmo tempo, aponte a atividade com uma desvalorização das habilidades de Jane, que se limitaria ao aprendizado básico e condizente com a classe social das alunas. A escola (00:21:43) é constituída de um grande galpão de pedra com tapetes de palha e fogões para aquecer. Ela limpa o chão e, ao sair, observa-se que é uma construção isolada, rodeada por campos, sendo que Jane ouve seu nome sendo chamado ao olhar para o redor nu de sua nova morada. O pároco exalta a penúria do local, enquanto a heroína retruca que acha a escola apropriada. Entende-se que é apropriada para tal momento de seu caminho de autodescoberta. A evocação da imagem da cabana reaparece no imaginário que a aponta como “a solidão centralizada” (BACHELARD, 1996, p. 49). Naquele espaço, à noite, Jane está só e, em torno da solidão centrada em si, se “irradia um universo que medita e ora, um universo fora do universo”, fornecendo “acesso ao absoluto do refúgio” (BACHELARD, 1996, p. 49). Jane dá vazão a sua voz com liberdade, porque se trata do primeiro lugar em que não ocupa o espaço de dependente nem o de subordinada. Ela se recria por si mesma na solidão de um espaço só seu. St. John caracteriza o lugar como **small and plain** (grifo meu), que são as exatas palavras que designam Jane também.

St. John e Jane se aproximam por diferentes razões. Jane não conheceu o pai, que tivera como profissão servir à igreja, à semelhança do primo que deseja servir a Deus como missionário. Este fato pode tê-la aproximado de St. John. Na verdade, o missionário parece possuir uma aura magnética para Jane. Ele, ao contrário do pai de Jane, se recusa a pedir a mão a alguém que ocupa um lugar de conforto e riqueza, a bela Rosalinda, pois crê que serão infelizes em face das diferentes convicções e interesses opostos que os separam. No romance, o rapaz é extremamente belo e vê a conveniência da presença de Jane para seus propósitos, enquanto ela admira a mente, a inteligência, o caráter e a fé inabalável do primo. St. John convida Jane para acompanhá-lo à Índia, sob a forma de um pedido de casamento que os tornaria um só. Neste ponto, há o rompimento eterno entre eles. Jane se compromete a se juntar a St. John como irmã, o que ele não aceita. Ela acredita que a partida seria a imolação de sua vida em um sacrifício divino, pois a Índia é um espaço de morte para o seu físico frágil. Na verdade, tanto a Índia quanto a Jamaica são cenários que afetam os ingleses por terem seu histórico de colônias da Inglaterra e tudo o que tal fato implica em termos de divergências sociais, geográficas e culturais. No entanto, St. John, na Índia:

Firm, faithful, and devoted, full of energy, and zeal, and truth, he labours for his race; He clears their painful way to improvement; He hews down like a giant the prejudices of creed and caste that encumber it. (BRONTË, 2010, p. 524)

St. John is unmarried: he never will marry now. Himself has hitherto sufficed to the toil, and the toil draws near its close: his glorious Sun hasten to its setting. (ibid., p. 524)

Firme, devotado, fiel, cheio de energia, zeloso e verdadeiro, trabalhou em prol da sua espécie; clareou para ela o doloroso caminho do aperfeiçoamento: combateu como um gigante os preconceitos de credo e de casta que a esmagam. (ibid., p. 328)

St. John não se casou, e nunca mais se casará. Até agora ele bastou para a tarefa, e esta tarefa está perto do fim: seu glorioso sol precipita-se para o ocaso. (ibid., p. 328)

O missionário vive e cumpre seu papel na Índia, mas Jane já antecipa a morte do primo ao término de sua narrativa sem que haja uma determinação temporal da vida do rapaz em tal cenário diferenciado do inglês.

O tratamento, na minissérie, dedicado ao missionário aponta para sua morte. O espectador observa no quadro que traduz o término da narrativa a pintura da face de St. John na moldura em que se encontram também flores, o que leva o espectador a imaginá-lo já falecido, mas fazendo parte da representação familiar das pessoas reunidas na imagem.

Retornando as formas utilizadas na minissérie para indicar passagem temporal, salienta-se o uso da palavra por meio da menção na tela sob a forma de texto: “One year later.” (01:29:09 do 2º DVD) “Um ano depois” (tradução minha) do início do trabalho na escola em Morton. Logo, a narrativa avança cronologicamente um ano e vê-se Jane em sua escola organizada e embelezada por flores e pelos trabalhos das alunas. A única condição de Jane para aceitar o emprego fora a total liberdade na estrutura da escola e das aulas. Assim, esta personagem torna o ensino seu espaço e nele se reflete. As alunas mostram-se atentas e ordeiras em oposição ao visto na primeira aula. Não há maus-tratos ou fome entre as alunas, visto ter sido a condição imposta por Jane para aceitar o trabalho. Ela desenvolve-se em liberdade. Uma mulher que estabelece a ordem de sua vida e do seu trabalho, uma situação além do tempo em que ela vive. St. John a espera enquanto ela fala às alunas sob a transformação da lagarta em borboleta, tratando-se de uma alusão clara ao seu processo de crescimento até chegar à fase adulta em que se encontra depois de deixar o seu casulo por meio da dor e da força que experienciou. O reverendo reconhece que Jane apresentou a disciplina e a apontou a individualidade

como lição para suas pupilas. O homem conta que a reconheceu como Jane Eyre pela descrição do físico e do choque contados por uma pessoa que tinha ligações em Thornfield, fazendo a ligação entre a heroína e John Eyre que era tio de ambos.

Ao saber que é uma herdeira e que St. John, Mary e Diana são seus primos, Jane demonstra extrema alegria, transbordando em riso e energia. A mudança se dá mais por adquirir um espaço familiar do que pelo dinheiro recebido. A sensação de pertencimento a um ambiente e a uma família traz consigo serenidade para Jane que se volta para o estudo junto com as primas. No entanto, no momento em que St. John pede para acompanhá-lo à África (01:37:20 do 2º DVD) como esposa, citando que fora guiado na vastidão para salvá-la quando ela estava às portas da morte. O homem afirma que ela não se conhece ao que ela retruca que, ao contrário, ela sempre soube quem era, mas Rochester foi o primeiro a reconhecê-la e lhe dar amor. Jane recorre à natureza para devanear e decidir seu futuro. Acompanhar St. John é uma decisão de Jane, e ela reafirma sua voz e força. Em meio aos rochedos, no alto, ela reflete uma pequena imagem que o vento ataca, acompanhando o seu estado nervoso e inquieto. Junto às águas mansas que caem das pedras, ela cisma até ouvir o chamado de Rochester como uma alucinação que faz a corrente de água se tornar bravia e sonora, espelhando violência e urgência. Ela parte em retorno à mansão.

O filme, por sua vez, ilude o espectador ao mostrar a imagem de Rochester à porta de Jane em sua isolada casa durante uma noite em que neva, funcionando como uma retomada após um *flashback* de Thornfield. Jane mistura suas memórias ao local do presente na narrativa. Os elementos naturais que compõem a noite, bem como a queda de neve, remetem o espectador ao aniquilamento do mundo exterior. A heroína está mergulhada nas profundezas de si mesma e, ao abrir a porta, é a imagem do amado, vinda diretamente do interior dela mesma, que se desfaz na figura de St. John (01:38:39) a chamá-la de Miss Eyre reiteradamente, embora ela tenha dito que seu nome era Elliot. Na verdade, o homem da Igreja roubara um desenho com a verdadeira assinatura da moça. Ela recebe a notícia da morte do tio Eyre e sabe que ele a constituiu como herdeira. Chocada por perder o último possível vínculo ligado à família, Jane divide a herança com os Rivers, dizendo que, assim, liberta a todos dos grilhões de exercer papéis indesejados. Ela pede a inclusão como membro da família, embora não possua o mesmo sangue deles. Assim, as irmãs Mary e Diana retornam, deixando suas ocupações como membros assalariados para escolherem como dispor do tempo e da vida da mesma forma que o fazem Jane e St. John. O solar remete à ideia de perfeição e de correção de

quem a habita. Apresentado em tomada centralizada, reafirma o símbolo da exatidão por meio de sua construção em quadrados de pedras sobrepostos, passando para a visão do respaldar da cadeira no interior da casa, mas, igualmente, no formato de quadrado que se constitui em símbolo da moradia segura. O grupo é composto de quatro pessoas também, remetendo à figura do quadrado, levando a pensar nos domínios da racionalidade, da organização e da perfeição matemática. St. John, Mary, Diana e Jane juntos simbolizam a sobriedade.

É interessante como o embate entre homem e mulher acontece no filme. Em campo aberto, Jane e St. John se encontram no meio de um caminho em que eles vêm de direções opostas. Ela aceita acompanhar St. John, nesta adaptação, à Índia desde que mantenha sua autonomia (01:45:12). Durante a discussão que se segue, o rapaz se utiliza da autoridade patriarcal e eclesiástica para afirmar uma decisão que pertence a Jane. No entanto, a moça marca sua voz própria, deixando o pretense espaço que lhe compete como mulher. O reverendo a acusa de usar palavras que não pertencem ao mundo feminino e de pronunciar inverdades. Para o período e local, ela ultrapassa barreiras intransponíveis para as mulheres de seu tempo, expressando sua marca identitária de forma ímpar. O clérigo ordena que pronuncie o nome do ex-patrão e, neste momento, de forma oposta, Jane ouve o próprio nome em um chamado. Suas ações ofendem ao homem e a Deus, transgredindo as noções mais caras para St. John e para a sociedade. Jane sequer o ouve. St. John a toma como louca e o diz, claramente, enquanto ela toma a decisão de retornar a Thornfield.

No romance, há a manifestação de um espaço que beira um estado alucinatório, levando a crer que a luta entre as vontades férreas dos primos, o que conduz Jane à paixão nutrida por Rochester, despertando a sensualidade que ela descobriu junto ao mestre e que não existe em St. John, explodindo em descontrole, como aconteceu no episódio do quarto vermelho, no entanto, sem o medo da criança. Outra possibilidade diz respeito a um espaço místico, visto que, enquanto Jane e St. John discutem, ela ouve Rochester chamando. A distância entre as localidades é enorme e um fato impossível fisicamente, conduzindo o leitor à inferência de que as mentes dos amantes se comunicam por um mundo espiritual que os rodeia, como afirmou a menina Helen Burns. Ou, então, Jane está ouvindo a si mesma, ou seja, sua vontade de voltar a Thornfield.

I might have said, “Where is it?” for it did not seem in the room – nor in the house – nor in the garden; it did not come out of the air – nor from under the earth – nor from overhead. I had heard it – where, or whence, for ever impossible to know! (ibid., p. 510)

I recalled the voice I had heard; again I questioned whence it came, as vainly as before: it seemed in ME – not in the external world. (ibid., p. 511)

Devia ter dito “Onde estará?”, pois não parecia vir da sala – nem da casa – nem do jardim. Não vinha do ar nem da terra, nem de sob a terra, nem do alto. Eu a ouvira...onde ou de onde vinha, é impossível saber! (ibid., p. 304)

Recordei da voz que ouvira e novamente me perguntei de onde viera; e de novo perguntei em vão. Ela parecia estar dentro de *mim*, não no mundo exterior. (ibid., p. 305)

Jane encontra, dentro de si, a resposta, resolvendo, então, retornar para Rochester, no entanto, já não é a mesma pessoa. É uma mulher independente financeiramente e amadurecida. A mansão e Rochester também sofreram mudanças, mas não foram agradáveis à visão. O escuro em tons góticos, que é o viveiro das gralhas, citado na obra, continua no mesmo lugar, mas a casa é uma ruína. Enquanto Jane ascendeu, Thornfield caiu.

The lawn, the grounds were trodden and waste: the portal yawned void. The front was, as I had once seen it in a dream, but a shell-like wall, very high and very fragile-looking, perforated with paneless windows: no roof, no battlements, no chimneys – all had crashed in. (ibid., p. 512)

The grim blackness of the stones told by what fate the Hall had fallen – by conflagration: [...] (ibid., p. 512)

A alameda, os terrenos, todos estavam desgastados e desertos; o portal vazio. A fachada – como eu vira uma vez em sonho – não era mais que uma parede, muito alta e muito frágil, perfurada por janelas sem vidros. Não havia teto, nem ameias, nem chaminés... Tudo fora destruído. (ibid., p. 308)

O terrível negrume das pedras dizia qual o destino que derrubara a casa ... o incêndio. (ibid., p. 308)

Rochester, por sua vez, movimenta-se no sentido de se reerguer moralmente, visto que a morte da esposa se apresenta como a eliminação de um mal que o afligia. Ambos passaram por transformações via sofrimento. O homem perde a visão como Édipo, símbolo da culpa, mas, com o passar do tempo, e com o resgate familiar e espiritual que Jane narra, ele consegue uma visão parcial que lhe permite ver os olhos de seu primogênito. O que o faz pensar na misericórdia de Deus para com ele. Sente-se perdoado dos males que provocara anteriormente.

O tratamento visual dado pela minissérie ao retorno da protagonista diz respeito ao contraste entre a sorridente Jane que se depara com o desfazimento de Thornfield como a conhecera, visto que a encontra queimada e transformada em casa de corvos que fazem seus sons pairando em cima do que eram as ameias. Valoriza-se a oposição produzida pela pequena imagem da mulher e, ao fundo, o cenário de uma imensa construção escurecida e semidestruída, em que o movimento e o som são perceptíveis apenas no voar e no ruidoso grasnar dos pássaros negros. O espectador acompanha a narrativa visual de um antigo funcionário do pai de Rochester acerca do que acontecera ao local. Bertha incendiou sua masmorra com o próprio vestido de noiva de Jane em chamas e morreu ao tentar voar para a liberdade que lhe fora furtada há quinze anos. Se ela era louca, porque não o fizera durante a visita em que rasgara o véu? As oportunidades não lhe faltaram, mas as explicações possíveis levam a pensar que ela esperara até que não houvesse um inocente, ou seja, Jane, que era alguém que não sabia da sua existência. Ou a mulher chegara ao limite da resistência, visto que fora vista por autoridades que nada fizeram no sentido de libertá-la, logo, busca uma forma de evadir-se por si mesma, restando a morte. Assim, no incêndio, ela se esquiva de Rochester e, ao ver uma coruja branca voar, a mulher, encantada, a imita, buscando o espaço sem limites (01:45:04 – 01:45:06 do 2º DVD). Na imagem da noite iluminada pelo fogo que consome tudo, o espectador pode entender a visão da coruja branca, que representa a sabedoria e o discernimento, como a própria Bertha vestida de branco, ambas alçando voo. Por outro lado, a coruja simboliza, também, a ave de rapina noturna, trazendo em si o símbolo da morte que se abate sobre Thornfield. Bertha traz em si ambos os significados do pássaro silencioso.

A narrativa em filme traz para o espectador as consequências do fogo que mata, mas que é um agente de limpeza também. O elemento, por meio de Bertha, transformou Thornfield em ruínas, que, agora, tem a luz do sol a penetrar todos os aposentos destroçados e enegrecidos. Toda a magnitude e o ar de herança ancestral que foi uma maldição para Rochester não existem mais. Jane resgata uma boneca perdida. A inocência deixou de existir. Diferente da minissérie e do romance, Mrs. Fairfax aparece (01:49:33), ainda, no papel de guardiã da mansão, pensando que Jane é uma cigana e, posteriormente, um fantasma. Estes seriam os elementos admissíveis. As representações são significativas, visto que os ciganos são marginais e os fantasmas não existem, assim, parece que Jane não possui corporeidade naquele espaço.

A velha senhora narra o que aconteceu, dizendo que ninguém sabe o que realmente houve (01:49:48), mas enfatiza que Rochester havia se deixado ficar nas chamas como o homem que já habitava o inferno, desejando a morte. Mrs. Fairfax, no filme, mostra-se solidária e maternal, revelando ignorância (01:50:42) do que havia em Thornfield e assegurando à moça que a teria ajudado em suas decisões. Marca-se, assim, a presença da premiada e conhecida atriz britânica Judy Dench. Ela sugere que teria adotado Jane com base nas economias de sua vida caso soubesse que a moça iria fugir após o casamento frustrado, ultrapassando os limites de relacionamento entre empregadas.

A descrição de Ferndean, no romance, traz um ambiente sem atrativos, cru e a ser construído, como o atual Rochester:

The manor-house of Ferndean was a building of considerable antiquity, moderate size, and no architectural pretensions, deep buried in a wood. (ibid., p. 514)

[...] presently I beheld a railing, then the house – scarce, by this dim light, distinguishable from the trees; so dank and green were its decaying walls. Entering a portal, fastened only by a latch, I stood amidst a space of enclosed ground, from which the wood swept away in a semicircle. There were no flowers, no garden-beds; only a broad gravel-walk girdling a grass-plat, and this set in the heavy frame of the forest. The house presented two pointed gables in its front; the windows were latticed and narrow: the front door was narrow too, one step led up to it. The whole looked, as the host of the Rochester Arms had said, “quite a desolate spot”. It was as still as a church on a week-day: the pattering rain on the forest leaves was the only sound audible in its vicinage. (ibid., p. 515)

A casa senhorial de Ferndean era uma construção bastante antiga, de tamanho médio e sem pretensões arquitetônicas, profundamente encravada na mata. (ibid., p. 311)

Então vi uma cerca e depois a casa, mal visível entre as árvores naquela luz fraca, tão úmidas e cobertas de limo eram as suas paredes. Transpondo um portal fechado apenas por um trinco, encontrei-me no meio de um terreno circundado pelas árvores, em forma de semicírculo. Não havia canteiros ou flores, apenas um largo caminho de cascalho cercado por um gramado e emoldurado pelo bosque. A fachada da casa tinha duas cumeeiras e janelas estreitas e envidraçadas. A porta da frente também era estreita, com um degrau. Como disse o estalajadeiro do “Brasão de Rochester”, parecia “um local bem desolado”. Tão quieta como uma igreja num dia de semana. Ao redor só se ouvia o monótono som da chuva na floresta. (ibid., p. 312)

À semelhança de Thornfield, Rochester também está uma ruína, ou seja, cego, mutilado e com o espírito alquebrado, porém redimido dos vícios tão discutidos entre ele e Jane. Ela o resgata do limbo no qual ele se encontra. O espaço entre eles já não existe. Absolvido dos pecados ao tentar salvar Bertha, ele perde o bem material ancestral que o

assombrava. Por outro lado, Jane está mais flexível e autoconfiante, visto que não depende de ninguém ou de um trabalho para se sustentar.

Em relação a Ferndean, a princípio na minissérie, as imagens suscitam suspense, pois Jane percorre um caminho entre árvores em meio a um cenário de mistério. O espectador parece estar no final do caminho vendo a pequena figura de Jane crescer como se fosse um conto de fadas. A habitação é muito escura e pequena em relação à Thornfield Hall. Ela percebe que ele agora está cego devido aos movimentos incertos demonstrados, visivelmente, pelo homem solitário. Aparentemente, ele não mudara. O sorriso desaparece de Jane que veste uma elegante capa em tom cinza que se mistura à neblina existente.

Ao reconhecê-la, pois ela fala ao movimentar-se para servir água ao homem, ele duvida da realidade, falando dos sonhos que se desfazem pela manhã, mas brinca como sempre, chamando-a de feiticeira. Jane fala com desenvoltura de seu novo *status*, sua independência e fortuna. Rochester chora e ri, constatando a realidade, pois, em seus sonhos, Jane nunca dera tais detalhes. A heroína beija os locais dos ferimentos e afirma, bem-humorada, que o pior de tudo é que ele será muito mimado a partir de então. O espectador acompanha os cuidados de Jane para com uma criança rebelde.

A seguir, em um cenário harmônico entre natureza e o homem, Jane mostra intimidade com Edward que não sofreu alteração física visível e também mantém o humor inalterado. Ela o provoca para que ele reaja como sempre o fez em relação às palavras pronunciadas pela heroína. Eles entrelaçam as pernas, antecipando a relação sexual. Jane deita-se sobre Rochester, de forma inversa às cenas antes da fuga de Jane quando ela ficara embaixo dele. É a mulher que comanda dali em diante. A câmera foca o rio e, a partir disso, se conta a passagem do tempo. Ele ri como um garoto travesso e feliz.

É interessante que, ao final, a minissérie retoma o quadro vivo composto por pessoas que se reuniram de forma positiva ao casal Rochester e Jane. Em uma negativa à proibição ditada em Lowood em relação à vaidade, a heroína se mostra com o cabelo cacheado em um belo vestido com duas crianças, ou seja, dois filhos, juntamente com Mary, Diana e seus respectivos maridos. Estão reunidos também os servos Hanna (Moor House), Mrs. Fairfax e George (Thornfield Hall), e a órfã Adele, bem como o cão, Pilot. Enfim, todos, junto à natureza, aparecem em um quadro tendo uma bela casa ao fundo. Jane organiza e comanda todos. A câmera os enquadra como em uma pintura com rostos naturais, sem encenação ou farsa. Não há a ênfase no posar como ocorrera no início da

minissérie na pintura da família Reed, sugerindo espontaneidade e a noção de família, meta final do melodrama. Na moldura, se encontram flores e o rosto do convincente missionário que St. John personificou, o que leva o espectador a imaginá-lo já falecido, porém lembrado. Assim, observa-se um quadro inserido em outro que, por sua vez, é visto em uma tela de televisão. Uma sobreposição distinta das outras adaptações e exitosa em seu desfecho pictórico-fotográfico.

Já cenas finais do filme dizem respeito ao cenário da ponte de pedra (01:51:11) que culmina em uma árvore cujo banco Rochester lembra o ambiente do pedido de casamento. O espectador tem a atenção priorizada para a tomada de um homem diferente do Rochester visto anteriormente. Aparentando extrema magreza e estando barbudo (01:51:41), como um mendigo, o olhar parado, a bengala na mão e a extrema imobilidade mostram a cegueira sem que seja detectado nenhum outro ferimento. Sentado com a coluna ereta, sem apoio para as costas, posição em que, até então, ele não mostrara no filme, Rochester é um homem que se reergueu após a queda, não sendo o homem decaído que fora. Ele não se curva mais sob o peso da culpa. Na cena, o tato é priorizado, pois ele, ao tocar as mãos e o rosto, reconhece Jane Eyre. “Edward, I am come back to you” (01:53:00) – “Edward, voltei para você” (tradução minha). Ele já não se mostra inquieto e atormentado no cenário, mas se move lentamente, demonstrando incredulidade. Não há indicação de que ele consiga ver algo, visto que, na minissérie, Jane se aproxima e Rochester consegue enxergá-la. O abraço, no filme, sugere um sonho para o homem. Tal afirmação faz com que Jane o instigue a acordar.

Os desfechos felizes do livro nos leva a pensar em um final feliz inverossímil, mas apaziguador para as almas machucadas pelas desigualdades sociais e pelas incompreensões. Charlotte Brontë é uma escritora corajosa, podendo ser apontada como uma das pioneiras na construção de uma personagem feminina possuidora de voz e identidade próprias em época tão avessa à mulher, trazendo para as diferentes adaptações a força de uma contestação apaixonada, mas contundente acerca da situação da mulher na sociedade de sua época.

3.2 MISS ELIZABETH BENNET

O romance de Jane Austen tem seu cenário contextualizado na parte Sul e rural da Inglaterra do século XVIII. Não há descrições geográficas na obra se compararmos com *Jane Eyre*, de Brontë, mas referências a regiões, ou melhor, condados, cidades e

vilarejos. Neste aspecto, a contextualização que dialoga com o estudo sobre a protagonista diz respeito aos cenários da hierarquia social e da etiqueta vigentes na época. Para tanto, se utilizam, neste capítulo, as representações expressas, principalmente, pela arquitetura das casas e, é claro, pelos usos e costumes que identificam a casta de origem da personagem. No livro, encontram-se bem marcadas as classes distintas a que pertencem as personagens em termos sociais, econômicos e culturais.

O leitor encontra, já na primeira página, a montagem de uma atmosfera de expectativa e de projeção acerca de, pelo menos, um matrimônio vantajoso, na pessoa de Mr. Bingley. Além disso, são traçados os perfis de Mr. Bennet e Mrs. Bennet por meio de um diálogo antecipatório de toda trama que se seguirá.

Os Bennets moram em Longbourn, em Hertfordshire, onde são os mais ilustres moradores, visto que o pai vem de uma linhagem nobre. Embora falido por dispersar a fortuna herdada, e casado com uma mulher de família burguesa e sem senso do ridículo, Mr. Bennet e a família são considerados dignos de se apresentar e de receber os jovens pertencentes à camada elitista que chegam à vila no Sul do país. O clã, constituído de seis mulheres e um homem, vive sob a ameaça de ficar sem teto com a morte do Sr. Bennet, visto que a posse da terra, por direito, passaria à linhagem masculina mais próxima, caracterizando, assim, o espaço social feminino discriminado retratado por Austen.

Existe, também, a figura do negociante ingênuo, personificado pela personagem William Lucas, que se relaciona diretamente tanto com a heroína quanto com a família. Almejando com saudosismo atingir o *status* da aristocracia ociosa, ele comprara o título de **Sir** (grifo meu) e empobrecera ao seguir a rotina da nobreza.

Sir William Lucas has been formerly in trade in Meryton, where He had made a tolerable fortune and risen to the honour of knighthood by an address to the King, during his mayoralty. The distinction had perhaps been felt too strongly. It had given him a disgust to his business and to his residence in a small market town; and quitting them both, he had removed with his family to a house about a mile from Meryton, denominated from that period Lucas Lodge, where he could think with pleasure of his own importance, [...] (AUSTEN, 2006, p. 219)

Sir William Lucas havia tido, no passado, negócios em Meryton, onde fez razoável fortuna e foi alçado à dignidade de cavaleiro por petição feita ao rei durante o período em que foi prefeito da cidade. A distinção talvez lhe tenha subido um pouco à cabeça. Passou a sentir-se insatisfeito com sua loja e com sua residência numa pequena cidade comercial e, abandonando ambas, mudou-se com a família para uma casa a uma milha de Meryton, a partir de então

denominada Lucas Lodge, onde podia refletir com prazer sobre sua própria importância [...] (AUSTEN, 2010, p. 33)

O ex-negociante se relaciona, também, com Bingley e sua comitiva, porém recebe maior carga de escárnio por parte de Caroline e Louisa. As irmãs de Bingley desprezam-no ainda mais do que a Mr. Bennet, um cavaleiro por berço, do que o outro que possui o título de Sir sem tê-lo herdado e que praticara o comércio, atividade deveras desprezível para tal grupo. Contudo, ambos, apesar dos títulos (Bennet e Willian), não possuem dinheiro, o que faria com que o tratamento fosse o mesmo.

É relevante comentar que o aspecto econômico da família trata da ruína do sistema até então vigente e o do crescimento de um mapa social que passa a mencionar a ascensão dos profissionais liberais, a falência da aristocracia e a hipocrisia do clero.

Mr. Bennet's property consisted almost entirely in an estate of two thousand a year which, unfortunately for his daughters was entailed in default of heirs male on a distant relation; [...] (AUSTEN, 2006, p. 224)

Os bens do Sr. Bennet consistiam quase inteiramente numa propriedade que lhe rendia duas mil libras por ano e que, infelizmente para as filhas, seria transferida, na falta de herdeiros do sexo masculino, para um parente distante; [...] (AUSTEN, 2010, p. 43)

A autora deixa explícitos os espaços a que são permitidos o trânsito, de acordo com a escala social a que pertencem cada uma das personagens, bem como as punições que a sociedade impinge a quem ultrapassa as fronteiras permitidas. Elizabeth, a heroína, e sua irmã mais velha transgridem tais regras. O próprio Darcy ultrapassa os limites impostos a sua classe ao desejar o casamento com Elizabeth que, embora tivesse um pai cavaleiro, não pertencia de forma nenhuma ao círculo economicamente fechado do protagonista masculino e tampouco ao seu seletivo grupo intelectual. As mulheres da família da heroína, excetuando Jane, não possuíam cultura, pouca ou quase nenhuma noção de etiqueta e inteligência medíocre. Desta forma, além de estarem em um espaço inferior em termos de riqueza material, também faziam jus a espaços diferentes nos quesitos intelectualidade e convívio social que contasse com o mínimo de requinte. Como mostram os excertos abaixo:

His sense of her inferiority – of its being a degradation – of the family obstacle which judgment had always opposed to inclination, were dwelt on with a warmth which seemed due to the consequence He was wounding, but was very unlikely to recommend his suit. (AUSTEN, 2006, p. 314)

To Elizabeth it appeared, that had her family made an agreement to expose themselves as much as they could during the evening, it would have been impossible for them to play their parts with more spirit, or finer success [...] That his two sisters and Mr. Darcy, however, should have such an opportunity of ridiculing her relations was bad enough, and she could not determine whether the silent contempt of the gentleman, or the insolent smiles of the ladies, were more intolerable. (ibid., 2006, p. 267)

A percepção da inferioridade dela, de tal fato representar para ele uma degradação, dos obstáculos familiares que ele sempre opusera a seus sentimentos, foram expostos com uma ênfase que parecia resultante de seu sofrimento mas que não parecia adequada para referenciar a corte que lhe fazia. (AUSTEN, 2010, p. 202)

A Elizabeth parecia que, tivesse sua família feito um acordo para se expor o máximo possível no decorrer da noite, teria sido impossível para cada um representar seu papel com mais desenvoltura ou maior sucesso [...] De qualquer modo, que as irmãs Bingley e o Sr. Darcy tivessem tal oportunidade para ridicularizar seus parentes já era ruim o bastante. E ela não conseguia definir o que era mais insuportável, se o desdém silencioso do cavalheiro ou os insolentes sorrisos das damas. (ibid., 2010, p. 118)

A abordagem do seriado *Pride and Prejudice* da BBB, de 1995, dirigido por Simon Langton, optou por mostrar e salientar a figura do protagonista de forma que o espectador o conhecesse e entendesse a lógica do rapaz. Assim, a minissérie inicia com a apresentação do protagonista e do locatário de Netherfield, servindo de cenário para a heroína que os observa. A música ao piano imprime rapidez e a panorâmica dos cavaleiros cavalgando brinda a assistência, de imediato, com muito movimento, antecipando o caráter dinâmico e o pensamento rápido que Elizabeth Bennet mostrará e que se refletirá na alegria com que passeia, dança e corre nos jardins das casas que visita.

Como foi mencionado, as escolhas presentes nesta adaptação dizem respeito ao desvelamento de um olhar diferenciado dirigido a Mr. Darcy. Já na cena inicial, ele e Bingley são apresentados ao público, a imagem transmite a rapidez e o vigor das patas de dois cavalos de cores diferentes na pelagem clara e escura, branco e marrom, correndo pelo campo em um quadro exuberante. Os dois cavalheiros apreciam uma mansão ao longe que é declarada aceitável em comparação com a residência chamada Pemberley, que também é uma propriedade agrária. A vida rural é criticada pelo cavaleiro Darcy. Os fatores de comparação entre campo e cidade são introduzidos, visto que o companheiro, Bingley, por sua vez, acredita que a sociedade provinciana é encantadora. Impõe-se a ideia de que haverá o estabelecimento de um dos homens nas cercanias rurais em detrimento da cidade. Destaca-se, já no início, entre os rapazes, a divergência de opiniões quanto à questão social, que constitui a atmosfera de crítica que

permeia toda a produção. Embora Bingley pareça dependente da opinião de Darcy para tomar suas decisões, opta por alugar o local. A panorâmica da natureza toma conta da tela e o espectador pode concluir que tudo é observado do ponto de vista da moça que está acima, em um caminho de terra. O trajeto percorrido por Elizabeth, ora caminhando ora dançando, mostra a leveza e o movimento que a caracteriza. A música sobressai em *allegro*, transmitindo vivacidade, leveza e animação. Com naturalidade, vemos a moça inserida na vida campestre contando com a estrada de terra ladeada por plantas e animais, com espontaneidade e leveza. A dinamicidade e vivacidade da protagonista ficam estabelecidas desde então. A imagem de um caminho é significativa visto que ela, a partir daí, passa a trilhar um destino diferente do que estaria já estabelecido pelo nascimento. O espectador distingue uma cerca, símbolo de separação entre o casal Darcy e Lizzy, porém não se sabe se ela a transpôs ou não, pois a câmera corta para imagem da chegada da moça em casa. As barreiras sociais estão firmemente estabelecidas neste momento.

As raríssimas descrições de Jane Austen constituem fonte para exploração da imaginação por parte dos diretores e dos produtores. Assim, após pesquisas históricas, o figurino e as locações foram definidos de acordo com as opções da equipe de produção e direção. Na tradução visual, torna-se vital apreender a atmosfera que, em Austen, apenas por meio dos diálogos das personagens pode se perceber.

A minissérie de 1995 constitui uma primorosa produção conjunta da BBC e da A&E Network. Foram utilizadas vinte e quatro locações diferentes, entre elas, Lacock, Wiltshire, Luckington Court, Derbyshire, Leicestershire, Oxfordshire, Hertfordshire, Warwickshire e Somerset, Inglaterra. O roteiro pertence a Andrew Davies, em uma produção de Sue Birtwistle com a produtora associada Julie Scott e o produtor executivo Michael Wearing. A trilha sonora constituída por Carl Davis fez uso de algumas das músicas de Handel, trechos da ópera *Xerxes* de Mozart, trechos de ópera de Beethoven e Muzio Clementi, bem como a tradicional canção folclórica *The Barley Mow*. Contou com a direção de arte de John Collins e Mark Kebby.

A casa de Mr. Bennet, na minissérie, traduz o cenário condizente com um cavalheiro de berço, ou seja, ele pertence à antiga aristocracia, possuindo um título e terras herdadas. Suas roupas e maneiras mostram sua posição. No entanto, da mesma maneira que a casta a que pertence, sua casa carece de renovação ou caminhará para o desfazimento. O tom de decadência fica expresso nos detalhes externos à casa, tais como: os jardins malcuidados e paredes sem pintura recente. Trata-se de uma residência

senhorial campestre, porém sem o aprumo que se viu na casa alugada por Bingley. Em Longbourn, a hera toma conta das paredes, o que lhe empresta um ar de descuido e, ao mesmo tempo, um charme familiar observado durante a caminhada das irmãs Elizabeth e Jane. Internamente, há o conforto e a elegância de um solar pertencente a um cavalheiro. Os tons de amarelo e marrom imperam na sala na qual se acende a lareira, criando uma atmosfera acolhedora de família.

Mr. Bennet esconde-se atrás de um livro em sua biblioteca para não participar das brigas frívolas das filhas Lydia e Kitty. Em seguida, se vê a família na porta da igreja adjacente a casa, contextualizando, dentro do cenário familiar, o espaço religioso. Mrs. Bennet toma conhecimento das novidades acerca do rico senhor que arrendou a mansão, pode-se deduzir, então, que o templo não passa de um espaço para os mexericos até então. Em contínuo movimento, eles conversam sobre o assunto e a câmera nos mostra o verde do caminho em contraste com as pedras da estrutura do templo próximo a Longbourn, a histórica união entre a Igreja e a aristocracia vigente ainda na época. O espectador não tem a visão do culto, logo, só se tem a imagem do grupo e as novidades acerca do jovem Bingley. A voz estridente dessa Mrs. Bennet completa a atmosfera de contraste entre ela e seu reservado e irônico marido que zomba desta sem que ela entenda enquanto caminham para casa. Há um tom de estreita relação entre empregado e patrão em Longbourn, visível na conversa sobre assuntos familiares entre Mrs. Bennet e a empregada Hill. A distância e a invisibilidade dos serviços são burladas pela família. O que acontece também no filme, mostrando que os Bennets não seguem as regras das famílias tradicionais da época, como é constatado em Netherfield e Rosings.

Por outro lado, fica claro, na minissérie, que Bingley e Darcy representam a burguesia. São muito ricos e proprietários de terras, mas seus bens foram adquiridos, possivelmente, pelos antepassados desprovidos de títulos de nobreza. A família de Darcy se compõe de uma longa lista de quadros, citados por Caroline, irmã de Bingley, de, por exemplo, um magistrado bem-sucedido e de Mr. Darcy, o pai, latifundiário. Fica claro que os filhos oriundos dessa classe social devem aproveitar a vida, viajando e sendo socialmente ativos. Nenhum deles chega a discutir questões de trabalho.

Já a película do diretor Joe Wright mostra uma abordagem mais romantizada na imagem. O filme aposta no jogo de cores, e no uso do campo e contracampo. Groombridge Place, em Kent, a representação de Longbourn, constitui-se em uma verdadeira mansão feudal que enseja um relacionamento perfeito entre exterior e interior. Segundo os extras constantes no DVD, o diretor desejava mesclar o tom de

conto de fadas com pitadas do real, almejando certo equilíbrio baseado no cenário, neste ponto. Groombridge empresta um encanto atemporal e universal à família Bennet, e elege o aconchego do lar como base de tudo, ao estilo de Hollywood. Basildon Park, em Berkshire, como Netherfield Park, tem uma aura de frieza e imobilidade de cenário que se coaduna com a representação de uma casa alugada. Salienta-se que o filme foi filmado inteiramente na Inglaterra, no verão de 2004. Foram utilizadas várias casas que se revelam de sobremaneira significância para a película, incluindo Chatsworth House, em Derbyshire, como Pemberley, uma das maiores, senão a maior, das casas, sendo a mais visitada na Inglaterra, possuindo a galeria de esculturas na qual Elizabeth contempla o busto de Darcy. A paisagem mostrada é lindamente imaculada. A Wilton House, em Wiltshire, como Pemberley, em que Elizabeth perambula pelos espaços e espia pelas frestas das portas até vislumbrar a bela sala ocupada por Georgiana. Burghley House, em Lincolnshire, como Rosings Park, o Temple of Apollo e o Palladian Bridge da Stourhead também aparecem como parte dos jardins de Rosings. Basicamente, Rosings transmite uma aura de riqueza e de profundidade compondo um quadro lindo, porém deveras opressivo. Desta forma, fica esboçado o mapa do percurso pelos cenários que se refletem na heroína.

É interessante notar que, no material extra, já citado, é mostrada a montagem dos cenários referentes a Longbourn, por exemplo, que necessitou de um revestimento a fim de preservar a casa real de época, porém com os espaços de filmagem embutidos dentro, ou seja, foram montadas paredes de madeira para proteger as verdadeiras que constituem patrimônio e não poderiam sofrer nenhum tipo de alteração, bem como Netherfield, com o intuito de não haver mácula nas verdadeiras paredes. Pode-se observar o fílmico inserido dentro do espaço real, tentando respeitar o real, mas modificando-o de qualquer maneira a fim de criar a atmosfera que permeia e sustenta as personagens.

O filme demonstra ser circular, pois espelha, juntamente com os trinados do passarinho que representa Elizabeth, já na primeira cena, os nuances de luz, refletindo os momentos pouco antes de o sol nascer e terminando com os primeiros raios solares. Da mesma forma, a cena do encontro de Lizzy e Darcy na charneca quase no final do filme tem um *timing* perfeito, pois se passa no momento da transição entre noite e dia, nos primeiros momentos da manhã, culminando com o raio de sol entre os amantes. A fotografia demonstra a alteração dramática da luz e da saturação das cores. As cores se acentuam e um solo crescendo de violoncelo, minimalístico, dá lugar ao piano impressionista à medida que o dia vai nascendo. O tom romântico desfila desde o início

do filme por meio dos recursos fotográficos e musicais, bem como pelo uso da câmera, enfatizando o melodrama de amor em detrimento de uma aguda visão social da Inglaterra no período de transição da Regência.

É notável, na película, a repetição da execução musical da mesma melodia (*Dawn*) ao piano por diferentes personagens. O início do filme conta com a performance de Mary tocando, enquanto Longbourn e seus moradores são apresentados. Mais tarde, Elizabeth toca a mesma música em Rosings ao ser forçada, por Lady Catherine, a mostrar seu mau desempenho como musicista. Posteriormente, Georgiana, cujos dotes artísticos são alardeados constantemente ao longo de todas as narrativas, toca com desenvoltura a mesma peça musical. A música serve de ponto de ligação nesta narrativa fílmica pela repetição, sempre relacionada à Elizabeth, mesmo em diferentes cenários.

O filme privilegia os cenários referentes à habitação, mas, via de regra, ligando Elizabeth às diferenças entre os ambientes que a envolvem em belas fotografias ou, então, espelhando a própria personagem em suas emoções e seus pensamentos. As primeiras imagens observadas traduzem-se na luminosidade da natureza, Elizabeth caminha e lê *Pride and Prejudice*, a história que se desenrola a partir do momento em que ela finaliza a leitura. Parecendo ansiosa nas últimas páginas, ela finaliza o livro e o abraça, antecipando ou reverenciando a obra literária. Após atravessar o fosso que circunda a casa e os varais de roupas brancas, descortina-se um vislumbre do exterior de uma mansão com uma atmosfera de antiguidade e desleixo somados, que, posteriormente, se confirma em outros espaços da casa. A atmosfera remete o espectador à ideia do castelo que abriga virgens, representadas pelas roupas brancas a balançar ao vento, que têm as virtudes protegidas pela dificuldade de acesso representada fisicamente pela larga vala que se vê na tela quando Elizabeth se aproxima de casa. No entanto, o interior transmite o fulgor do cotidiano familiar, sem nada da frieza da pedra castelar. Já nas primeiras sequências, o espectador, ao ser apresentado imageticamente à família Bennet, pode observar que, em Longbourn, predomina a desordem em um ambiente familiar corriqueiro. As paredes em madeira, por vezes, com a pintura descascada pelo tempo, e os móveis lembram a nobreza de outrora. A estreiteza mental da maioria dos habitantes se compara ao espaço relativamente pequeno dos ambientes ao serem cotejados com a aparência dos locais da minissérie: a sala do desjejum, almoço e jantar, os quartos de Jane e Elizabeth, a biblioteca. Em alguns locais da mansão, transitam porcos em um retrato nada nobiliárquico, mas compreensível, visto ser o

cenário de uma fazenda, visando, assim, ao contraste posterior com os outros cenários referentes à habitação mostrados. A sequência da casa Bennet se encerra com Longbourn centralizada em uma bela panorâmica que se amplia até abarcar o espaço circundante que mostra o caminho até a mansão.

No romance, o ambiente é exposto por meio dos diálogos que remetem o leitor à conjuntura histórica, econômica, cultural e social na qual as personagens atuam ou deixam de atuar para não ultrapassar as fronteiras possíveis a que o nascimento condiciona. O que chama a atenção diz respeito à forma com que Elizabeth ultrapassa as cercas implícitas e explícitas constantes no romance, burlando a necessidade de uma ruptura brusca com o *status quo* vigente. Austen o faz com habilidade e leveza cativantes.

Na minissérie, pelo diálogo entabulado entre as irmãs Bennet mais velhas, logo no início, se estabelece o cenário que permeia o texto. A conversa (00:07:32 – 00:08:42) entre Elizabeth e Jane traduz a situação em que a família se encontra. O matrimônio que não se constitua com respeito e amor não é agradável aos olhos de Jane, ao que Elizabeth, que valoriza mais a inteligência em um homem, retruca que pessoas pobres não tem escolha, logo, Lizzy prefere ficar solteira. Mas eles, na verdade, não são tão pobres e tampouco ricos, estão em um limbo social, sendo que a propriedade irá para a linhagem masculina, deixando-as sem nada quando o pai morrer, pois as cinco filhas possuem um dote, peça essencial para as moças casadoiras da época conseguirem um marido, considerado irrisório. A responsabilidade de salvar a família da miséria e da falta de um teto parece estar sobre os ombros da bela e amável primogênita, que prefere a busca do amor romântico. Posteriormente, na sequência do baile, Charlotte, melhor amiga da heroína, opina a respeito do assunto, dizendo que o casamento é uma questão de sorte. Elizabeth sente-se confortável com a perspectiva de permanecer solteira e o demonstra pela palavra, bem como pela postura corporal que abarca seu semblante tranquilo e faceiro. O casamento sob diferentes concepções aparece nos diálogos, ou seja, por necessidade econômica, uma união por amor, uma questão de sorte, bem como opção de vida rejeitada.

Há uma comparação, em termos de riqueza, envolvendo a extensão da propriedade, os bens e as características da personagem masculina principal já no início do romance:

[...] and not all his large estate in Derbyshire could then save him from having a most forbidding, disagreeable countenance, and being unworthy to be compared with his friend. (AUSTEN, 2006, p. 215)

Nem mesmo os amplos domínios em Derbyshire poderiam compensar a expressão extremamente antipática e desagradável estampada em seu rosto; não era digno de comparação com o amigo. (AUSTEN, 2010, p. 26)

No extrato acima, podemos ver a apresentação dos homens em termos de prosperidade sob a forma de posse material. Apesar de Darcy possuir maior fortuna em termos de extensão de terras, sendo, assim, um alvo mais interessante para as casamenteiras, a atmosfera esnobe que o envolve afasta as pessoas quando ele é comparado a Bingley. Não há esperança em Darcy em relação a um casamento com os habitantes do campo. Mas Charles se traduz em um casamento perfeito para a mãe de cinco filhas sem dote.

O jovem Bingley vem do Norte da Inglaterra, região mais civilizada, em oposição à relativa estagnação em que vivem os moradores do Sul, e aluga a mansão sem hesitar, passando, então, a frequentar a sociedade do local. Cria-se toda uma expectativa em torno dos novos moradores.

He did look at it and into it for half an hour, was pleased with the situation and the principal rooms, satisfied with what the owner said in its praise, and took it immediately. (AUSTEN, 2006, p. 218)

Examinou-a por dentro e por fora durante meia hora, aprovou a localização e os quartos principais, deu-se por satisfeito com os elogios feitos pelo proprietário e assumiu ali mesmo a locação. (AUSTEN, 2010, p. 32)

Outro fator diferenciador diz respeito ao entendimento de Darcy e à inócua ideia da mãe de Elizabeth acerca dos relacionamentos entre o cidadão e o agrário. A oposição campo *versus* cidade aparece nas manifestações de Darcy e de Mrs. Bennet, respectivamente, a seguir:

[...] In a country neighbourhood you move in a very confined and unvarying society.” (AUSTEN, 2006, p. 233)

“I cannot see that London has any great advantage over the country for my part, except the shops and public places. The country is a vast deal pleasanter [...]. (ibid., p. 233)

Entre os habitantes do campo, o ambiente em que as pessoas se movem é um tanto confinado e invariável. (AUSTEN, 2010, p. 58)

- Eu, pessoalmente, não creio que Londres tenha grandes vantagens sobre o campo, com exceção das lojas e dos lugares públicos. O campo é muitíssimo mais agradável [...]. (ibid., p. 59)

Os motivos da senhora Bennet são oriundos da impossibilidade financeira de possuir uma casa na cidade, enquanto as características vantajosas de Londres, para a personagem, se restringiam a futilidades e aparências. Já Mr. Darcy vê o campo do ângulo de um dinâmico cidadão. Elizabeth e a família só podem chegar à capital por meio do tio, que é um comerciante e mora em um bairro no qual habita a burguesia em ascensão, demandando gastos para todos. Elas dependem do convite para visitá-lo ou não participam da vida na metrópole. Bingley e Darcy possuem suas próprias casas em Londres. Enquanto Mr. Bennet despreza a cidade grande, Elizabeth e Jane parecem ser indiferentes ao local, pois, além de conhecerem a dificuldade financeira que uma viagem acarreta, influenciando na contabilidade da fazenda, elas também não dão a importância que os outros salientam quanto à ida a metrópole. Bingley, por sua vez, parece não se importar com tais fatos.

Deixando os cenários campestre e metropolitano, salienta-se o reduto mais particular que transmite um universo também. Para tanto, se analisa a questão do espaço primordial em Longbourn nas três narrativas. A biblioteca limitava, para o pai de Elizabeth, o espaço de vida. O senhor Bennet se refugia lá em muitas ocasiões: para fugir da ignorância da esposa e de três das cinco filhas, para ler e dar vazão à fuga do mundo que o rodeia e do qual costuma zombar, bem como é neste lugar que fala seriamente com Lizzy.

In his library he had been always sure of leisure and tranquility; and though prepared, as he told Elizabeth, to meet with folly and conceit in every other room in the house, he was used to be free from them there; [...]. (AUSTEN, 2006, p. 249)

Na biblioteca ele sempre tivera garantia de lazer e tranquilidade e, embora preparado, como disse a Elizabeth, para lidar com bobagens e vaidades em qualquer outro cômodo da casa, costumava ali estar livre delas; [...]. (AUSTEN, 2010, p. 88)

In the evening, soon after Mr. Bennet withdrew to the library, she saw Mr. Darcy rise also and follow him, (...) and, while pretending to admire her work, said in a whisper, "Go to your father, he wants you in the library." (AUSTEN, 2006, p. 414-415)

À tarde, tão logo o sr. Bennet se retirou para a biblioteca, ela viu o Sr. Darcy também se levantar para segui-lo, (...) ele se aproximou da mesa onde ela estava com Kitty e, fingindo admirar seu trabalho, disse num sussuro:
- Vá ter com seu pai, ele a quer na biblioteca. (AUSTEN, 2010, p. 380)

É interessante, também, a correspondência estabelecida pelas imagens do espaço feliz ou do centro de simplicidade identificados com a biblioteca de Mr. Bennet, o cenário no interior da casa “múltipla” dos Bennets, local notável pelo seu valor de refúgio, em que o cavalheiro se afasta do mundo, estabelecendo seu cenário particular. No âmago da casa dos Bennets, encontramos o canto do pai, a biblioteca. Neste espaço, primeiramente, fica assegurada a imobilidade, irradiando a consciência de estar em paz. Ele se distancia do Universo das mulheres e da própria fazenda, entrando no mundo dos devaneios que o alimentam talvez com um passado em que um título de cavalheiro constituía a segurança e a nobreza ou, simplesmente, com a calma requerida para uma leitura por parte de um homem culto.

Ao leitor só se dá a conhecer da biblioteca elementos tais como a escrivania, em que Mr. Bennet escrevia, os “folios in the collection” (AUSTEN, 2006, p. 249) “in-fólios da coleção” (AUSTEN, 2010, p. 88), manuseados por Mr. Collins, cuja presença era evitada, “Mr. Bennet, who was most anxious to get rid of him, and have his library to himself” (AUSTEN, 2006, p. 249), “Sr. Bennet, que estava um tanto ansioso para se ver livre dele e ter a biblioteca apenas para si” (AUSTEN, 2010, p. 88) e os livros, os reais companheiros do senhor de Longbourn:

Mr. Bennet raised his eyes from his book as she entered, and fixed them on her face with a calm unconcern which was not in the least altered by her communication. (AUSTEN, 2006, p. 272)

O sr. Bennet ergueu os olhos do livro quando ela entrou e os fixou em seu rosto com um desinteresse tranquilo que em nada se alterou com seu comunicado. (AUSTEN, 2010, p. 128)

A descrição ou o preenchimento das possíveis estantes de uma biblioteca faz-se desnecessária(o), basta conhecermos o homem que ali habita como uma concha em que o silêncio é o outro ocupante do espaço de leitura e devaneio. O pai de Lizzy mostra-se flexível às solicitações da esposa e das filhas, zombando das mais jovens e da mulher em quase todas as passagens. No entanto, ele declara, peremptoriamente, em tom de cavalheiro cortês:

“My dear”, replied her husband, “I have two small favours to request. First, that you will allow me the free use of my understanding on the present occasion; and secondly, of my room. I shall be glad to have the library to myself as soon as may be.” (AUSTEN, 2006, p. 272)

- Minha cara – respondeu o marido -, tenho dois pequenos favores a pedir. Primeiro, que me permita o livre uso de meus critérios na situação que se apresenta; e, segundo, de meus aposentos. Ficarei feliz por ter a biblioteca apenas para mim assim que possível. (AUSTEN, 2010, p. 129)

Mr. Bennet assegura, mais uma vez, o direito ao seu espaço, *my room*, no qual repousa do mundo em transformação que o cerca. O cinismo e a ironia expressos nas palavras que vertem de sua boca mostram a consciência de que a sociedade da qual ele faz parte está em processo de mudança, pois Mr. Bennet tripudia os costumes da época, embora faça parte deles e os acate. O respeito e o mútuo entendimento entre pai e filha deixam explícito o discernimento de Elizabeth em relação à situação do mundo em que está inserida. Elizabeth e o pai comungam de um entendimento mútuo que torna as palavras desnecessárias. Porém, enquanto Mr. Bennet se volta para o passado, mesmo ao ironizá-lo, a filha se volta para o futuro. Ela questiona as convenções de forma humorada, mas busca os livros também, como, por exemplo, após o jantar em Netherfield.

Na minissérie, apesar da situação da família ser instável, a atmosfera alegre em Longbourn é constante até nos arroubos nervosos de Mrs. Bennet. Os detalhes são bem distribuídos, como, por exemplo, a escova de cabelos entre os objetos do toucador das irmãs mais velhas. Ou a pena com que Mr. Bennet, um homem conscientemente preocupado, acompanha a situação financeira da fazenda no livro contábil, mas distraído-se, em seguida, com uma bebida, pois não é homem de se ater a preocupações. Nesta adaptação, ele também possui seu espaço particular, cultivando não somente a solidão que propicia o devaneio positivo, mas também a ingrata tarefa de manter a família com um magro provento. Depreende-se daí que o cavalheiro não desfruta de tanta indiferença quanto faz parecer fora das paredes do seu lugar de recolhimento. Na minissérie, ele mostra-se menos negligente em relação à situação econômica da família do que seus homônimos do romance e do filme, mas o fato só transparece quando ele se encontra no seu local de refúgio e não há necessidade de palavras, apenas o aspecto de sua face e o desgosto aparente em seu gesto de mão. Em outra cena, ao retornar das buscas a Lydia, Mr. Bennet, sem dar ouvidos a ninguém, se entoca na biblioteca, sua concha particular e silenciosa a fim de se reequilibrar e alinhar os acontecimentos sem interferência externa, deixando-se levar, também, por um sentimento de vergonha pelo que aconteceu.

Em outro momento do seriado, Lizzy e Jane encontram o pai no parque que, assim como a casa, sob outro ângulo, parecem maiores, apequenando Lizzy e Jane. O pai está cético e deixou a ironia de lado, caminhando nervoso, enquanto as moças sentam no banco de pedra à sombra da árvore cujos galhos que se estendem como se acolhessem a família. À medida que a leitura da carta de Mr. Gardiner evolui e Mr. Bennet diminui o passo, a imagem sólida da casa por trás deles vai sendo substituída pela natureza circundante, principalmente quando o pai, já calmo, senta e indaga as condições financeiras inacreditavelmente favoráveis expostas pelo parente. Mr. Bennet trata do assunto de Lydia fora de sua biblioteca, no exterior da casa, levando para longe o que seria considerada uma mácula indelével para a família. Apesar de seu estilo de vida, ele parece não querer conspurcar a mansão ancestral, à semelhança do que Lady Catherine menciona em relação a Pemberley posteriormente. Tal suscetibilidade não contamina a filha, Elizabeth, que possui o apreço do pai justamente por se parecerem. Em sua biblioteca, Mr. Bennet resume o problema à questão financeira, visto não possuir dinheiro para reembolsar o suborno recebido por Wickham. Ele não possui tal soma porque gastara sua fortuna e o dote da esposa na certeza de gerar um filho homem, que herdaria Longbourn e cuidaria das meninas. Logo, ele reduz os problemas da família à inexistência do membro masculino, em detrimento de cinco filhas mulheres. Tudo é comentado fora do cenário particular do homem. No entanto, o patriarca assume que foi negligente e se envergonha disso, mas afirma não se vexar por muito tempo. Elizabeth esclarece Jane sobre a medida da enorme dívida da família e o peso do fato a acompanha diferentemente do pai que encerra o assunto e se acomoda em sua rotina.

Mr. Bennet, no filme, está mais próximo do dono de uma fazenda do que de um *Sir*. O primeiro contato com a personagem é percebido na discussão, que ele não leva a sério, com a esposa em sua biblioteca. Após o retorno à casa paterna e devido a um convite de viagem feito à Lydia, se consegue entrar junto com Elizabeth na biblioteca de Mr. Bennet. Este espaço pertence apenas ao dono da casa. É seu refúgio depois de lidar com as lidas da fazenda e com a ignorância familiar. Mais organizado e limpo que o restante da casa, o espaço é pequeno, deixando entrever os resquícios da riqueza desperdiçada pelo próprio proprietário, que controla, neste local, plantas e insetos, mostrando-se como o colecionador curioso que ele se torna no cenário de sua biblioteca em que ele fala com seriedade. A tela é preenchida, em extremo *close-up*, por um inseto imóvel e a mão do homem que o remexe ao sabor de sua vontade. Apesar de ser o representante masculino do qual se espera apenas ironia e negligência, Mr. Bennet, na

película, aparece consolando-as e abrigando-as com carinho em alguns momentos, enquanto a esposa comanda como a autoridade da casa e da família. Cúmplice das filhas e da esposa ao bisbilhotar, ele ocupa um papel diferenciado no cenário, não sendo o patriarca tradicional, pois ele cede ao mando da esposa e ao desejo de Lydia. Uma situação afetiva demonstrada pelo homem que beija a mulher, abraça a sincera filha Mary e lamenta o destino de Lydia. Ele demonstra uma sensibilidade e emotividade inexistente nas outras obras estudadas. A cena na biblioteca contando apenas com Lizzy e Mr. Bennet ao final do filme mostra a performance competente e distinta do Mr. Bennet de Donald Sutherland como o pai que abre mão da filha favorita, chora pela felicidade dela e pela própria perda; dando seu consentimento apenas depois de constatar que Elizabeth ama Darcy realmente. Embora discreto em suas provocações à esposa, a figura paternal alia-se às filhas. Há muitos exemplos, como ao zombar de Collins, ao fazer Mary parar de tocar na festa em Netherfield, Mr. Bennet coloca-se entre a filha e as moças que riem abertamente da sua voz e, em seguida, o pai busca a menina magoada que se aconchega a ele, queixando-se do esforço feito para se apresentar, ao que ele assente em carinho. Ele se entristece pelo futuro de Lydia ao casar com Wickham, não manifestando a sua ironia em todos os momentos. Mr. Bennet está sempre junto à prole. No entanto, no momento em que Lizzy pede silenciosamente que permaneça durante o indesejado pedido de casamento de Collins, ele se retrai e parte, deixando-a com um pedido de desculpas mudo. Tal matrimônio trata diretamente da manutenção do legado, além disso, o pai deixa que a filha se manifeste. Logo a seguir, sua vingança em relação à esposa se dá ao pronunciar o célebre discurso irônico do romance em que apoia a decisão da filha. É o único momento em que Mr. Bennet contraria a esposa. Posteriormente, na biblioteca, ele mostra abertamente a incredulidade ao saber da intenção de Lizzy em casar-se com Darcy. Mr. Bennet demonstra ser um pai sensível que chora e ri ao perceber o amor da filha por Darcy, escondendo a boca pudicamente com a mão, para manter a postura de irônico gozador da vida. Assim, o espectador contempla um Mr. Bennet moderno, embora indolente, prezando sobremaneira sua paz, sem desejar incômodos. No entanto, ele mostra prazer no trabalho da fazenda, em tratar suas plantas e em usufruir de seus livros, bem como demonstra ser um pai sentimental. Ele torna à cena em que Elizabeth admite desejar Darcy em um momento emotivo e engraçado quando se dá conta que a filha predileta está apaixonada realmente. Não é à toa que a película termina com o riso e a voz forte do senhor de Longbourn sentado em sua biblioteca vista pela porta aberta deixada por Lizzy ao sair.

Um aspecto que não pode deixar de ser abordado diz respeito ao tratamento dedicado aos bailes, visto que o salão de festas era o lugar em que se reunia a sociedade e as tramas se desenrolavam. Na minissérie de 1995, chama a atenção a cena da chegada dos ricos e cosmopolitas Bingley e Darcy ao baile na Assembly Room, um local de reunião das pessoas das classes mais elevadas em que era permitida a entrada de ambos os sexos. Este importantíssimo espaço social ficou conhecido por ser o mercado de casamentos, o lugar em que as moças encontravam seus pares. Acrescente-se que esses locais de encontro da alta sociedade eram, raramente, encontrados fora de Londres, constituindo certa distinção a Meryton. A construção bem feita de um cenário noturno da Inglaterra Vitoriana já antecipa o espectador para o desenvolvimento de sequências importantes do texto fílmico. A carruagem é precedida por serviçais com tochas (00:11:46) a fim de iluminar o caminho. As casas circundantes traduzem, cinematograficamente, a arquitetura da época. Há toda uma pompa ritualística desde a descida da condução até a entrada na festa. O evento se passa em uma sala bem iluminada na qual vários casais dançam ao som de um trio composto por violino, violoncelo e flauta ao fundo. A ambientação compõe-se em harmonia com um palco no qual a classe alta desfila com os espaços proporcionais aos grupos: de dança e de observadores, bastante diferente do filme de 2005 em termos de elegância e apuro nas vestimentas. Candelabros pendem do teto, quadros belamente emoldurados e juntamente com velas espalhadas pela sala emprestam uma imagem de época, não contribuindo muito tendo em vista a perfeita iluminação artificial. O único do cortejo a ser simpático ao acontecimento social é o próprio Bingley, notadamente sociável e alegre dançarino. Eles causam impacto ao adentrar o baile, mas um honorável Sir William os recebe, bem diferente do engraçado proprietário de Lucas Lodge do filme que repete incessantemente: capital, capital. Bingley apresenta a todos, demonstrando desenvoltura e simpatia.

A câmera, em um recurso interessante, escorre da fachada do local do baile até a imagem dos pobres que aguardam seus senhores. Eles também festejam, bebendo e fazendo caricaturas de danças de salão. Um rapaz, bêbado, acaba por cair no cocho de água dos animais, caracterizando o comportamento de alguns membros da classe mais baixa na hierarquia social inglesa da época, em uma caricatura do que acontecia no salão. É bastante óbvia a noção de elevado e baixo na estrutura social, pois o diretor usa o recurso de filmar de cima para baixo, deslizando a imagem até chegar ao solo.

Na festa, a comida é abundante, assim como a bebida ingerida fartamente por Mr. Hunt, cunhado de Bingley, imitando a figura do pobre do lado de fora da festa que se farta de álcool. Há poucos homens presentes, logo, as moças, em suas cadeiras, esperam o rodízio dos poucos rapazes para dançarem também. Darcy, insociável, se recusa a dançar com moças desprezadas por outros na dança, cometendo, assim, um lapso social irreparável para a pequena comunidade do local.

Após o baile, é de forma paralela que se observa a conversa familiar, na pequena sala em Longbourn, recheada de louvores a Bingley e críticas a Darcy; enquanto em Netherfield, em uma ampla e bem decorada sala, a discussão tem o mesmo tom com relação à família Bennet. Muda-se o cenário, mas as pessoas, apesar da posição social e econômica, agem da mesma maneira. A passagem de tempo é marcada pela mudança de contexto.

No baile, em Lucas Lodge, residência de Sir Williams, em homenagem ao regimento hospedado nas redondezas sem que o espectador saiba o motivo da milícia estar presente no lugarejo, à semelhança do leitor de Austen, o vermelho dos uniformes predomina ao se unir ao papel de parede, aos inúmeros quadros e às peças em dourado que compõem o visual da mansão em um mundo de ricas aparências, porém subrepticamente, composto por sentimentos controversos e preconceituosos. Os soldados da milícia estão presentes, porém não se menciona a guerra em nenhum momento. Ao não ser citado, o conflito que traz medo e dor desaparece, dando lugar aos costumes das pessoas e à vida cotidiana. Elizabeth chega a perguntar ao Coronel Forster o porquê da milícia estar em Meryton, acenando em tom de galhofa para a possibilidade de defender o vilarejo de um ataque francês. O militar nega completamente o envolvimento em conflitos. Sutilmente introduzida, a questão levantada some, deixando os temas atemporais tanto relacionados aos preconceitos quanto à posição social e à condição da mulher permanecerem em foco.

No sarau na residência de Mrs. Philips, observa-se que ela conta com empregados uniformizados para atender os convidados. A sala na qual se desenrola a festa particular é comparada à sala de café da manhã de Rosings Park por um desajeitado Mr. Collins, desqualificando o espaço pertencente à tia de Elizabeth. O salão possui tons de azul e dourado, e parece seguir a linha de decoração de Mrs. Bennet, o que parece identificar a família. Wickham, presente na reunião junto com outros oficiais, elogia a sociedade em Hertsfortshire e comenta a ausência dos Bingley. O sarau serve de palco para os

namoricos e, também, para confidências sem cerimônia por parte Wickham, aumentando a antipatia de Lizzy por Darcy.

Por sua vez, o baile em Netherfield, aguardado ansiosamente pelas moças, conta com a presença de Collins, que não julga ser inconveniente sua participação, embora pertença à Igreja. Quase todas as muitas janelas de Netherfield estão iluminadas quando acontece o baile prometido à Lydia por Bingley. Tochas brilham na chegada dos convidados. Emoldurado por uma das janelas, vê-se Darcy se afastando para o interior ao ser percebido por Elizabeth, que volta o olhar para o local elevado no qual ele se encontra. É um olhar de baixo para cima, retomando a verticalidade da relação desnivelada socialmente. O ambiente requintado da festa conta com espaço para dança e com uma orquestra. Mrs. Bennet, Mary, Kitty, Lydia e Mr. Collins destoam do ambiente. À exceção de Elizabeth e Jane, todos fazem papéis ridículos. Lydia, por exemplo, corre pelo salão segurando a espada de Deny acima de sua cabeça e, ao se jogar em uma cadeira, pede vinho escandalosamente, confirmando a opinião de Caroline sobre a inferioridade social e intelectual, acrescentando-se, ainda, a inexistência de boas maneiras no trato público e a tendência ao álcool em uma garota de 15 anos.

O cenário da hierarquia social é tratado em termos da imagem de uma moradia observada pelo espectador quando, ao descer da carruagem para retribuir a visita de Jane em Londres, Mrs. Bingley faz uma avaliação pejorativa expressa pela mirada em um movimento descendente, em desgosto da fachada da residência de classe média do comerciante Mrs. Gardner em Gracechurch, não permanecendo mais do que o tempo de destruir todas as expectativas de Jane a seu respeito. As imagens sem diálogo mostram uma atmosfera tensa e constrangida veiculada à Caroline, repassando ao espectador a medida da distância social e da arrogância da irmã de Bingley, personificando o olhar da alta burguesia em face da emergente classe média.

O filme mostra-se mais enxuto, assim, após o espectador conhecer Longbourn, há um corte e a escuridão se faz luz com as portas que se abrem para o primeiro baile que acontece em um espaço público do vilarejo. Nele, predominam a algazarra e o ar de alegria afoita, sem regras rígidas. O espectador observa o final do caminho, formado pelas duas fileiras de moças e rapazes dançando em trajes que não são de gala, contando com uma música dinâmica e em tom alto oriunda dos músicos situados no mezanino. A atmosfera muda radicalmente, a ponto de todos pararem, abrindo os espaços físico e sonoro, do silêncio, com a chegada de pessoas não pertencentes à sociedade local: Bingley, sua irmã e Darcy de costas para a tela. O contexto que recebe os novos

vizinhos conta com respeito e, também, com o provincianismo do interiorano que olha para a capital. O constrangimento e desprezo expressos no olhar de Miss Bingley é evidente. Mr. Darcy aparenta ter o mesmo tipo de aura de puro escárnio, embora os olhares se diferenciem, visto que, por vezes, o rapaz demonstre mais timidez do que outro sentimento. Eles se postam em uma parede ao fundo do salão, privilegiados pelas luzes das velas, mas Darcy ainda se encontra nas sombras. Nesta adaptação, além do protagonista, estão presentes apenas Charles e Caroline Bingley.

Não se pode deixar de mencionar um artifício fílmico interessante e harmônico utilizado durante o baile particular, em Netherfield, a cena marcante e significativa em que, por instantes, o salão, embora repleto de pessoas, mostra-se vazio, contando apenas com a leveza da dança de Elizabeth e Darcy (00:41:01 – 00:41:26) ao som do violino. Eles dançam suavemente após o duelo verbal perpassado pela tensão sensual entre o casal. O local e o tempo pertencem ao casal, que faz uso de um espaço só dele, pois um está absorto no outro em um momento de extrema intimidade para um casal de namorados que se fita nos olhos, com o desafio presente na mulher. Ao final da dança, os vemos no mesmo salão, agora, cercados dos outros casais que dançam e todo o alvoroço do baile. No entanto, o espectador só acompanhara a dança solitária, e os olhares de Elizabeth e Darcy no salão vazio, compondo um espaço só para os dois ao som da música. Na época em que se passa o romance, o espaço reservado à dança de um casal é o único momento em que um rapaz e uma moça podem conversar a sós, revestindo-se de extrema importância. Assim, a adaptação de tal atmosfera para o cinema desta passagem traduz em imagens o não dito por Austen quanto a este acontecimento, ou seja, da situação e da linguagem íntima ali representadas. No entanto, uma mulher não ousaria fitar nos olhos de um homem, sendo parte do decoro o olhar feminino prender-se abaixo da linha do queixo ou ao chão ao se dirigir ao sexo oposto. Esta Elizabeth encara nos olhos todas as outras personagens, excetuando, por vezes, Mr. Collins, por motivo de repulsa.

Salienta-se que a minissérie apresenta a estadia de Elizabeth em Netherfield durante a doença de Jane com detalhes ilustrativos das personalidades. A movimentação e as amostras da vida cotidiana e de suas lidas mais prosaicas, tais como banhar-se e pentear-se, espelham as personagens principais em seus momentos íntimos, dando a medida do caráter do dia a dia familiar da escrita de Austen, os quais são transpostos exitosamente para a mídia fílmica pela visão de Langton. Pequenos detalhes cotidianos e não datáveis dão o tom de uma escrita vivaz e permanente que emana de Austen.

Na residência de Bingley, tanto o quarto quanto os outros aposentos apresentados são mobiliados de acordo com o que seria considerado o padrão de luxo para a época, o que faz um contraste com Longbourn, demonstrando os níveis sociais diferentes. Há elementos que indicam a personalidade do proprietário, como a mesa de bilhar, na sala de jogos, que sugere que ali mora um desportista. Acrescente-se outro esporte traduzido pela caça aos pássaros, desenvolvida nas terras em torno da mansão, o que seria algo extremamente comum na época, tanto quanto o jogo de cartas para aqueles cujas tarefas seriam administrar bens, o que é executado pelo administrador, e divertir-se.

Na cena do banho de Darcy, se observam os utensílios utilizados. A banheira em metal, bem como o vaso de água que lhe é despejado na cabeça pelo serviçal que sai, deixando-o imerso na água posicionado perto da lareira com o fogo ardendo para aquecer o ambiente da sala, montando um cenário que transporta o espectador aos hábitos e às limitações da época. Revela-se mais da personagem masculina na esfera da privacidade de estar se banhando com os apetrechos do espaço e do tempo a que se refere a história. A água purifica e transforma, pois Darcy continua a sua mudança pessoal percebida por meio de pequenos gestos, tal como o de observar Elizabeth brincar no jardim. Tal desvelamento íntimo de Darcy é exclusivo desta adaptação.

O ambiente é muito rígido e a atmosfera de exclusão criada pelas irmãs de Bingley em relação a Lizzy levam-na a desejar partir logo, mas a mãe insiste na permanência de Jane. Logo, Elizabeth lança mão de sua predileção pelas caminhadas para permanecer fora da casa. Apenas à noite, todos se encontram socialmente para jogar, ler ou discutir algum tópico como manda a etiqueta da época e do círculo social. Lizzy responde a todas as provocações com humor inteligente, não se deixando alterar pelas constantes alfinetadas de Caroline quanto a sua inadequação.

Em contrapartida aos largos espaços e à atmosfera pesada de Netherfield, o espectador vê em Longbourn muitos sons e tons alegres no ar, sem limitações. É uma família de mulheres e, como tal, tudo na casa demonstra personalidade. A louça verde do café e o grande e sugestivo quadro de moças cortejadas por um rapaz, acima da cadeira de Mrs. Bennet na sala de jantar, são uma constante no filme, identificando o clã com a imagem de cortejo e enlace. A proximidade da janela aberta sinaliza a posição externa de Mr. Bennet, o único homem na casa.

Em relação à ajuda prestada por Elizabeth à adoentada Jane, o filme, por sua vez, destaca a imagem da protagonista em uma caminhada com luz difusa através da qual só é permitido ver uma árvore e o campo diluindo-se na solidão em uma bela fotografia. A

heroína percorre a distância compelida pelo amor fraternal, mas enseja o recuo na distância social, econômica e intelectual existente entre ela e os mais abastados. A sala da propriedade na qual se encontram Darcy e Caroline difere muito da casa dos Bennet. Os empregados, neste caso partes do mobiliário, são em número bem superior às desajeitadas figuras dos servos tratados com certa familiaridade pela família Bennet. Como, por exemplo, Hill and Betsy à vontade, com suas toucas frouxas, chamadas a participar dos assuntos familiares por Mrs. Bennet e recebendo o agradecimento polido de Mr. Bennet à mesa. Em contrapartida, em Netherfield, os serviçais estão uniformizados e usam perucas, são organizados e silenciosos, bem como habilmente prontos para servir de forma invisível. Há, no filme, em relação ao cenário da mansão, uma estranha imobilidade dos moradores em contraste com a ruidosa correria de Longbourn. A mansão alugada é bela, porém não rescende a uma casa habitada ou a um lar. É apenas um cenário montado para se viver. Elizabeth abandona as leis sociais ao se apresentar enlameada e de cabelos soltos, despenteada, consequências da longa caminhada, causando choque e ironia em Caroline, que se encontra com Darcy, ambos situados centralmente na cena, em plano de conjunto, ao qual Elizabeth é introduzida lateralmente, diferentemente do enquadramento mais centralizado, em relação a pessoas e objetos, predominante na película. Em um ambiente que enfatiza ainda mais a desigualdade entre a esfera ocupada pelos Bennets e aquela a que pertencem os ocupantes de Netherfield, Elizabeth parece deslocada e, depois, entediada.

No filme, a contraposição entre Netherfield e Longbourn se sobressai ainda nas imagens que revelam a mansão de Bingley como um espaço de elegância com os tons dourados prevalecendo em espaços ocupados por flores, castiçais, elementos sem extravagância, porém sem demonstrar personalidade, apenas frieza. A disposição dos móveis é simples, porém com belo efeito. A severidade da atmosfera é interrompida pela posição cômica da mãe Bennet e das outras três filhas que buscam Jane e Elizabeth. As quatro mulheres ocupam um sofá, levando até Netherfield a falta de espaço, ordem e inteligência que as caracterizam, enquanto Elizabeth senta-se, centralizada, desta vez em plano de conjunto, e sozinha. Na despedida das Bennets, a tela mostra-nos a mansão em uma perspectiva ascendente, ou melhor, acompanhamos as Bennet no chão, enquanto na sacada acima estão Caroline e Darcy. A mansão não aparece em sua completude pela imponência, comentada por Mrs. Bennet. É a hierarquia social na imagem. Os abastados no andar de cima, enquanto os menos favorecidos ficam no chão, sendo vistos de cima para baixo ao partir.

Ao especular sobre a vila próxima a Longbourn, podem-se destacar imagens em ambas as adaptações. Partindo de uma cena familiar externa a casa dos Bennets na minissérie, ou seja, as meninas jogam no pátio murado de Longbourn, enquanto a mãe alcovita o casamento de uma delas com Collins, que convida Elizabeth a acompanhá-lo a um passeio a Meryton. Logo, eles caminham ultrapassando outra ponte, entre as várias que aparecem ao longo da minissérie, sustentada por belos arcos de pedra vazados por onde a corrente de água passa. A ponte não é maciça como já não são tão inexpugnáveis as barreiras sociais entre Lizzy e Darcy. Collins e a protagonista se apoiam para observar a paisagem, enquanto o clérigo pergunta sobre Mrs. Philips, irmã de Mrs. Bennet, que mora no vilarejo e costuma realizar saraus, que constituem um ponto de encontro familiar da sociedade rural. Prepara-se o ambiente por meio das referências para o encontro festivo da tia Philips. Meryton, à luz do dia, é uma cidade ordeira em que as pessoas circulam na rua rodeada de casas sólidas em bela arquitetura, ostentando urbanidade. Os cenários no seriado não mostram a realidade dura da vida do campo.

Quanto ao espaço urbano, o filme apresenta Meryton, aldeia próxima, distando menos de dois quilômetros de Longbourn e que constitui um dos palcos para as meninas Bennet fugirem do tédio rural. Nos seus arredores, se aquartela um regimento militar. No filme, Meryton é o local do desfile dos militares em uma rua limitada em termos de amplitude. Em outra cena, no vilarejo, o primo Collins as acompanha, após um jantar em ritmo de zombaria e comédia, motivada pela presença da figura estranha do rapaz afetado, sem inteligência e de baixa estatura. A iluminação por meio de velas, fiel à época, conforme comentários extras do DVD, foi utilizada com inspiração. Nas cenas que compõem o jantar, as cores são utilizadas em contraste, combinando a luz azulada que entra pela janela, visível no cabelo de Mr. Bennet, com a cor quente da luz de vela, formando um belo efeito.

Voltando ao espaço da cidadezinha rural, em sua primeira aparição na película, Meryton está preenchida por transeuntes, cavalos bebendo da água na fonte central, galinhas, soldados e crianças em uma confusão emoldurada por construções semelhantes umas as outras. Há um *close* de um lenço branco voando até ser apanhado por uma mão masculina, um detalhe que antecipa um acontecimento importante, ou seja, o aparecimento do oficial Wickham. A loja para onde se dirigem as moças e o tenente Wickham possui várias gavetas nas quais se leem os tipos de tecidos ali guardados, enquanto as fitas, objetos de desejos, das Bennet estão penduradas em profusão, despencando do teto por uma roldana, formando uma cortina colorida. Sendo um

comércio de organização básica e utilitária, tudo está à vista e não há preocupação com uma disposição estética elegante, o que empresta um efeito realista à cena. Wickham, antecipando sua ação posterior, já demonstra sua ligação ao vil metal e à caçula dos Bennets, pois usa um truque para que surja uma moeda da orelha da maliciosamente infantil Lydia a fim de possibilitar a compra de fitas.

Até o momento da viagem de Elizabeth a Hunsford, no livro, quase não aparecem descrições dos lugares. No entanto, ao se aproximar de um local mais abastado, a autora se permite algumas exposições. A viagem para o Norte, em si, já é motivo de mudança de humor para Elizabeth, criando uma atmosfera de antecipação positiva que, realmente, se concretizará em ações que mudarão o rumo de sua relação com Darcy.

[...] and the prospect of her northern tour was a constant source of delight. (AUSTEN, 2006, p. 295)

[...] a perspectiva de uma viagem ao norte do país era constante fonte de alegria. (AUSTEN, 2010, p. 170)

Ao se aproximar da casa de seu primo Collins, já se constata a cerca, a limitação clara entre a posição do pároco e a de sua benfeitora Lady Catherine, pois é visível e tátil a barreira social.

When they left the high road for the lane to Hunsford, every eye was in search of the Parsonage, and every turning expected to bring it in view. The paling of Rosings park was their boundary on one side. (AUSTEN, 2006, p. 295)

Quando saíram da estrada principal para entrar na via que levava a Hunsford, todos os olhares buscavam a casa paroquial e cada volta do caminho era uma expectativa de vê-la. As estacas da cerca de Rosings Park limitavam um dos lados. (AUSTEN, 2010, p. 170)

A casa do homem que herdará a mansão Bennet é descrita como confortável graças às benesses da senhora feudal.

She wrote cheerfully, seemed surrounded with comforts, and mentioned nothing which she could not praise. The house, furniture, neighbourhood, and roads, were all to her taste, [...]. (AUSTEN, 2006, p. 291)

The garden sloping to the road, the house standing in it, the green pales and the laurel hedge, every thing declared they were arriving. Mr. Collins and Charlotte appeared at the door, and the carriage stopped at the small gate, which led by a short gravel walk [...]. (ibid., p. 295)

It was rather small, but well built and convenient; and every thing was fitted up and arranged with a neatness and consistency of which Elizabeth gave Charlotte all the credit. (ibid., p. 296)

Escrevia com animação, parecia cercada de conforto e nada mencionava que não pudesse elogiar. Casa, mobília, arredores e estradas, tudo a agradava,[...]. (AUSTEN, 2010, p. 161)

O jardim descendo até a rua, a casa mais acima, a cerca verde e a sebe de loureiros, tudo anunciava que haviam chegado. O Sr. Collins e Charlotte surgiram à porta e a carruagem parou no pequeno portão do qual partia uma pequena aleia de cascalho, [...]. (ibid., p. 171)

Era um tanto pequena, mas bem construída e adequada, e tudo estava disposto e arrumado com uma ordem e limpeza que Elizabeth creditou inteiramente a Charlotte. (ibid., p. 171)

É significativo o fato de que Elizabeth e Charlotte sejam amigas íntimas, sendo que o comportamento delas se diferencia radicalmente em relação ao matrimônio. É importante, para conhecer a protagonista, contrapor Elizabeth que recusa dois matrimônios irrecusáveis à época e Charlotte que busca o casamento com o pretendente rejeitado pela amiga para conquistar a posição de dona de uma casa e de uma situação estável na sociedade. A acomodação segundo os ditames sociais remete a um enlace vantajoso em termos sociais e econômicos para a filha de um ex-comerciante sem dinheiro. Diligente, ela personifica a mulher conformada com sua inexistência como identidade. Ela passa a ser Mrs. Collins e alcança a meta de ter um espaço social, porém ela só mostra sua satisfação por meio da casa. Tal resolução, para uma pessoa de índole sagaz como Charlotte, quero crer, não deveria perdurar, caso nos fosse fornecida a continuidade de sua existência ficcional austiana. Lizzy a respeita de certa forma, embora não aceite as escolhas da amiga. As duas personagens refletem o confronto amigável de duas opções de vida diferentes. Assim, elas permanecem em contato como a mulher discordante que continua frequentando um cenário social que renega, no entanto, a confidencialidade que usufruíam se modifica, visto que as palavras são subentendidas, como no caso da saleta particular de Charlotte. Não é preciso dizer, claramente, que ela não gosta nem quer a companhia do marido, mas fica expresso na forma com que ela maneja o cenário em que vive.

Em sua própria casa, Charlotte trama subterfúgios para escapulir ao convívio do marido, dispondo dos espaços. Ele passa o tempo no jardim, o que lhe dá ampla visão em relação aos cenários de Rosings Park e do caminho, bem como de quem transita por tal trajeto, principalmente sua benfeitora. Collins é o leva e traz de Lady Catherine acerca dos assuntos referentes às pessoas sob os domínios da dama, logo, está sempre à

cata de fofocas, dando vazão às notícias do local pelas quais é ávido. O tempo restante é empregado em: “[...] reading and writing, and looking out of window in his own book room, which fronted the Road.” (AUSTEN, 2006, p. 302), “[...] lendo e escrevendo, ou olhando pela janela de sua própria biblioteca, que dava para a estrada.” (AUSTEN, 2010, p. 181) Afinal, ele tem de escrever os sermões para as pessoas do local também. Enquanto isso, a esposa escolhe uma sala não tão privilegiada para si e seus convidados, evitando a presença incômoda de Collins.

The room in which the ladies sat was backwards. Elizabeth at first had rather wondered that Charlotte should not prefer the dining parlour for common use; it was a better sized room, and had a pleasanter aspect; but she soon saw that her friend had an excellent reason for what she did, for Mr. Collins would undoubtedly have been much less in his own apartment, had they sat in one equally lively; and she gave Charlotte credit for the arrangement. (AUSTEN, 2006, p. 302)

A sala na qual ficavam as senhoras dava para os fundos. Elizabeth se perguntara a princípio se Charlotte não deveria preferir para uso comum a saleta de almoço, maior e de aspecto mais agradável, mas logo compreendeu que a amiga tinha uma excelente razão para o que fazia, pois o Sr. Collins teria sem dúvida passado muito menos tempo em seus próprios aposentos caso ela escolhesse um cômodo igualmente interessante; e aprovou Charlotte por aquele arranjo. (AUSTEN, 2010, p. 181)

Charlotte, embora possuindo uma mente não limitada, personifica o comodismo e o padrão da mulher da época e do lugar, resguardando um pequeno espaço físico, sua concha, para seu conforto e privacidade, pois qualquer outro tipo de espaço (social, econômico, sexual) já está pré-determinado pelo nascimento que leva diretamente à escolha por tal casamento.

A mobilidade é constante na minissérie, o que empresta dinamismo ao narrado. Assim, Lizzy, por sua vez, parte para Hunsford, com Sir Williams e Maria, como havia prometido à Charlotte antes do casamento desta. Sir William comenta a extensão das terras de Lady Catherine, o que os leva a prever, contabilizando pela propriedade, o quão ela é rica. Novamente, as aparências, no caso, geográficas, são valorizadas ao extremo. A casa de Charlotte é mostrada, desnecessária e detalhadamente por Collins, o que deixa perceber a vaidade excessiva do clérigo que encontra parceria com Sir William em seus comentários fúteis sobre a corte. Hunsford descortina-se como cenário de uma residência modesta, mas com pretensões de grandeza com traços de arrogância que refletem o caráter de Mr. Collins, sem o atributo da humildade que se esperaria de um membro da Igreja. A amiga de Lizzy preparou uma sala para si e manobrou a rotina

de forma que se encontra o mínimo possível com o marido. Ela está feliz com sua situação confortável, embora solitária. A concha que ela formou dentro da própria casa a sacia enquanto mulher que se sujeitou às regras impostas pelo local e pela época em que vive.

Ao espectador do filme, a informação do casamento e suas motivações são dadas por meio de um recurso de passagem do tempo peculiar à película. Depois da cena em que, literalmente, foge de Collins, que traduz a solução dos problemas da família, ou seja, ao aceitar o pedido de casamento com o primo herdeiro de Longbourn, ela manteria o lar ancestral. O espectador acompanha um lapso de tempo narrativo para encontrarmos Elizabeth em um balanço no pátio de Longbourn em 00:54:38 até 00:54:56. Ela observa ao redor. Trata-se de um recurso imaginativo para focar a passagem cronológica. À medida que ela gira o balanço em círculo e não no ritmo de vaivém normal, o público vê uma série de mudanças no cenário de imagens que se alternam, mostrando o tempo em movimento acelerado visto por meio do ambiente. Pelo tratamento da câmera subjetiva, o espectador acompanha o revezamento de imagens: porcos, vacas, galinhas, cavalos, esterco, feno, patos, serviçais que aparecem e desaparecem, chuva e sol, distinguindo o tempo ou as estações se movimentando em um espiral que devora, talvez, dias, semanas ou meses. A câmera alterna tomadas em *close* de Lizzy e do ponto de vista do balanço girando para marcar o decurso de tempo. Charlotte também surge, neste espaço, para chocá-la, informando que se casará com o pretendente rejeitado por Elizabeth, evocando uma possível lembrança ou a própria imaginação da protagonista ao tomar conhecimento do assunto. A visão da amiga faz estancar o balanço. Lizzy fica em pé e surpreende-se com a notícia. A amiga não tem ilusões e só deseja ter uma casa. Collins oferece proteção e estabilidade para aquela que, aos vinte e sete anos, já passou da idade de casar, constituindo um fardo para a família. Apesar de ser uma pessoa consciente, inteligente e prática, Charlotte demonstra seu medo e ceticismo em relação às possibilidades de vida ao seu dispor. Logo, ela se acomoda, buscando Collins como amparo, se submetendo às regras sociais e econômicas, fazendo exatamente o que se denomina um casamento vantajoso de acordo com os costumes da época. O novelo temporal fica exposto no movimento das cordas do balanço no sentido de estar sendo torcido. Sol, chuva, talvez inverno e primavera passam rapidamente diante do olhar do espectador por meio da visão subjetiva da câmera em um aparente eterno círculo temporal.

Há que se notar as imagens campestres que apresentam muita luz natural e cores vibrantes na película. O espaço reservado à natureza, em alguns momentos, é exuberante como, por exemplo, durante a viagem de Elizabeth e de seus tios. Nota-se o penhasco e uma imensa árvore utilizada como cenário do lanche frugal da trupe em passeio. O diretor simboliza a viagem a partir de um extremo *close-up* dos olhos fechados de Lizzy, passando ao espectador a sensação do vento no rosto. A seguir, há a passagem para uma abertura de quadro, retratando a paisagem total. Outra imagem que constitui uma fotografia primorosa mostra a árvore já citada, sendo que a disposição de Lizzy e dos tios em relação à árvore mostra um equilíbrio do conjunto em um plano geral que enfatiza detalhes da pequenez das personagens em contraponto à grandeza do encosto da natureza em que se apoiam.

Ainda abordando o filme, em contraste com o referencial do cenário da natureza intocada, temos os jardins e parques de Pemberley e Rosings, organizados e construídos pela mão humana, constituindo a beleza sob o controle e à disposição do indivíduo. Há a contraposição de um espaço da natureza transgressora e natural em Elizabeth, oposta ao espaço imposto e construído pela sociedade, mas que conta com a educação e o gosto apurado em Pemberley. Primeiramente, ela conhece Rosings, onde mora Lady Catherine. Trata-se de um ambiente luxuoso de uma atmosfera opressiva, em que há o acúmulo de quadros, bibelôs e móveis como símbolo de *status* social. Os locais que Elizabeth percorre na mansão mostram o excesso tanto de adornos e cores quanto de pinturas extravagantes, como as imensas pinturas de figuras humanas extravagantes nas paredes que circundam uma severa e convincente déspota. Há muitos empregados com suas perucas brancas, em roupas pesadas de cores fortes e sequer um indício de leveza no ar. A dona da enorme mansão, mostrada em plano geral infundindo a sensação de enormidade frente às três figurinhas, Elizabeth, Charlotte e Collins, que se aproximavam, impregna o espaço com sua arrogância e gênio exacerbado. Tudo parece antigo, sendo algumas peças de gosto duvidoso, mas impressionante. O ambiente carece de janelas e de circulação de ar. É uma ambientação sufocante com o intuito de ostentar e intimidar. É o bolor da velha aristocracia sendo criticado por meio de um cenário carregado de cores e objetos.

O filme destaca o romantismo, em um cenário inserido na natureza, com o encontro entre o casal de protagonistas. O parque de Rosings é percorrido por Elizabeth que, mais uma vez, atravessa uma ponte, símbolo do espírito independente da protagonista, chegando, sem fôlego, a um templo, obra de arte que faz parte do jardim

senhorial. O pedido de casamento se dá em uma construção grega ornamental no parque de Rosings, enfatizando o romantismo e diferenciando-se radicalmente tanto do livro quanto da minissérie em relação ao ambiente da revelação dos sentimentos de Darcy. Nestes, a cena acontece na casa de Collins, um espaço pertencente à igreja e à proprietária de Rosings, o que enseja um clima tenso, mas controlado e racional, enquanto a película modela um espaço profano em que a natureza se manifesta sob a forma de uma tormenta e as personagens estão imbuídas de uma tensão sexual, lembrando a cena do pedido de casamento em *Jane Eyre* de Charlotte Brontë que utiliza a tempestade como palco e reflexo das emoções de sua protagonista. Em *Pride and Prejudice*, a música ajuda na atmosfera de crescente expectativa enquanto a assistência acompanha a corrida de Elizabeth na chuva. Darcy surge silenciosamente, causando susto. O diálogo calcado no romance desenrola-se de forma diversa deste, visto que os ânimos acirrados manifestam-se pelo elevado tom de voz, pela ira e pela crescente proximidade física entre o casal à medida que a violência, traduzida pelo volume crescente no tom das vozes, aumenta, suavizando-se ao final na despedida de Darcy enquanto a heroína silencia. O ator Matthew Macfadyen utiliza as entonações de sua voz encorpada em tom forte e, posteriormente, em som contido que demonstra mágoa e o retraimento da rejeição. Particularmente, acredita-se que tal recurso leva o espectador a uma maior percepção física da cena em que Elizabeth perde o fôlego ao gritar com o rapaz e, em seguida, aproxima-se para quase beijá-lo, do que propriamente da significação do texto pronunciado. Não há o distanciamento proporcionado pela razão ou pela etiqueta social da época, mas ele ainda se despede formalmente, demonstrando mais tristeza do que rancor. A chuva se estanca neste momento e Elizabeth fica no abrigo, demonstrando abalo emocional ao se apoiar na coluna da construção branca.

A existência da tensão sensual faz parte da obra cinematográfica, contrastando com a objetividade pura do texto austiano. Ao término da conversa, Elizabeth está só no templo que se torna muito imponente, sólido, branco, porém sem vida, enfatizando, novamente, a miniaturização da mulher diante do cenário que a cerca.

Em cena imediatamente posterior, o espectador tem a visão interna do presbitério em que a câmera, ou melhor, os reflexos no espelho em que ela se mira, constitui o ponto em que a protagonista se prende, até a escuridão preencher todo o ambiente. Elizabeth Bennet permanece imóvel pelo que parece ser um longo tempo, visto que a luz do sol vertida pela janela é rendida pela escuridão da noite. Ao se movimentar, vê-se, pela janela, Darcy partindo a cavalo. O cenário parece confinar o tempo que volta a

correr com o movimento brusco da cabeça da protagonista em busca do interlocutor que já partiu.

No romance, descobre-se Rosings Park por meio de descrições, ainda que sucintas, em distintos trechos como:

From the entrance hall, of which Mr. Collins pointed out, with a rapturous air, the fine proportion and finished ornaments, they followed the servants through an antichamber, to the room where Lady Catherine, her daughter, and Mrs. Jenkinson were sitting. (AUSTEN, 2006, p. 299)

The dinner was exceedingly handsome, and there were all the servants, and all the articles of plate which Mr. Collins had promised; and, as he had likewise foretold, he took his seat at the bottom of the table, by her ladyship's desire, and looked as if he felt that life could furnish nothing greater. (ibid., p. 299)

Do saguão de entrada, cujas belas proporções e bem acabados ornamentos o Sr. Collins ressaltou com ar enlevado, o grupo seguiu os criados, através de uma antecâmara, até a sala onde se encontravam Lady Catherine, a filha e a sra. Jenkinson. (AUSTEN, 2010, p. 175)

O jantar foi ainda melhor do que o previsto, e com a presença de todos os criados e todos os objetos de prata prometidos pelo Sr. Collins; e, como também previra, ele se sentou à cabeceira da mesa, a pedido de Sua Senhoria, e parecia sentir-se como se a vida nada pudesse lhe oferecer de melhor. (ibid., p. 176)

Nota-se que as personagens consideradas tolas e fúteis preferem espaços ruidosos, públicos e, às vezes, sem beleza. Em contrapartida, os que possuem uma mentalidade mais arguta e inteligência apurada preferem a privacidade e/ou a natureza. Como o senhor Bennet, ao procurar sua vida perdida na biblioteca e, fora deste cenário, satirizar o restante do mundo ou apresentar indiferença generalizada. Elizabeth também busca outros ambientes, exteriores às mansões que visita, para dar vazão a seus pensamentos. Em várias passagens, ela percorre seus caminhos prediletos na natureza, como mostrado no excerto abaixo, em que se pode observar a imagem simbólica da vida ativa e variada, contrariando o engessamento que a figura social de Lady Catherine traduz.

Her favourite walk, and where she frequently went while the others were calling on Lady Catherine, was along the open grove which edged that side of the park, where there was a nice sheltered path, which no one seemed to value but herself, and where she felt beyond the reach of Lady Catherine's curiosity. (AUSTEN, 2006, p. 303)

Seu lugar favorito, para onde ia com frequência enquanto os outros visitavam Lady Catherine, era um arvoredo que margeava aquele lado do parque, onde havia uma simpática aleia coberta que ninguém mais parecia apreciar e onde

ela se sentia fora do alcance da curiosidade de Lady Catherine. (AUSTEN, 2010, p. 182)

No entanto, o local social destinado à Elizabeth, segundo Lady Catherine, era o mesmo espaço ocupado pelos serviçais que serviam à dama, como fica claro na passagem referente à Charlotte:

[...] and though Mrs. Collins has no instrument, she is very welcome, as I have often told her, to come to Rosings every day, and play on the pianoforte in Mrs. Jenkinson's room. She would be in nobody's way, you know, in that part of the house." (AUSTEN, 2006, p. 305)

[...] e, como a sra. Collins não possui um instrumento, ela é muito bem-vinda, como eu já disse a ela várias vezes, se quiser vir a Rosings todos os dias para tocar piano nos aposentos da sra. Jenkinson. Ela não incomodaria ninguém, você sabe, naquela parte da casa. (AUSTEN, 2010, p. 186)

É diferente também a noção de distância geográfica para a casta de Darcy e a de Elizabeth. O rapaz deseja acreditar que a heroína possui cenários limitados tanto geográfica quanto mentalmente, além da ideia do apego e consenso com a família, desajustada para os padrões de etiqueta vigentes na casta do rapaz. Ele desdenha a distância de cinquenta milhas entre Hertfordshire e Hunsford:

"It is a proof of your own attachment to Hertfordshire. Any thing beyond the very neighbourhood of Longbourn, I suppose, would appear far." (AUSTEN, 2006, p. 308)

- O que é uma prova de sua própria ligação com Hertfordshire. Qualquer coisa além dos próprios arredores de Longbourn, imagino, seria considerada distante. (AUSTEN, 2010, p. 191)

No mesmo diálogo, Elizabeth responde que a distância é algo relativo com argumentos que remetem à economia da família de sua amiga comparada à riqueza dos senhores de muitas posses. Darcy, que a tentava limitar, acaba por ceder, dizendo que a heroína não parece ter uma mente restrita e circunscrita ao campo e às pequenas coisas que compõem o viver familiar cotidiano. São perspectivas diferenciadas em relação ao contexto, que envolve nem tanto a distância, quanto o transporte e tudo o que implica em termos financeiros.

"*You* cannot have a right to such very strong local attachment. *You* cannot have been always at Longbourn." (AUSTEN, 2006, p. 308)

- A *senhorita* não pode ter direito a tão intensa ligação local. Não é possível que tenha vivido sempre em Longbourn. (AUSTEN, 2010, p. 192)

Após a rejeição do pedido de casamento de Darcy por parte de Elizabeth, no romance, a protagonista percorre um caminho para além do espaço que lhe compete, adentrando o terreno senhorial quando, ao evitar seu local predileto de passeio, ela ultrapassa um obstáculo físico representativo, perambulando pelas terras de Rosings Park.

The park paling was still the boundary on one side, and she soon passed one of the gates into the ground.

After walking two or three times along that part of the lane, she was tempted, by the pleasantness of the morning, to stop at the gates and look into the park. The five weeks which she had now passed in Kent, had made a great difference in the country, and every day was adding to the verdure of the early trees. (AUSTEN, 2006, p. 317)

A cerca do parque limitava um dos lados, e ela logo atravessou um dos portões de acesso à propriedade.

Depois de dar uma ou duas voltas por aquele atalho, ficou tentada, pela beleza da manhã, a parar diante dos portões e olhar para o parque. As cinco semanas que até agora passara em Kent fizeram grande diferença na paisagem, e cada dia acrescentava mais verde às árvores prematuras. (AUSTEN, 2010, p. 207)

Ao transgredir os limites primeiramente físicos, a protagonista vê a beleza do lugar que, coincidentemente, aparece depois de mais de um mês de estadia e após a possibilidade de ascensão social, ocorrida com a proposta de matrimônio da qual declinara espontaneamente. O que antes não chamava a atenção, agora é visto com novos olhos.

Na minissérie, observa-se o quanto as pessoas no presbitério se curvam às vontades da benfeitora, incluindo a arguta, porém servil, Charlotte. Perto dali, Rosings torna-se impressionante em sua arquitetura, contando com as 64 janelas mencionadas incessantemente por Collins. Como a câmera está em posição superior, em *plongée*, a imagem dá, à medida que mostra o grupo que se aproxima, a impressão de grandeza ainda maior ao observar-se o caminho ladeado de arbustos cortados geometricamente. A mansão é mais vistosa do que propriamente bela. Lady Catherine os recebe em uma poltrona que lembra um trono, com o encosto alto e apoio para os braços, dando o tom imperial que a cerca. A sala possui um mural em cores fortes com pássaros e criaturas aladas bizarras que combinam com o gênio exacerbado e sem limites da proprietária, que lembra uma harpia que a tudo observa, mas que não demonstra um ar de imponência marcante. A dama soma riqueza e nobreza no título, mas a solidão parece cercá-la, pois a filha inexistente, embora esteja junto a ela como uma sombra doentia. O que lhe resta diz respeito ao mui servil Collins. A mulher em posição de poder torna-se muito semelhante

à figura masculina transmitida pelo patriarcalismo. Lady Catherine não se presta a dar voz à mulher. A interpretação pessoal aponta para o ranço do passado impregnando a senhora, não deixando espaço para o desenvolvimento de uma identidade feminina, haja vista a perspectiva passadista que está impressa nos costumes ultrapassados que ela personifica, embora ela discorde da situação das mulheres deserdadas da família Bennet, tendo em vista sua própria situação de proprietária sem depender de um varão como a mãe e as irmãs de Elizabeth.

No episódio da visita a Rosings, salienta-se, no seriado, o recurso empregado na confecção e leituras imagéticas da carta de Darcy. A missiva permite à assistência acompanhar por *flashbacks* vários espaços e tempos diferenciados do passado da contrastante dupla masculina, ou seja, parte da infância do próprio Darcy e do pomo de discórdia chamado Wickham. Eles aparecem como crianças que pescavam nas terras de Pemberley junto com o Mr. Darcy-pai. A seguir, a ação se desloca para Cambridge, onde ambos estudaram e moraram juntos, mostrando a decepção sofrida por Darcy com a vida dissoluta, na opinião do herdeiro de Pemberley, de Wickham. Em seguida, o *bon vivant* reaparece na propriedade para declinar do que o pai de Darcy havia lhe deixado de herança sob a forma de propriedades e um cargo eclesiástico sempre com um sorriso charmoso no rosto. O espectador segue ouvindo a carta e vendo Darcy em seu escritório, senhor da mansão, após a morte do pai, concedendo vultosa quantia ao charmoso companheiro de infância. Na tela, segue-se o encontro romântico entre Wickham e a irmã de Darcy, Georgiana. À beira mar, o espectador observa o rapaz e a garota em um encontro romântico sob os auspícios da pessoa que deveria estar cuidando da irmã de Darcy, criando a atmosfera da clássica sedução do arrivista. Nesta mesma praia, Darcy os encontra e resgata a irmã, sem que a mácula social seja disseminada em seu círculo de amigos. Ao término da missiva, o rapaz lava o rosto em uma bacia como quem se descarrega de um fardo amargo. Há um jogo que permeia a confecção da carta que envolve o quarto, em contraponto à movimentação física e interação do homem neste cenário que demonstra as várias emoções impressas no texto epistolar.

A seguir, o espectador pode antecipar a tensão no próximo encontro do casal. Elizabeth se encaminha para os bosques que circundam Rosings em busca de exercício e ar, a fim de dissipar o que sentira no dia anterior. Darcy a encontra e entrega a carta sem arroubos ou explicações. Nesta paisagem verde, natural, Lizzy já inicia a leitura que, por sua vez, conta com *flashbacks* da perspectiva da protagonista em relação a Wickham, ao baile em Netherfield e aos vexames da própria família. Tudo corrobora com as

afirmações de Darcy em relação aos eventos rememorados visualmente pela heroína que, a princípio, comenta sozinha e em voz alta a carta. A seguir, ela se dá conta do quanto estava errada em relação ao homem.

No texto de Austen, o momento da leitura trata do interior de Elizabeth. No romance, o narrador é onisciente, porém ora seletivo ora neutro. Algumas raras vezes, o narrador seleciona certas características das personagens ou determinados acontecimentos. E, assim, em sua quase totalidade, é narrado de um espaço neutro, todo o conteúdo de uma cena, diálogo, etc. No momento em que lê a carta de Darcy argumentando sobre as acusações sofridas, a heroína, por exemplo, desenha um mapa mental e temporal de tudo o que foi escrito, concluindo:

“This must be false! This cannot be! This must be the grossest falsehood!”
(AUSTEN, 2006, p. 321)

She grew absolutely ashamed of herself. – Of neither Darcy nor Wickham could she think, without feeling that she had been blind, partial, prejudiced, absurd. (ibid., p. 232)

“Isto deve ser falso! Isto não pode ser verdade! Isto deve ser uma enorme calúnia!” (AUSTEN, 2010, p. 216)

Envergonhava-se cada vez mais de si mesma. Era incapaz de pensar em Darcy ou em Wickham sem sentir que havia sido cega, parcial, preconceituosa, absurda. (ibid., p. 219)

Verifica-se que as percepções, as projeções e os afetos da heroína estavam equivocados até o momento em que ela se autoanalisa à luz da versão de Darcy dos fatos que, anteriormente, visto o silêncio do homem, o fizeram ser julgado com extremo rigor por uma Elizabeth envolta na atmosfera do orgulho e do preconceito alicerçados no primeiro encontro e retocados pelas invencionices de Wickham.

De forma dinâmica, o cenário de Longbourn retorna à cena na minissérie. Lydia viaja com o Coronel Forster e a milícia. O casal Gardener deixa os filhos aos cuidados de Jane e partem levando Lizzy para um passeio de férias a Derbyshire. No filme, Mr. e Mrs. Gardener não possuem filhos, não tendo preocupações além da família de Mrs. Bennet em Longbourn.

A descrição da chegada de Elizabeth e de seus tios à Pemberley a todo o cenário que envolve Pemberley constituiu o capítulo com maior quantidade de descrições de lugar, no livro, talvez por evocar o ideal de equilíbrio entre riqueza e bom gosto para Austen.

The park was very large, and contained great variety of ground. They entered it in one of its lowest points, and drove for some time through a beautiful wood, stretching over a wide extent. (AUSTEN, 2006, p. 341)

They gradually ascended for half a mile, and then found themselves at the top of a considerable eminence, where the wood ceased, and the eye was instantly caught by Pemberley House, situated on the opposite side of a valley, into which the road with some abruptness wound. It was a large, handsome, stone building, standing well on rising ground, and backed by a ridge of high woody hills; - and in front, a stream of some natural importance was swelled into greater, but without any artificial appearance. [...] and at that moment she felt, that to be mistress of Pemberley might be something! (ibid., p. 342)

O parque era muito amplo e continha grande variedade de terras. Eles entraram por um dos pontos mais baixos e seguiram por algum tempo por uma bela mata que ocupava grande extensão do terreno. (AUSTEN, 2010, p. 252)

Subiram devagar uma ladeira de meia milha e viram-se então no alto de um amplo platô, onde terminava a mata, e de onde o olhar era no mesmo instante atraído pela Mansão Pemberley, situada do lado oposto a um vale em cuja direção a estrada dobrava um tanto abruptamente. Tratava-se de uma grande e bela construção em pedra, destacando-se num outeiro e tendo ao fundo as encostas de altas colinas arborizadas; e, à sua frente, um arroio não muito caudaloso se avolumava, sem com isso ganhar qualquer aparência artificial. Suas margens não eram regulares nem falsamente enfeitadas. [...] e, naquele momento ela percebeu o que significaria ser a senhora de Pemberley! (ibid., p. 252)

E outras descrições minuciosas, contrárias ao estilo de Austen, que não as considera tão importantes, são acrescentadas sob a forma de imagens variadas. Assim, o espectador percebe que Elizabeth é seduzida pelo cenário, tanto externo quanto interno, conseqüentemente, estendendo a admiração à personalidade de Darcy que permeia todo o ambiente. Ao mesmo tempo, ela compara Pemberley a Rosings. Embora não conste no texto relato tão preciso com respeito à casa de Lady Catherine, Rosings irradia uma suntuosidade exacerbada que revela mais esnobismo do que elegância. Os estilos e as características das mansões refletem seus senhores. A ideia de qualquer espécie de exagero parece ser intolerável para Elizabeth.

They followed her into the dining-parlour. It was a large, well-proportioned room, handsomely fitted up. Elizabeth, after slightly surveying it, went to a window to enjoy its prospect. The hill, crowned with wood, from which they had descended, receiving increased abruptness from the distance, was a beautiful object. Every disposition of the ground was good; and she looked on the whole scene, the river, the trees scattered on its banks, and the winding of the valley, as far as she could trace it, with delight. As they passed into other rooms, these objects were taking different positions; but from every window there were beauties to be seen. The rooms were lofty and handsome, and their furniture suitable to the fortune of their proprietor; but Elizabeth saw, with admiration of his taste, that it was neither gaudy nor uselessly fine; with less of splendor, and more real elegance, than the furniture of Rosings. (AUSTEN, 2006, p. 342)

Seguiram-se à sala de refeições. Era um cômodo grande e bem proporcionado, belamente mobiliado. Elizabeth, depois de passar os olhos pela peça, foi a uma das janelas apreciar a vista. A colina, coberta pelo bosque por onde haviam descido, tornada mais abrupta pela distância, era um belo espetáculo. Toda a disposição do terreno era bela, e ela examinou deliciada toda a paisagem, o rio, as árvores semeadas pelas encostas e as curvas do vale, até onde o olhar alcançava. À medida que passavam a outras salas, as peças do cenário mudavam de posição, mas de todas as janelas havia belezas a serem apreciadas. Os cômodos eram impressionantes e belos e a mobília adequada à fortuna do proprietário; mas Elizabeth observou, admirando o seu bom gosto, que nada era extravagante ou excessivo; havia ali menos fausto e mais elegância do que no mobiliário de Rosings. (AUSTEN, 2010, p. 252-253)

Eles passeiam pela saleta preparada para Georgiana, irmã de Darcy, que é um ambiente de leveza e graciosidade, características que a própria dona, posteriormente, demonstra refletir. A galeria de quadros também é mostrada e Elizabeth privilegia o retrato do proprietário, buscando a imagem do senhor da casa. Daí em diante, seguimos os tios e a sobrinha em suas voltas pela propriedade e em seu retorno ao local no qual estavam hospedados, porém Lizzy mudou. Ela mantém os pensamentos em Pemberley e em seu proprietário. O estado de espírito da heroína já projeta no leitor a expectativa da abertura de uma atmosfera diferente a acolher Darcy em um novo encontro.

A minissérie trata a viagem de Lizzy com os tios sob a forma de imagens em que a tela é preenchida pela visão das montanhas e da natureza do belo condado de Derbyshire. Mr. Gardener comenta sobre a parceria perfeita entre natureza selvagem e cultivo que são vistos ao redor. Ele demonstra ser uma pessoa prática, conseguindo discernir um equilíbrio entre o construído pelo homem e o que não foi tocado. Mrs. Gardener, por sua vez, rememora o lugar onde nasceu com carinho e aconchego.

Somente nesta adaptação o espectador pode acompanhar as imagens de Darcy em contraponto à calma do passeio de charrete de Elizabeth. Darcy aparece se exercitando na esgrima com presteza e violência. A movimentação constante é marcante na produção ora em pauta. A agilidade na esgrima e o clima que cerca Darcy levam à conclusão de que ele está em conflito interno e coloca a energia no esporte a fim de tomar uma decisão. Ao final, ele decide pela persistência em obter o que almeja. A afirmação está calcada diretamente na imagem e na relação da personagem com o cenário de aprimoramento por meio do treino e com a atmosfera de embate que o cercam enquanto ele reflete mentalmente, vencendo o preconceito e o próprio orgulho de quem se dera por vencido pela rejeição de Elizabeth. Mais uma vez, o espectador tem uma visão do espaço mais íntimo do discreto Mr. Darcy sem a necessidade da palavra o que valoriza a obra televisiva.

Enquanto Elizabeth passeia por Pemberley, Darcy se aproxima a cavalo delineando uma bela fotografia da paisagem inglesa, suscitando imagens de um passado rústico e romântico. O senhor de Pemberley, ao avistar sua residência entre as árvores, resolve parar na paisagem verde e no lago, parecendo relaxar na natureza que o cerca. Torna-se famosa a cena envolvendo a água vista a aparição de Mr. Darcy molhado e completamente fora das convenções da época. O contexto formal farsante presente no encontro entre Darcy e os visitantes destoa do cavalheiro em roupas encharcadas, sem a atmosfera arrogante que o cercava anteriormente. São cenas que inexitem no romance, mas que tiveram grande repercussão justamente por focar o homem como objeto sexual, contrariando a tendência ao fetichismo do corpo feminino em períodos anteriores presente em alguns textos fílmicos. Tais imagens tiveram e têm ainda repercussão. Já foi lembrado, por exemplo, em outra minissérie, *Lost in Austen*, e no *bestseller* *Austenland*. Darcy ganha relevância e se revela de muitas formas nesta minissérie, mas não chega a eclipsar a voz feminina de Elizabeth Bennet. Apesar do insólito encontro, Elizabeth conduz a conversa formalmente, embora abalada, enquanto Darcy se atrapalha perguntando duas vezes pela família Bennet e se afastando em seguida. Só então, Elizabeth perde a postura rígida, espantando os tios com a urgência da partida. Interceptada antes de partir por um sociável e amigável Darcy, os viajantes são convidados a conhecer Pemberley pelo próprio proprietário que, com estranha humildade, solicita a aprovação de Elizabeth, constantemente chamada de Miss Bennet, o que não poderia acontecer, visto que ela não é a primogênita. Pemberley traduz a casa mais bonita do texto da minissérie, apresentando elegância ao invés de ostentação. Nela, impera o bom gosto aliado à lembrança da história de uma linhagem antiga, sintetizando tudo o que havia de bom na aristocracia daquele tempo.

Os corredores e a mansão em Derbyshire condizem com a melhor aparência em termos físicos entre as grandes propriedades configuradas pelo texto fílmico. Podem-se observar quadros tradicionais pendendo das paredes, o que não configura um visual de exagero no enquadramento tradicional, contando com a noção de profundidade dada por Darcy, que atravessa o corredor acompanhado de dois cães, carregando um candelabro com luz que sombreia também os detalhes, realçando a amplitude. É o retrato perfeito do proprietário rico. Pemberley, à luz do dia, ganha um duplo ao se espelhar no lago. A expectativa de um novo encontro com Darcy se desvanece ao erguer-se o grande obstáculo que da leitura emana, Longbourn surge na tela ao mesmo tempo em que acompanhamos, pela voz de Jane, a leitura de Elizabeth sobre a fuga de Lydia com

Wickham. É o clímax que precede o desenlace do romance. A heroína chora ao confessar o ocorrido para o próprio Darcy. No entanto, ela permanece sob controle, porém aflita. Ela demonstra aflição, mas, sem descontrole, chama os tios.

No que tange a viagem a Pemberley, o filme privilegia o espectador com a visão da natureza, mostrada sob a forma de pedras, montanhas e campo regados a ventos fortes ao olhar da heroína. Elizabeth aparece no alto de uma montanha, imóvel, observando com aparente prazer o cenário do abismo. Durante o trajeto exploratório, os viajantes chegam à Pemberly, residência de Darcy. A mansão é imponente, elegante e muita iluminada em todos os detalhes. Uma tomada em plano geral mostra a vastidão da propriedade banhada por um lago que a reflete. Elizabeth passeia pelos ambientes que refletem e pertencem ao segundo pretendente rejeitado, como também o fez, por convite de Charlotte, no presbitério. Diferentemente, Pemberly a surpreende e a impressiona como Rosings não conseguiu. Há uma preocupação com a qualidade artística tanto dos quadros quanto das estátuas, bem como, a disposição de todos os elementos, em um cenário imaculadamente branco. Há amplos espaços e o proprietário está retratado em um busto, sendo admirado por todos os visitantes, mostrando a sedução de Elizabeth pela figura do homem. O parque é imenso e de beleza plástica em seus detalhes. A água, como símbolo da pureza e da limpidez, aparece tanto no lago quanto na imensa fonte esguichando uma nuvem. A câmera acompanha, com delicadeza, o encantamento de Lizzy pela arte, passeando o olhar pela pintura do teto, movendo-se vagarosamente entre as esculturas, observando a da mulher velada. A lente faz um movimento de 180° graus, girando em volta das peças de arte, conduzindo o olhar do espectador pelos detalhes e pelas nuances. As cenas contam com a música que ressoa e com a qual Elizabeth parece se coadunar, passando pelo som de clarineta, a seguir, os violinos soam delicadamente até o solo da trompa. Uma construção afinada entre os elementos: fotografia, movimento de câmera e trilha sonora, criando um espaço intimista e romântico. As obras lembram uma galeria de arte, indicando a sensibilidade do proprietário que não se deixa conhecer nesta película. A melodia ao piano *Dawn* conduz Elizabeth até a exímia pianista Georgiana. Ao espionar pelo vão da porta, Elizabeth flagra os irmãos, sendo que Darcy está sorrindo (01:26:17), pela primeira vez, no filme. É com sentimento de vergonha que ela foge. Atendendo ao chamado de Darcy, ela demonstra desconsolo por tê-lo encontrado em situação tão íntima e, ao mesmo tempo, por invadir a privacidade de alguém que ela havia rejeitado de forma tão abrupta anteriormente. Ela se despede e parte sozinha pelo campo até a estalagem (01:28:07). A câmera foca a mão de Darcy

imóvel, Elizabeth não aceitou que ele a acompanhasse. Diferente das outras produções, a protagonista se esconde do rapaz e se impressiona com a boa impressão que ele causou nos tios que lhe informam que Darcy os convidou para conhecer a irmã.

É interessante citar o espaço de recordações, cunhado no romance, da senhora Gardiner, cunhada da senhora Bennet, pois o trio havia viajado com o intuito de chegar justamente ao local do qual ela veio. E, ao chegar ao cenário de seus antigos encantos, nada mais a interessou além das memórias evocadas pela cidade na qual passara alguns anos de sua vida. Não sabemos como é a cidade porque não há definições dela, apenas a menção de que fica no condado de Derbyshire e próximo à Pemberley. Mas o que seduz a tia de Elizabeth não é a geografia ou a paisagem, mas o espaço das lembranças que revisita pessoalmente. O cenário da juventude revisto por uma mulher mais velha traz uma atmosfera de nostalgia que remete ao tempo que passou, mas que é ainda presente no ambiente de sua antiga morada. A menção de Mrs. Gardiner reflete uma certa melancolia positiva pelo que já foi vivido e que traz um sopro de juventude pelo local. Esta inserção no texto parece-me interessante por ser uma figura feminina madura e inteligente que se relaciona estreitamente com a protagonista, identificando-as como semelhantes. Não a acompanhamos em seus passeios, mas é significativo o quanto Mrs. Gardiner capta tanto as sutilezas dos acontecimentos que envolvem a sobrinha, quanto a própria vivência no local escolhido por ela para o passeio. Elizabeth e a tia possuem uma grande afinidade, bem como desfrutaram de um entendimento e humor semelhantes, o que aproxima as duas mulheres, apesar de diferença de idade e de vivência.

A minissérie impõe ao espectador um tom ansioso durante o retorno apressado a Longbourn. Jane entrega a carta de Lydia para Lizzy que, ao lê-la, transporta a ação na tela para a remetente, e a fuga inconsequente e intempestiva em uma carruagem. Lydia destrói as mínimas chances de a família ascender pelo casamento. Mary evoca lições gastas lembradas pela ação de Lydia, ou seja, a perda da virtude é irreversível para uma mulher, ou a reputação de uma mulher não é menos frágil do que sua beleza, deixando ao espectador a noção de que os intelectuais são moralistas. Mr. Collins dirige-se, diretamente, a Longbourn para estar presente no momento de fragilidade da família com o intuito de condenar e expurgar todos, destruindo a imagem de uma igreja tolerante e acolhedora.

Em contraponto, Darcy aparece em ação, vagando, à noite, pelos becos e lugares suspeitos da capital, em busca do casal que se encontra em um cubículo destituído de qualquer conforto moral e respeitabilidade impressos pela época em questão. No

entanto, Lydia está feliz por possuir algo que nenhuma das irmãs têm, um homem e a liberdade ilimitada. Ela não vê problema nenhum em burlar convenções, seguindo com a vida que sempre desejara.

À chegada da carta de Mr. Gardener, tem-se a visão da pequena margem de distanciamento entre empregados e patrões em Longbourn, pois é Hill, a serviçal, quem incita as meninas a procurarem o pai para saber notícias. É a mesma empregada com quem Mrs. Bennet conversa e conta as particularidades da família. A mãe se regozija com o casamento da filha mais nova e, sem o mínimo senso do contexto moral que a cerca, quer trazê-la para se casar na igreja pertencente ao feudo familiar. Jane e Elizabeth precisam explicar explicitamente o problema do rompimento social e moral que a irmã solteira, ao morar junto a um homem, desenhou, pavimentando um desterro social.

Após a acomodação do casal Lydia e Wickham em local distante de todos, é mostrada, sem que o espectador tenha noção do tempo decorrido entre os acontecimentos, a rotina em Longbourn. Vê-se o pai de volta às suas leituras, a mãe aos chiliques, Mary ao piano, Kitty se diferencia por estar aborrecida sem ter a companhia de folguedos, enquanto as mais velhas retornam às suas caminhadas que ensejam conversas que não são ouvidas por mais ninguém. O artifício utilizado para demonstrar a passagem do tempo diz respeito a imagens de pequenos retratos da rotina de cada um dos membros da família Bennet. Mas o sinal de movimentação no cenário de Netherfield vem tirá-las da apatia. O espectador acompanha a ocupação da mansão pelos empregados e pelo proprietário.

Em uma contagem de tempo mínima ao que parece suceder o dia do desfecho feliz para o romance entre Bingley e Jane, Lady Catherine surge em Longbourn. A velha dama faz uma visita completamente fora de propósito, ostentando a maior carruagem já vista no condado, com seus vários serviçais de casaca vermelha e perucas. Ela burla as convenções e regras sociais ao adentrar a casa sem se deixar anunciar, e ao lançar críticas em voz alta à medida que invade corredores e a sala. Ela entra na casa exalando uma atmosfera de autoridade e força acentuadas que não estavam tão presentes quando o espectador a vê em Rosings. Com ares superiores e de total desprezo, emite ordens como se fosse a soberana de um reino. Não cumprimenta as pessoas, deprecia o pequeno e estreito corredor, a sala e, finalmente, aponta os defeitos do parque, a localização da janela, enfim, toda a casa Bennet, o que já direciona o ambiente para um provável ataque verbal à Elizabeth. Tudo que cerca a heroína é apontado como insatisfatório. No

bosque adjetivado de selvagem pela velha senhora, logo após o jardim de Longbourn, em uma tentativa de constrangimento, Lady Catherine retira Elizabeth do interior do seu lar, que lhe forneceria um respaldo. Ela tenta intimidar Lizzy, despejando sobre a moça o discurso acerca das bases sociais, econômicas e morais que a velha dama acredita serem as adequadas para seu sobrinho. Na verdade, as críticas expressas pela senhora são verossímeis para a época. Elizabeth se expressa com voz própria, dando corpo e razão à igualdade a que ela tem direito, antecipando a prerrogativa da mulher fazer suas próprias escolhas que, para um membro do sexo feminino, no período retratado, seria uma revolução nos costumes. A rejeição e o menosprezo explícitos na voz da dama não possuem atenuantes. Ela remete-se aos parentes burgueses, portanto, de baixo nível, da moça. Obviamente, impõe que ela permaneça na esfera em que nasceu, chamando-a de arrivista e de imoral, pois a irmã mais velha faria um casamento vantajoso e a mais nova desgraçara a família moralmente, o que leva Elizabeth ao padrão moral mais baixo. A velha dama denuncia que o nome da moça jamais seria dito nas rodas sociais a que Darcy pertence ou mesmo entre seus parentes. Ela desapareceria socialmente ao casar-se. Pemberley seria arruinada em sua tradição e como local de valor. A atmosfera de violência encerra-se com a ordem de Lizzy, que encaminha Lady Catherine para a carruagem, seguindo com a evasão aos padrões da época, à semelhança da velha senhora.

Entretanto, para a sociedade vigente, Lady Catherine é a única pessoa que age de forma correta, ou melhor, de acordo com a própria esfera social e com o espaço que ocupa, sendo a defensora dos valores e da sociedade como tal. A produção mostra que, ao final, ela está com aspecto amargo e contrariado, contando apenas com sua filha, no cenário de Rosings, enquanto o sobrinho se casa justamente no reduto desprezado, que é Longbourn.

No romance, finalmente, após o retorno de Elizabeth à casa paterna, se tem uma visão superficial e parcial, por meio dos olhos de Lady Catherine, de como é o ambiente no qual vive a família Bennet. O discurso da velha dama, no romance, enfatiza a questão da continuidade do pertencimento dos bens e valores dentro do espaço familiar dito correto, enquanto Elizabeth deve permanecer no espaço social que lhe é disposto no nascimento. Nada deve mudar no pensamento da senhora, observa-se:

“I will not be interrupted. Hear me in silence. My daughter and my nephew are formed for each other. They are descended on the maternal side, from the same noble line; and, on the father’s, from respectable, honourable, and ancient,

though untitled families. Their fortune on both sides is splendid. They are destined for each other by the voice of every member of their respective houses; and what is to divide them? The upstart pretensions of a young woman without family, connections, or fortune. Is this to be endured! But it must not, shall not be. If you were sensible of your own good, you would not wish to quit the sphere, in which you have been brought up.” (AUSTEN, 2006, p. 403)

- Não vou ser interrompida. Ouça-me em silêncio. Minha filha e meu sobrinho são feitos um para o outro. Descendem os dois, pelo lado materno, da mesma linhagem nobre; e ele, do paterno, de famílias respeitáveis, honradas e antigas, embora sem títulos. Sua fortuna, de ambos os lados, é esplêndida. Estão destinados um ao outro pela voz de todos os membros de suas respectivas casas; e o que há entre eles? As presunçosas pretensões de uma jovem sem família, sem relações e sem fortuna. Pode ser algo assim tolerado? Mas não pode, não será. Para o seu próprio bem, não deveria desejar deixar a classe na qual foi criada. (AUSTEN, 2010, p. 361)

O “não deixar a classe na qual foi criada” trata de um ditame que a Igreja corrobora, como o diz Collins em carta: [...] my duty to give the speediest intelligence of this to my cousin, that she and her noble admirer may be aware of what they are about, and not run hastily into a marriage which has not been properly sanctioned’ (AUSTEN, 2010, p. 407), “[...] meu dever dar imediata ciência disso à minha prima, pois ela e seu nobre admirador precisam ter conhecimento da situação e não se atirarem apressados num casamento não devidamente sancionado”. (AUSTEN, 2010, p. 367)

Nessa, há um trecho relacionado à Lydia, mostrando o pensamento da Igreja da época. Anteriormente, Collins já havia mencionado que o pai deveria preferir considerar a filha mais nova como morta do que uma mulher casada, já que ela tinha vivido com o rapaz antes do matrimônio.

[...] I must not, however, neglect the duties of my station, or refrain from declaring my amazement, at hearing that you received the young couple into your house as soon as they were married. It was an encouragement of vice; and had I been the rector of Longbourn, I should very strenuously have opposed it. You ought certainly to forgive them as a christian, but never to admit them in your sight, or allow their names to be mentioned in your hearing.’ *That* is his notion of christian forgiveness! (AUSTEN, 2010, p. 407)

[...] Não devo, porém negligenciar os deveres de meu posto, ou me privar de declarar meu assombro ao ouvir que o senhor recebeu o jovem casal em sua casa tão logo se casaram. Isso foi um encorajamento da devassidão e, fosse eu o reitor de Longbourn, teria me oposto enfaticamente. O senhor deve sem dúvida perdoá-los, enquanto cristão, mas jamais admitir tê-los sob seus olhos ou permitir que seus nomes sejam pronunciados na sua presença.
- Assim é a interpretação que ele faz do perdão cristão. (AUSTEN, 2010, p. 368).

À Elizabeth, na verdade, não importavam as palavras da Igreja e da aristocracia expressas por Collins, bem como não interessava a importância dada aos aspectos físicos

de sua casa, embora soubesse o que a sociedade e as mentalidades da época reservavam para seu trajeto pessoal de vida. Os diálogos irônicos e as atitudes não condizem com o que é considerado normal para o ambiente que ocupa. Ao longo do texto, os preconceitos referentes ao comumente designado – ponha-se no seu lugar – à mulher do século XIX, socialmente desprovida de conexões, moradora de um ambiente rural e economicamente sem perspectiva, são desdenhados delicadamente, sem mostrar um rompimento brusco. Elizabeth é uma autodidata intelectual em um tempo em que a mulher deveria apenas saber tocar piano, tecer, pintar e cuidar de uma casa. Contudo, a heroína não se ocupa nem se interessa por tais prendas inócuas que constituem o denominado cenário feminino. Embora sem preceptor, ela aprecia a leitura e a análise, principalmente do caráter das pessoas, no que não é muito feliz no caso de Darcy.

A elaborada adaptação sob a direção de Simon Langton trata, praticamente, todos os elementos envolvidos na obra literária, seguindo, inclusive, os diálogos e as descrições expressos no texto. Assistir à série dá prazer estético ao espectador que se depara com uma visão consistente e detalhada dos costumes pertencentes à Inglaterra na época da Regência, tanto no trato social que se refere à etiqueta quanto, à hierarquia e aos limites sociais perfeitamente delineados. Além disso, descortina todo um lado de intimidade de Darcy, que causa curiosidade na leitura. Os elementos visuais tratam dos significados constituintes do romance tanto na narrativa quanto no que os diálogos deixam transparecer, e mais aquilo que não é dito pela sociedade de aparências da época. Elizabeth demonstra a segurança de uma mulher que conhece o espaço e o tempo em que vive, mostrando seu desacordo com o que a sociedade impõe ao rejeitar casamentos que não lhe interessam como pessoa que busca afinidade e companheirismo, ao invés de servidão e anulação da identidade. Na minissérie, Elizabeth introduz seus movimentos identitários com graça, leveza e naturalidade.

Elizabeth, no filme, mostra-se como uma moça sensível e inteligente. As imagens valorizam seus movimentos com romantismo. A película mostra o enfrentamento entre a dama e a protagonista, diferindo da minissérie e do romance no quesito espaço e tempo. Lady Catherine chega à noite e sem avisar, assustando a família que a recebe vestindo camisolões. A mulher rica chega como um ladrão que deseja roubar o idílio em que a família se encontra após o pedido de casamento de Bingley. A discussão se dá no interior da casa às escuras (01:49:07), sem que nenhuma delas siga a etiqueta de sentar-se e Elizabeth sequer está vestida adequadamente para tão honrosa visita. A atmosfera torna-se ameaçadora com a forte presença da mulher idosa que possui uma aura de

autoridade que dispensa outros artifícios como acompanhantes. Elizabeth responde às ofensas e aos questionamentos com as palavras de Austen, porém a voz esmorece ao negar estar noiva de Darcy, mostrando pesar. Depois de expulsar a tia de Darcy, Elizabeth diz a família que tudo não passou de um equívoco, correndo para fugir dos olhos e da curiosidade da família que as espreitavam à porta (01:51:16), ela grita que a deixem em paz.

A seguir, as imagens, no filme, transparecem a bela fotografia e o tom de conto de fadas no encontro do casal apaixonado. Depois da visita incongruente com a etiqueta da época, sem que o espectador saiba se ocorre na sequência temporal imediata, passa-se à cena em que Elizabeth passeia no, comumente chamado, momento mágico que antecede o amanhecer. Depois de ultrapassar, outra vez, uma ponte (01:51:53), ela para na charneca, observa-se, ao longe, uma paisagem enevoada. O piano e o violino mesclam-se na melodia em crescendo e diminuendo com a imagem de Darcy caminhando em direção à heroína. O espectador observa a aproximação de Darcy como se estivesse sob a perspectiva de Elizabeth que o acompanha em expectativa positiva, visto que ele vem em direção a ela. O cenário utiliza a natureza com a luminosidade surgindo em lampejos de sol por trás dele, enquanto a moça tem a vegetação por trás dela. Ele se aproxima e a distância entre eles é preenchida pela luz do sol, como uma representação de felicidade e esperança no estilo romântico. A resposta de Elizabeth à renovação do pedido emocionado de Darcy, que avança mais na direção da moça ao declarar-se ainda apaixonado por ela. A heroína segura a mão do homem em um aceite à constatação de que seus sentimentos mudaram em relação ao rapaz. Ao invés de entregar a mão dela, Elizabeth pega a mão de Darcy (01:55:31), lembrando, também, o *close* na mão do rapaz na cena em que ele a ajudou a subir na carruagem quase ao início do filme, fechando o ciclo gestual.

Salienta-se, no filme, o uso da imagem da janela como representativa, para o espectador em uma analogia ao fílmico e ao cotidiano. As janelas aparecem como os olhos de um *voyeur* nas casas e, como a tela de cinema, descortinam ambientes, pessoas e situações. O primeiro diálogo do filme, entabulado por Mr. e Mrs. Bennet, é percebido através da janela (00:02:59) por Elizabeth que está para entrar na mansão. Após o baile inicial, as filhas mais velhas dos Bennet conversam sob as cobertas (00:13:33), cobrindo-se até as cabeças, formando um espaço de intimidade e privacidade para confidências iluminadas por uma vela, a imagem vai sendo sugada pela janela (00:14:31), nos expulsando para a noite enluarada, como um espectador intruso.

Posteriormente, no momento em que Elizabeth retorna da visita feita à Charlotte, na cama novamente, as mesmas personagens dialogam, mas uma delas esconde os sentimentos e a outra não conta tudo o que viveu na casa do primo. Elas já não estão mais completamente envoltas pelos lençóis (01:19:05) em um espaço só delas, mas simplesmente falam na cama, não tão íntimas como outrora. Não há a janela no cenário, apenas a vela que é extinta enquanto Elizabeth derrama lágrimas silenciosas às costas de Jane. Ainda em relação à representatividade da imagem da janela no filme; após a partida de Bingley e seus acompanhantes, Netherfield é fechada. Todos os móveis são cobertos por tecido (00:52:28) branco e a luz do sol é impedida de entrar pela cortina que desce pela janela (00:52:40) e escurece tudo, representando o destino tumular para o amor entre Jane e Bingley naquele momento.

As janelas (01:05:29) se evidenciam, também, na casa de Collins. Assim, o cenário mostra a natureza por trás de Darcy que se posta imediatamente em frente às aberturas, após sua entrada abrupta, opondo-se à tranquilidade ensolarada da natureza. Atormentado e ansioso, ele desiste de revelar sua paixão.

Em Longbourn, também, a heroína e a mãe presenciam, pela janela (01:37:30), a irmã Lydia partir do lar paterno, enquanto o restante da família está no exterior, próximos à filha mais jovem. Ela se casou fora dos padrões morais e do espaço reservado às moças de família. Elizabeth reprova a irmã e toda a ação desencadeada por ela, enquanto a senhora Bennet se emociona com a partida da filha mais querida. São sentimentos carinhosos que as unem à janela. Elizabeth abraça a mãe, demonstrando seu carinho, e ambas assistem à partida do casal juntas e apartadas do restante da família. O que mostra que as duas mulheres, apesar das diferenças, zelam pelos seus entes queridos. O movimento de Wickham, ao puxar Lydia (01:37:57) para dentro da carruagem durante a despedida, indicia um espaço de violência doméstica.

Há que se notar o momento em que, finalmente, Bingley pede a mão de Jane, pelo fato de haver uma janela (01:44:45) entre os dois corpos, gerando um espaço que o rapaz percorre, pela primeira vez, resolutamente até chegar à moça. Nesta adaptação, a iniciativa de solicitar uma audiência a sós com Jane parte do rapaz, não sendo orquestrada pela mãe, como acontece tanto no livro quanto na minissérie. É um recurso para mostrar que, finalmente, Charles vai se portar como um adulto que toma sua iniciativa sem a sombra de Darcy. Jane e Bingley são deixados sozinhos na sala sem que ninguém censure tal situação. A família, por sua vez, incluindo Mr. Bennet, ouve, por meio da porta e da fechadura, irrompendo no espaço de forma brusca para parabenizar a moça que chora e

abraça a si mesma, demonstrando intensa felicidade. Elizabeth é a única a ficar à parte. Apesar de sua preocupação com a família gerar tais consequências benéficas, ela assiste sem participar do jogo das espiadelas pelos vãos de portas e janelas. Em tomada posterior, a câmera mostra a moça encolhida aos pés de uma grande árvore (01:45:41), enquanto, sem que o espectador saiba se coincide no tempo ou aconteceu antes disso, vê-se, em corte americano, do peito para cima, Darcy recortado pelo céu. Elizabeth está ligada ao chão e Darcy parece estar muito acima, tanto no recorte topográfico, visto a elevação em que ele se encontra em relação a casa, quanto no imaginário, pois se usa o recurso fílmico de mostrá-lo de baixo para cima em primeiro plano, salientando, principalmente, os olhos do ator que personifica a personagem, tendo as nuvens como corolário (01:46:07), mostrando que ele está acima dela.

À noite, observamos, no filme, o sobrado por suas janelas abertas, ou seja, se presencia, espiando pela tela (01:46:21 – 01:47:37), fragmentos dos diálogos dos pais, das moças, em pares, em suas atividades ou sem nenhuma ação e a própria criada subindo as escadas da mansão a cantarolar. Essa imagem recortada em quadrinhos na tela serve para mostrar tanto os espaços internos quanto a posição externa às mansões, bem como demonstra ser veículo de informação, no caso, as bisbilhotices das personagens em geral. É a representação dos véus da percepção, do orgulho e do preconceito quando se observa a pessoa através das janelas de seu próprio e único entendimento. O espectador só adentra a casa para estar com Elizabeth.

Como situar Elizabeth no espaço da Inglaterra vitoriana? É uma transgressora. Ela rejeita dois casamentos que seriam quase impossíveis de se realizarem socialmente, mas desejados por toda mulher que estivesse na situação de uma das filhas dos Bennet. A personagem principal possui uma mente arguta em que se vislumbram vários cenários, entre eles, vemos estampada a vaidade de saber avaliar os outros e a confiança sustentada pela primeira. As convicções oriundas deste processo não se confirmam sempre. E, após uma viagem de descoberta, descortinando-se dois tipos de ambientes de riqueza representados por Rosings e Pemberley. O primeiro traduz o luxo ostensivo, opressivo, arrogante, enfim, sufocante, enquanto o segundo torna visível a elegância, na leveza da beleza sem artifícios, valorizando o que a natureza oferece com civilidade e prazer. O que causa um espanto pessoal é a caracterização da personagem mais arraigada às tradições e aos ditames sociais ser justamente uma mulher. Lady Catherine possui o direito a terra, mas torna-se o oposto da mulher subjugada pelo sistema, pois sua figura condiz com uma déspota que guarda a moral e os bons costumes dos idos do

século XIX na Inglaterra. Uma mulher atuando à vontade dentro do patriarcalismo e agindo de forma completamente condizente com as regras que inabilitam a identidade feminina. O enfrentamento entre Elizabeth e Lady Catherine está permeado de malícia e sagacidade por parte da jovem que sabe impor limites, mesmo a uma pessoa mais velha, rica e muito intransigente também no que concerne a seu próprio sexo.

A protagonista parece cativada pelo cenário que reflete o homem mais ameno quanto a preconceitos em que Darcy se torna e que aparece, primeiramente, em Pemberley. Partindo de Longbourn, um ambiente inexpressivo e meramente apresentável, na concepção de Lady Catherine, Elizabeth atravessa as pontes entre castas e entre situações econômicas, chegando, por meio do casamento, a outro cenário edificado para repudiá-la. Mrs. Darcy usufruirá do espaço da riqueza e da cultura expandida, bem como manterá seu contato familiar.

PALAVRAS FINAIS

Ao investigar as heroínas de *Jane Eyre* e de *Pride and Prejudice*, e suas recriações na cultura ocidental recente por meio do recorte de quatro adaptações, chama-se a atenção para o caráter perceptivo da análise em relação às protagonistas. Vejamos:

[...] estou falando sobre o ponto de vista, e quando estou falando sobre o ponto de vista, na verdade falo da percepção do detalhe, e quando falo do detalhe, na verdade estou falando sobre o personagem, e quando falo sobre o personagem, na verdade estou falando sobre o *real*, que está na base das minhas indagações. (WOOD, 2011, p. 13)

A admiração sentida por estas protagonistas de suas próprias vidas faz com que se revitalize e valorize o que a mulher expressa e os caminhos percorridos que perpassam a literatura, bem como a imagem em filme e minissérie, atingindo o leitor e o espectador que, como participante ativo, interpreta e faz projeções que passam a incorporar a vivência e a consciência. Ao dialogar diretamente com a obra, esse público (do livro, do filme e da minissérie) traz à vida as heroínas e volta a buscá-las com o intuito de satisfazer a vontade consciente ou inconsciente de reler ou rever a constituição e as ações dessas mulheres-personagens. Embora marcadas nos textos analisados pelo tempo e cenário que as envolvem, Jane e Elizabeth, ao refletirem a busca da identidade, o sentido de pertencimento, o amadurecimento (em Jane), bem como a crítica à hierarquia social rígida (em Elizabeth), as heroínas das seis narrativas travam embates contra os conceitos pré-estabelecidos para suas trajetórias de vida definidas pelo nascimento, pela família, enfim, pelos contextos que as cercam. O movimento transgressor empreendido pelas protagonistas dialoga com a consciência da mulher contemporânea que, ainda hoje, supera preconceitos. Afirma Eagleton:

O fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos próprios interesses – e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-los de outra maneira – poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor através dos séculos. (EAGLETON, 2006, p. 18)

As narrativas têm um imenso poder não apenas porque deflagram inferências, mas também porque reverberam como uma multiplicidade de associações históricas. (EAGLETON, 2006, p. 222)

Brontë e Austen construíram suas heroínas de forma bastante diversa, no entanto, a face questionadora dessas heroínas em relação ao pensamento e ao cenário que as envolvem como mulheres inglesas do início do século XIX se faz presente em ambas. Mostrar como as posturas de Jane e Elizabeth, que revolucionaram por meio da transgressão de seus modos de agir e pensar, foram recriadas em imagens, via filme e televisão, implica em atentar para a percepção da individualidade das recriações, bem como, a forma com que o não dito de Austen, por exemplo, perpassa a cena em si. As protagonistas das quatro adaptações, representantes do feminino, contam trajetórias de amadurecimento, em um texto intertextual rico, como Miss Eyre no seu *Bildungsroman*, por excelência, ou de crítica ao engessamento social, como Miss Elizabeth Bennet. Além disso, elas enfrentam, por uma contestação firme e, ao mesmo tempo, sem ferir suscetibilidades, um sistema, no caso o inglês do período em questão, caracterizado pela hierarquia estática, e pela visão cruel e limitadora endereçada à mulher.

Elizabeth vive em um mundo composto pelo cotidiano bucólico do campo, usufruindo de uma vida confortável e de uma família amorosa. A protagonista escapa dos padrões vigentes, começando pela família não convencional de que faz parte, além disso, como afirma James Wood em *Como funciona a ficção*:

[...] o que impressiona em Austen é justamente que só as heroínas são de fato capazes de se desenvolver e surpreender: são os únicos personagens que possuem consciência, os únicos personagens a quem se vê pensar com alguma profundidade, e elas são heroicas, em parte, precisamente *porque* possuem o segredo da consciência. (WOOD, 2011, p. 113)

O segredo da consciência está presente tanto em Jane quanto em Elizabeth. O discernimento que faz com que elas tenham a capacidade de pensar e agir de forma inaceitável, de acordo com a etiqueta da época, é acompanhado pelo espectador que trilha o caminho duro com toques de lirismo do crescimento da calma e descolorida Jane no filme, e o percurso árido da bela e emotiva adolescente na minissérie, bem como a graça desafiadora de Elizabeth no seriado e o romantismo sensual presente em Lizzy no filme. O que chama a

atenção, e torna-se o ponto de união entre personagens tão distintas, trata da discordância em enquadrar-se nos parâmetros determinados pelos locais e pela época de seus nascimentos. A preceptora rejeita dois pedidos de casamento feitos por diferentes tipos de homens; como Elizabeth também o faz. As heroínas renegam o matrimônio com homens da Igreja e com membros da alta sociedade da época por estarem em desacordo com o que desejam ou com o que elas concebem como a maneira correta de agir, se negando a seguir o destino circunscrito aos seus papéis nos cenários social, econômico e educacional, bem como com o determinado como correto e natural para o seu sexo.

Acompanhar como essas protagonistas conduzem suas atitudes a fim de ter seu direito de escolha, sendo duas personalidades tão diferentes, traduz o preenchimento de anseios ainda presentes nos dias de hoje, tais como engajar-se em determinado grupo, ter-se um relacionamento ou, simplesmente, optar pelo celibato. Além disso, o drama atemporal do crescimento psicológico real constitui-se um fruto amargo que se absorve com o sentido da maturidade adquirida em uma viagem árdua com o quadro vívido do total desmantelamento que abrange o desaparecimento físico de Jane Eyre na minissérie de 2006. Ao mesmo tempo em que acompanhamos os limites da solidão, vivenciados durante o processo enfatizado no filme do diretor Cary Fukunaga que utilizou as intempéries e as cores para isolar a heroína tanto ao sair de Thornfield, que representa a escuridão que ela deixa às costas, mergulhando no cinza do amanhecer desconhecido, quanto ao flagrarmos Jane apartada do mundo em Morton durante a noite em sua casinha-escola cercada pela neve branca, reproduzindo os momentos solitários da criação e, aqui, da autorrecriação pessoal. Tais cenários em imagens significativas e bem elaboradas transmitem ao espectador a sensação de hostilidade ou de local de refúgio para uma mente que busca o aumento de seu entendimento da vida em sua plenitude. As imagens transpassam a assistência com essas ideias de forma esteticamente bela, o que faz com se repensem fatos à luz da tela.

As recriações nas quatro narrativas imagéticas revestem-se de interesse ainda maior ao buscar as formas com que foram recriadas a passionalidade de Miss Eyre e a racionalidade brejeira e humorada de Lizzy, fazendo o público indagar-se sobre a acomodação na vida, ou seja, se o indivíduo realmente faz valer sua vontade ou deixa-se levar pelo pensamento adotado pelas figuras de autoridade ou pelo grupo em que deseja estar inserido. As adaptações foram ambientadas na Inglaterra e entre o final do século XVIII, no caso *Pride and Prejudice* do diretor Joe Wright, e o século XIX, nas outras três produções, mas também carregam as marcas do seu tempo de recriação na contraposição entre a imagem estática na minissérie *Pride and Prejudice* e o movimento da câmera, mostrando os ambientes como que inserindo

o espectador nos cenários, bem como na utilização do campo e contracampo envolvendo Elizabeth, o que nos faz sentir como se estivéssemos espionando-a, mas, ao mesmo tempo, ao lado da protagonista. Nas palavras de Stam,

Oudart afirma que os filmes de estilo dominante incitam o espectador a construir mentalmente um espaço ficcional unificado e holístico, que mascara um campo de ausência. O autor apresenta como exemplo a estrutura do plano/contraplano. Ao adotar, primeiramente, a posição subjetiva de um interlocutor, e a seguir do outro, o espectador converte-se tanto em sujeito com em objeto do olhar, experimentando, assim, uma ilusória sensação de totalidade. (STAM, 2011, p. 159)

O filme utiliza o recurso de forma competente, por exemplo, nas cenas do baile em Netherfield, em que o olhar passeia como um convidado da festa pelos vários ambientes do cenário, em cenas triviais, como o despetalar da flor por parte de Collins que procura Elizabeth que, finalmente, encontramos escondida. Apenas o espectador percebe o abalo sofrido pela protagonista após a dança visualmente solitária com Mr. Darcy.

Elizabeth Bennet de *Pride and Prejudice* do livro, do filme ou da minissérie, no período pós 1995, teve uma popularização que a tornou um produto comercial de consumo certo, bem como teve a sua disseminação sob várias formas no sistema global de rede, a Internet, o que a torna ainda mais viva entre seus leitores e espectadores, fazendo com que aconteça uma interação. Tomando as palavras da Professora Ana Iris Marques Ramgrab na conclusão de sua recente dissertação de mestrado *Meet Jane Austen: the author as character in contemporary derivative works* (2013), falando sobre o apelo austiano em trabalhos derivativos, apliquei a ideia a sedução que as recriações exercem:

The second reason for this intensification (and again the computer has its part on this occurrence) is similar to what led to the first Janeites, back in Victorian times: the increasing speed in all aspects of present-day life. As a consequence, limits are crossed and values are questioned, provoking a collective abstract feeling of anxiety and uncertainty. In this sense, receding – even if while reading a book – into the solid genteel world of Austen’s rural life can prove a soothing antidote to the fretfulness of contemporary life. (RAMGRAB, 2013, p. 124)

A segunda razão para esta intensificação (e novamente o computador tem sua parte nesta ocorrência) é semelhante à que levou ao surgimento dos primeiros Janeites⁵ durante o período Vitoriano: a velocidade crescente presente em todos os aspectos da vida nos dias de hoje. Como uma consequência disso, os limites são ultrapassados e os valores são questionados, provocando uma abstrata sensação de ansiedade coletiva e de incerteza. Neste sentido, recuar, mesmo que seja enquanto se lê um livro, para o mundo estável e cavalheiresco da vida rural de Austen, pode ser um antídoto suave para a inquietação da vida contemporânea. (Tradução minha)

⁵ O termo foi cunhado e utilizado por homens (dado fornecido pela autora da dissertação).

Retomando algumas afirmações do primeiro capítulo, o leitor e o espectador encontram em Miss Elizabeth Bennet uma heroína que possui um local e um tempo definido que a comandariam a viver sob determinadas normas rígidas e basilares para a sociedade em que ela está inserida. Trata-se de um porto seguro a ser rememorado enquanto se vaga em um mundo de opções e inseguranças ilimitadas. Logo, acompanhar a trajetória da heroína da minissérie traz um enfrentamento alegre e sem atritos que aplaca, por exemplo e em caso extremo, as insatisfações com a inexistência de uma família estruturada nos moldes mais tradicionais ou simplesmente uma forma de lidar com a ansiedade crescente em termos de iniciativas em curto prazo sem que haja uma visão clara do que acontecerá no depois, visto que o futuro é tão nebuloso como o presente mutável em que se vive.

Por outro lado, a heroína Jane Eyre vem sendo recriada de forma sistemática, muito antes do *boom* de *Pride and Prejudice* ocorrido em 1995, tendo sua última adaptação no ano de 2011 sido recomendado, por exemplo, por Peter Travers na revista *Rolling Stone*, como um clássico para a nova geração (tradução minha diretamente da capa do DVD). No entanto, o que atrai o público em uma protagonista autodenominada pobre, obscura, sem atrativos e pequena?

A presença dessa heroína com a sua trajetória reflexiva recheada de obscuridade e suspense, traduzindo a inquietude de quem busca uma identidade e que esta seja reconhecida sem que aconteça a contraposição com parâmetros respingados de preconceitos, como nos mostram as heroínas da minissérie e do filme sob a forma de imagens líricas, insufla o leitor e o espectador com a esperança de que não é necessário ser uma beldade rica ou uma celebridade para atingir uma posição confortável tanto mentalmente como no contexto do indivíduo Jane com a maturidade adquirida. Ela é sedutora na sua convicção e na sua passionalidade que, em determinados momentos, explode em palavras de forma clara. No seriado de 2006, a peculiaridade do fato de chamar a atenção para os efeitos do colonialismo inglês sob uma mulher, fruto da dupla colonização sofrida por Spanish Town, traz à tona a denúncia constante na obra literária do século XIX. No atual momento em que se questionam os conceitos do colonial, o tema é abordado em imagens de maneira competente, visto que se aborda o estereótipo da mulher caribenha, que teria padrões morais duvidosos, bem como o sofrimento que tal processo promove para todos os envolvidos.

Por seu turno, na minissérie, Jane, em todos os lugares pelos quais passa, é considerada diferente do restante das pessoas. Primeiramente em Gateshead, onde não se encaixa no perfil esperado pela tia. Em segundo lugar, na escola na qual passa por privações, humilhações e tragédias, continuando, mesmo assim, seu percurso como uma

sobrevivente. Em terceiro lugar, em Moor House, todos a consideram um ser diferente. Hanna desconfia dela a princípio. St. John a vê como um ser diferente do usual, enquanto suas irmãs a colocam no reino das fadas, criando histórias encantadas. Parece-me que se mostra o quão ela está deslocada no tempo, não se enquadrando nos rígidos padrões estabelecidos pelos outros, ou seja, família, escola e Igreja. Thornfield trata-se de um espaço em que não há normalidade e, até lá, ela é intitulada por Rochester de fada “No wonder you have rather the look of another world” (BRONTË, 2010, p. 380). “Não me admira que tenha uma aparência um tanto do outro mundo” (tradução minha). A que mundo ele se refere? Um mundo em que tudo é mágico, pois Thornfield é tenebrosa para o homem. Lá se encontram uma esposa, uma *creole* sequestrada de um local distante para o exílio prisional da mansão, uma filha sem pai ou mãe e uma velha sem família nenhuma. Todos são marginais como Jane que encontra um lar entre os seus semelhantes.

A minissérie também traz a loucura e a sanidade advinda da opressão, bem como o questionamento sobre o que, de fato, define uma pessoa como insana. Jane, no seriado, mostra sua conscientização gradual como também acontece com o amadurecimento. A jovem que busca no espelho a identidade ofuscada ou em formação torna-se uma adulta acomodada em uma bela pintura em que o cenário, escolhido por ela, reúne sua família fragmentada em primos, serviçais e uma criança adotada, além do marido e dos filhos. O acomodamento de Jane foi pavimentado com a eliminação do elemento estranho, ou seja, a morte de Bertha. Assim, o espectador pode pensar em uma estranha ironia. A sugestão da morte do primo inglês, bem nascido e membro da Igreja, talvez seja o débito pelos males infligidos. Jane, ao reunir as pessoas no quadro, mostra que não há problema na diferença, dependendo de quem olha o quadro.

A contraposição entre Jane e Bertha se faz na percepção de que a primeira está construindo sua identidade, enquanto Mrs. Rochester representa a mulher que sofre a agressão na tentativa de apagá-la como pessoa, uma representação da colônia. A esposa, marcadamente no seriado, não aparenta ser a louca como o marido a denomina. Sem voz ou identificação, visto que o espectador não a conhece realmente, ela se manifesta ao queimar Thornfield e tudo o que o solar representa em termos de opressão e aprisionamento, tendo a morte como forma de libertação, bem como de expressão. Embora lamentem, Rochester e os outros julgam como atos de uma insana.

Jane aparenta ser o indivíduo polido e educado dentro do sistema religioso de uma instituição de caridade, mas esconde sua insatisfação com a prisão imposta pelo jugo exercido

pelo socialmente aceitável para uma mulher, pobre e desprezada pela burguesia. Ao se oferecer em jornal, ela já mostra sua diferença, pois o que seria esperado era a continuidade da vida como professora em Lowood. A palavra é o instrumento pelo qual a heroína revela os anseios por igualdade, independência e amor. Na minissérie, ela cresce como uma profissional da educação, implementando o seu sistema de aprendizado ao adequá-lo às necessidades das alunas pobres de Morton. É um membro do sexo feminino que se sustenta economicamente em pleno século XIX sem depender de ninguém.

Além de ser notável em Jane, no filme, a questão da independência chama a atenção pela tranquilidade com que ela enfrenta as situações de inadequação social enfatizadas pelas outras personagens, excetuando Rochester, e a força demonstrada em suas próprias convicções. Ela afasta o homem que ama e, ao mesmo tempo, na fuga rápida ao pular a janela transparece o medo de fraquejar. Ela olha para trás e parte em sua trajetória de amadurecimento acompanhada somente da natureza que a cerca.

O final feliz no filme mostra-se dúbio, pois o enlace de tal casal parece-me artificial em uma composição enxuta ao tratar o amor romântico, detendo-se no crescimento pessoal. O aniquilamento de Thornfield e a morte da outra, que é, na verdade, a esposa, ocorre e, a seguir, Jane volta para os braços do seu anti-herói. No momento em que Rochester põe em dúvida a realidade no momento do desenlace, ele está mais real do que Jane, reconhecida pelo tato. Ela o incita a acordar. Seria uma brincadeira romântica? Ou o devaneio do homem? O término centrado no casal sem testemunhas pode apontar para o tom onírico de um casamento entre um homem rico e apaixonado e uma mulher solitária, pequena e sem atrativos.

Jane Eyre, na minissérie, apresenta um rosto sério que se mira no espelho e, por vezes, sorri para si mesma, mostrando seu riso alegre ao término da narrativa. No filme, o rosto é circunspecto, jovem e, apesar da aparência frágil, não possui traços marcantes. Seu sorriso é raro e se mantém contido.

Elizabeth Bennet, por sua vez, mostra-se, na minissérie, como uma mulher alegre e de personalidade forte ao tomar suas atitudes independentes do que os outros ou as convenções adotam como passíveis para uma mulher nas circunstâncias em que ela vive. No filme, a bela e séria personagem está inserida em um cenário de luzes e da natureza aliados a uma música que tem como objetivo enlevar o espectador, criando uma narrativa composta de uma atmosfera amorosa.

Apesar dos diálogos intertextuais contundentes e o cenário gótico da minissérie *Jane Eyre* e do filme homônimo, tanto Elizabeth Bennet (no filme e na minissérie) quanto Jane Eyre trazem um elemento a ser notado pelo espectador, ou seja, ver uma heroína que salva a si

mesma do ostracismo, da ignorância, bem como libera o homem que ama, no caso de Jane, da culpa pelo crime de ser um manipulador e, no caso da minissérie, um explorador, bem como do preconceito orgulhoso de Darcy, no caso de Miss Bennet. Elas não representam as mocinhas que esperam pelos homens para atingirem o que desejam e, tampouco, são as revolucionárias diletantes propagando os anseios das mulheres do seu tempo e local de forma bombástica.

Ao finalizar esse percurso investigativo que objetiva colocar sob a lupa as protagonistas nas três narrativas de *Jane Eyre*, bem como no romance *Pride and Prejudice* e duas de suas adaptações entre tantas outras que as retomam, evidencia-se, em resumo:

1) O caráter transgressor das personagens principais.

Elas burlam o aceitável para suas vidas em busca de horizontes de escolha, igualdade e identidade.

2) O diálogo entre as heroínas e a mulher contemporânea.

Atualmente, o culto à boa forma, ao corpo e ao rosto perfeitos, de acordo com padrões pré-estabelecidos, parece ditar os anseios femininos em geral. No entanto, tanto Jane Eyre quanto Elizabeth Bennet não se destacam como belezas esculturais que atraem imediato olhar masculino e tampouco se importam com tal fato. O que elas mostram é a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre o próprio ser feminino, pensando no contexto, em geral, com discernimento a fim de ter o conhecimento e a posse da própria identidade. Não se acomodar ao previsível e ao confortável baseadas nas superficialidades expeditas pela moda descartável do dia a dia. O desafio na contemporaneidade diz respeito à conciliação da autoestima, traduzida como beleza e elegância enfatizadas como ideais para o momento sem se perder nas aparências apenas. Conciliar o prazer que o cuidado consigo mesma proporciona ao cultivo de uma mente consciente, bem informada e arguta. A segurança expressa por Elizabeth e o amadurecimento conquistado por Jane são pontos referenciais que acenam com a satisfação de alguns dos anseios que movem o ser feminino na contínua superação dos obstáculos impostos pelas instituições: família, escola, trabalho, grupo social etc.

3) A busca do patriarcal em Mr. Darcy.

Contraditoriamente à declaração de independência das heroínas, constata-se que ainda se busca um referencial de homem, ao observar o crescimento do interesse e

a admiração pelo protagonista masculino que mistura a arrogância da superioridade à benevolência das ações que executa sem alarde.

- 4) As adaptações a serviço da releitura das heroínas.

À medida que se atenta para as particularidades das recriações, o espectador-leitor volta ao texto para reavaliar o que tomara como interpretação única anteriormente. Assim, o enriquecimento na vivificação das protagonistas é constante. Abre-se o leque de interpretações ao se observar as heroínas recriadas, como, por exemplo, a visão do Colonialismo e a questão da loucura (em 2006 – *Jane Eyre*).

- 5) O espaço na obra literária e o cenário na obra fílmica fornecem a contextualização que se constitui em referencial para a análise das protagonistas e das obras.

Ao enfatizar o papel transgressor que as une, saliento, também, o que diferenciam as recriações: *Jane Eyre*, protagonista da adaptação de 2006, mostra a passagem da adolescência, perpassando o aspecto sexual até chegar à idade adulta, bem como a atuação como professora em condições para as quais não foi preparada, e o conhecimento da posse de laços sanguíneos nobres e eclesiásticos. Ela busca no espelho a identidade parcial presente, ansiando por completar-se como indivíduo. Chora como criança ao ser rejeitada e com a emoção do amor correspondido, desnudando a sensibilidade de uma mulher passional. Questionadora, ela perscruta o quadro da loucura em Thonfield, levando o espectador a pensar sobre a insanidade como instrumento social e econômico de domínio, visto que a esposa de Rochester não mostra sinais aparentes desse mal. Ao observar a bandeira vermelha, uma constante lembrança do requerimento de liberdade, Jane transporta a assistência para a relação entre colônia (Bertha) e colonizador (Rochester), e o caráter duplamente modificador de tal relação, sendo negativa para ambos. A tela final em uma pintura trata-se de um recurso feliz para mostrar que a coerência em relação às próprias crenças e em si mesma levou a protagonista à felicidade como compensação pelas agruras passadas ao longo da minissérie. O espectador projeta que ela se tornou uma aglutinadora dos membros dispersos, bem como mãe tanto das crianças que teve quanto do imaturo marido que ela conduz.

Na adaptação de 2011, observa-se Jane sombreada pela solidão que a acompanha ao longo do filme. O *Bildungsroman* foi adaptado de forma enxuta e as imagens sombrias são enfatizadas em contraste com momentos de claridade. A contida protagonista adota a família de St. John, valorizando o despreendimento de tal ato e a vontade de pertencer a um grupo afim, porém sem traços melodramáticos ou cenas que enfatizem tal proximidade. Ela

permanece só desde o início *in media res* até o final que remete ao estado onírico mencionado por Rochester. Neste momento, a heroína incita o despertar.

A bem humorada minissérie *Pride and Prejudice* de 1995 presenteia o espectador com a vivaz Elizabeth Bennet. A linguagem física é marcante na adaptação que conta com os olhares e semblantes expressivos, porém eloquentes em significações, por exemplo, em diálogos silenciosos entre Lizzy e o pai. A movimentação corporal de Darcy retrata à assistência seus rancores, mágoas e amor com competência e de forma harmônica com a obra imagética. O tratamento e a exposição do protagonista, Mr. Darcy, por meio de situações cotidianas e da sensual cena do lago fez com que eclodissem outras adaptações, bem como a *austenmania*, tão bem citadas pela Profa. Ana Iris.

Em 2005, a trama foi transposta para o tempo e o cenário do final do século XVIII, o que trouxe mudanças significativas em termos visuais em relação à minissérie de 1995. O intuito trata da diferenciação das imagens mostradas no bem sucedido seriado. O espectador acompanha uma circunspecta Elizabeth, por meio do uso do campo e contracampo, em suas peripécias, dando a impressão de cumplicidade com o que a heroína vivencia. Mrs. Bennet mostra-se uma mãe atuante e há uma aproximação com Lizzy ao se observar as cenas da despedida de Lydia. As cores utilizadas lembram todo o conjunto de cores utilizados em uma pintura rica em nuances coloridas, pois a fotografia é primorosa. A utilização do período cíclico de um dia por meio do recurso de iniciar e finalizar o filme mostrando o amanhecer e o horário mágico do despertar do sol acentua o tom romântico do filme. É interessante notar que a movimentação está no uso da câmera, enquanto, na minissérie, foi desenvolvida mais com a linguagem corporal dos atores. A bela e séria Lizzy imprime um tom sensual à dança com Darcy no baile em Netherfield e na insinuação do beijo após o fracassado pedido de casamento do rapaz. Trata-se de uma narrativa fílmica que agrada ao público em geral.

Na esteira de Hutcheon, que argumenta, no primeiro capítulo de *A theory of adaptation*, que parte do apelo exercido pelas adaptações no público está na mescla de repetição com diferença, bem como do familiar com a novidade, acredito que ver recriações de Jane e de Elizabeth também constitui fonte de prazer, visto que traz o conforto de encontrar essas heroínas com a compreensão e a confiança que nasce da sensação de se ter um contato anterior, embora elas estejam diferentes. A expressão do que Jane e Elizabeth representam, em termos da inquietude ensejada pela busca da afirmação e da felicidade, fornece o contexto para que o diálogo estabelecido com a mulher contemporânea permaneça fluido e atemporal.

REFERÊNCIAS

- ASSIS BRASIL. *Cinema e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- _____. *Orgulho e Preconceito*. Tradução de Celina Portocarrero. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.
- AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. London: Penguin Books, 1992.
- _____. *The Complete Novels*. New York: Penguin Group, 2006.
- _____ & GRAHAME-SMITH, Seth. *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.
- BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BALAZS, B. Nós estamos no filme. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail, Org. *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Graal, 2008. p. 84-86.
- BARBIERI, Claudia. Arquitetura Literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sydney. *Poéticas do Espaço Literário*. São Carlos: Clara Luz Editora, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAZIN, A. Adaptation, or the Cinema as Digest. In: NAREMORE, James. Edit. and Introduction. *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 19-27.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEVAN, T.; FELLNER, E; WEBSTER, P.; WRIGHT, J. *Pride & Prejudice*. [Filme-DVD]. Produção de Tim Bevan, Eric Fellner e Paul Webster, direção de Joe Wright. Reino Unido, Universal Studios e Scion Films (P&P) Production Partnership, 2005. 1 DVD Vídeo, 127 min. color. son.

BLACK, A. *Pride and Prejudice: a latter day comedy*. [Filme-DVD]. Direção de Andrew Black. EUA, Excel Entertainment Group, 2003. 1 DVD, 104 min. color. son.

BLUESTONE, George. *Novels into Films*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.

BORGES FILHO, Oziris. *Poéticas do Espaço Literário*. São Carlos/SP, Claraluz, 2009.

_____; BARBOSA, Sydney. *Poéticas do Espaço Literário*. São Carlos: Clara Luz Editora, 2009.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, 2007.

BRENMAN, G; YOUNG, R. *Jane Eyre*. [Filme-DVD]. Produção de Greg Brenman, direção de Robert Young. Reino Unido, A&E Television Networks, 1997. 1 DVD, 108 min. color. son.

BROGGER, F. H.; MANN, D. *Jane Eyre*. [Filme-DVD]. Produção de Frederick H. Brogger, direção de Delbert Mann, Reino Unido, Omnibus/Sagittarius Productions, 1970. 1 DVD Vídeo, 110 min. color. son.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Penguin Books, 1988.

_____. *Jane Eyre*. London: Penguin Books, 1994.

_____. *Jane Eyre*. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2010. (Edição Bilíngüe).

_____ & ERWIN, Sherri Browning. *Jane Slayre*. London: Simon & Schuster UK Ltd., 2010.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (org.). *Compêndio de Literatura Comparada*. Tradução de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CAHIR, Linda Costanzo. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco (Coord.). *Culturas, Contextos e Discursos – Limiares Críticos no Comparatismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

_____. *Literatura Comparada*. 45. ed. São Paulo: Ática, 2001.

CHADHA, G.; NAYAR, D. *Bride and Prejudice*. [Filme-DVD]. Produção de Gurinder Chadha e Deepak Nayar, direção de Gurinder Chadha, Índia, Pathé Pictures. Distribuidora Miramax Films, 2004. 1 DVD, 1h 52 min., color. son.

CLERC, Jeanne-Marie. A Literatura Comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão. In: BRUNEL & CHEVREL (Org.). *Compêndio de Literatura Comparada*. Tradução de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 288-89.

CLÜVER, Claus. Estudos interarte: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada*, São Paulo, FFLCH/USP, n. 2, p. 37-55, dez. 1997.

COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco Ltda., 1994.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *A Tradução Criativa: a hora da estrela: do livro ao filme*. Pelotas: Editora Universitária, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERNANDEZ, R.; HESS, J.; HIBBET, M.; HOOKS, J.; LEVINSON, D.; MEYER, S.; MINGACCI, G. *Austenland*. [Filme-DVD]. Produção de Robert Fernandez, Jared Hess, Meghan Hibbert, Jane Hooks, Dan Levinson, Stephenie Meyer, Gina Mingacci. Direção de Jerusha Hess. U.S.A, Fickle Fish Films and Moxie Pictures, Distribuidora Sony Pictures Classics, 2013. 1 DVD, 97 min., col., son.

FUNCK, Elvio Antonio. *Breve História da Inglaterra*. Porto Alegre: Movimento/EDUNISC, 2012. p. 135.

HUNT, S.; LEONARD, R. Z. *Pride and Prejudice*. [Filme-DVD]. Produção de Hunt Stromberg, direção de Robert Z. Leonard. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer, 1940. 1 DVD Vídeo, 117 min. P&B. son.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

_____. *Uma Teoria da Adaptação*. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 106.

_____. *Teoria da Literatura*. Uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JAMES, R.; MAE, B. *A Modern Pride & Prejudice*. [Filme-DVD]. Produção de Ryan James, direção de Bonnie Mae. U.S.A, PaperCut Studio Productions, 2011. 1 DVD Vídeo, 125 min. color. son.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique Intertextualidades*, n. 27, p. 5-49, 1979. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina. 1979.

KIERKEGAARD, S.A. *O conceito de ironia – constantemente referido a Sócrates*. Tradução de Alvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LAITANO, Cláudia. A era das possibilidades. *Zero Hora*, Porto Alegre, p. 2, 17 nov. 2012.

LANGTON, S.; DAVIES, A. *Orgulho & Preconceito*. [Mini série-DVD]. Produção da BBC, direção de Simon Langton, adaptação de Andrew Davies. UK, BBC, 1995. 3 DVDs Vídeo, 330 min. color. son.

LETTS, B.; AMYES, J. *Jane Eyre*. [Mini série-DVD]. Produção de Barry Letts, direção de Julian Amyes, 1983. color. son.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MAGGIO, Sandra Sirangelo. *Aspects of Victorianism in the Work of Charlotte Brontë*. (Tese de Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa). Porto Alegre: UFRGS, 1999.

MAST, Gerald. *Literature and Film*. In: BARRICELLI & GIBALDI (eds.). *Interrelations of Literature*. N.Y., The Modern Language Assoc. of Am, 1982.

MCRAE, J.; CRAFT, J. *Jane Eyre*. [Mini série-DVD]. Produção de John McRae, direção de Joan Craft. UK, BBC, 1973. 1 DVD, 275 min. color. son.

McKERREL, K.; ZEFF, D. *Lost in Austen*. [Mini série-DVD]. Produção de Kate McKerrel, direção de Dan Zeff (written by Guy Andrews). United Kingdom, Mammoth Screen Ltd, 2008. 1 DVD, 3 Hrs. color. son.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.3.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. Tradução: Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

OTTE, George. Uma pequena história do espaço (e do tempo) o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 230-244, 2007.

OWEN, A.; TRIJBITS, P.; FUKUNAGA, C. *Jane Eyre*. [Filme-DVD]. Produção de Alison Owen e Paul Trijbits, direção de Cary Fukunaga. Reino Unido, BBC films, 2011. 1 DVD Vídeo, 121 min. color. son.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Littérature et espaces. - Actes du XXX e Congrès de la S.F.L.G.C. *Littérature et Espaces*, 20-22 septembre 2001, sous la dir. de Bertrand Westphal, Jean-Marie Grassin et Juliette Vion-Dury. 82 intervenants. (Pulim, "Espaces Humains").

POWELL, J.; COKE, C. *Jane Austen's Pride and Prejudice*. [Mini série-DVD]. Produção de Jonathon Powell, direção de Cyril Coke. Reino Unido, British Broadcasting Corporation, 1980. 1 DVD Vídeo, 265 min. color. son.

PUDOVKIN, V. O Diretor e o Roteiro. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*: antologia. São Paulo: Graal, 2008. p. 71-73.

RAMGRAB, Ana Iris Marques. *Meet Jane Austen: The Author as character in Contemporary derivative works*. (Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura – Literaturas Estrangeiras Modernas). Porto Alegre: UFRGS, 2013.

REHM, Andréa de Cássia Jardim. *A Comparison between Pride and Prejudice by Jane Austen and Jane Eyre by Charlotte Brontë (Elizabeth and Jane)*. Cadernos do IL/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre, n. 11, p. 49-54, 1994.

ROLLO, André Corrêa. *Ficção de Formação na Era Audiovisual: Salinger e Anderson & Wilson*. (Tese de Doutorado em Literatura Comparada). Porto Alegre: UFRGS, 2013.

SANTER, D.; WHITE, S. *Jane Eyre*. [Mini série-DVD]. Produção de Diederick Santer, direção de Susanna White. UK, BBC, 2006. 2 DVDs Vídeo, 228 min. color. son.

SMELIK, Anneke. What meets the eye: feminist film studies. In: BUIKEMA, Rosemarie; SMELIK, Anneke (Orgs.) *Women's Studies and Culture*. A feminist introduction. Londres e New Jersey: Zed Books, 1993. p. 66-81. Tradução de Guacira Lopes Louro e revisão da tradução de Tomaz Tadeu da Silva.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus Editora, 2011.

STEINER, George. *After Babel*. Aspects of Language and Translation. New York: Oxford University Press, 1992.

_____. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

STEVENSON, R. *Jane Eyre*. [Filme-DVD]. Produção de 20th Century Fox, direção de Robert Stevenson. EUA, 1943. 1 DVD, 97 min. P&B. son.

TOZZI, R.; EAST, G.; ZEFFIRELLI, F. *Jane Eyre*. [Filme-DVD]. Produção de Riccardo Tozzi e Guy East, direção de Franco Zeffirelli. França-Itália-Reino Unido, Flach Film e Miramax Films, 1996. 1 DVD, 116 min. color. son.

VERSCHLEISER, B.; CABANNE, C. *Jane Eyre*. [Filme-DVD]. Produção de Bem Verschleiser, direção de Christy Cabanne. USA, Monogram Pictures, 1934. 1 DVD, 62 min. P&B. son.

XAVIER, Ismail. (Org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. São Paulo: Graal, 2008.

_____. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WEISSTEIN, Ulrich. The Mutual Illumination of the Arts. In: _____. *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1973.

WEISSTEIN. The Mutual Illumination of the Arts. In: CLÜVER, Claus. Estudos interarte: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade: Revista de teoria literária e literature comparada*, São Paulo, FFLCH/USP, n. 2, p. 12, dez. 1997. p. 150-66.

WOOD, James. *Como Funciona a Ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF, Virginia. *The Common Reader: First Series*. London: Hogarth Press, 1957. p. 174.

ZANESCO, Liane. *Tramas, Teias e Jogos Dramáticos em Edward Albee, Patrick Marber e Mike Nichols*. (Tese de Doutorado em Literatura Comparada). Porto Alegre: UFRGS, 2010.