

**PRISCILA MARIA MENNA GONÇALVES KINOSHITA**

**DO SÉCULO XVIII AO SÉCULO XXI. “WHY JANE (AUSTEN), WHY NOW?”**

CURITIBA  
2012

**PRISCILA MARIA MENNA GONÇALVES KINOSHITA**

**DO SÉCULO XVIII AO SÉCULO XXI. “WHY JANE (AUSTEN), WHY NOW?”**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dra. Mail Marques de Azevedo

CURITIBA  
2012

## TERMO DE APROVAÇÃO

PRISCILA MARIA MENNA GONÇALVES KINOSHITA

### DO SÉCULO XVIII AO SÉCULO XXI. WHY JANE (AUSTEN), WHY NOW?

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dra. Mail Marques de Azevedo (Orientadora - Uniandrade)



Prof. Dra. Janice Cristine Thiél (PUC-PR)



Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs (Uniandrade)

Curitiba, 29 de agosto de 2012.



Dedico este trabalho aos meus pais Benedita e Francisco, que sabiamente guiaram meus passos e me estenderam a mão em todos os momentos de minha caminhada.

There is no charm equal to tenderness of  
Heart.  
Jane Austen

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, professora Dra. Mail Marques de Azevedo, que insistentemente conseguiu subtrair de mim o que eu não acreditava possuir. Sua dedicação e entusiasmo me inspiraram a dar um passo a mais sempre. Sua inteligência e perspicácia me intimidaram a ponto de não desejar decepcioná-la, sendo sua apreciação pelo meu trabalho e pela minha pessoa motivos de satisfação pessoal. Seu espírito apaixonado e seu empenho foram essenciais para a conclusão deste trabalho.

Aos meus adorados pais, Benedita Luiza Menna Gonçalves Kinoshita e Francisco Kinoshita, por acreditarem no meu potencial e me estimularem a ser cada dia melhor, a cada dia conseguir um pouco mais. Sempre me mostraram caminhos possíveis e me ensinaram a fazer a escolha certa e, principalmente, a acreditar em mim mesma e em minha capacidade de alcançar meus objetivos.

A meu querido pai em especial, por ter me ajudado incansavelmente a encontrar o material necessário, por ter preparado e organizado um grande número de material bibliográfico, por ter pacientemente me amparado em momentos de angústia e pelas suas pesquisas espontâneas e interessadas que definitivamente foram a chave do sucesso do meu trabalho.

A meu amado marido, Rodrigo D'Avila Xavier, que sempre incentivou meu crescimento pessoal e profissional e ajudou a superar dificuldades. Apesar de sempre requisitar minha atenção e companhia, o seu amor, dedicação e compreensão contribuíram para concluir esse trabalho.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	viii
<b>RESUMO</b> .....	xii
<b>ABSTRACT</b> .....	xiii
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1 A TURBULÊNCIA DO PERÍODO GEORGIANO NAS OBRAS DE JANE AUSTEN</b> ..	13
<b>2 JANE AUSTEN: O MITO</b> .....	36
<b>3 FICÇÃO E REALIDADE: AS CARTAS DE JANE AUSTEN</b> .....	53
<b>4 A PLURALIDADE DE TRADUÇÕES INTERMIDIÁTICAS</b> .....	81
4.1. <i>Pride and Prejudice</i> de Joe Wright .....	90
4.2 <i>Bride and Prejudice</i> de Gurinder Chadha .....	135
4.3 <i>Pride and Prejudice: a latter day comedy</i> de Andrew Black .....	152
4.4 <i>Pride and Prejudice and Zombies</i> de Seth Grahame-Smith .....	168
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	186
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	191
<b>ANEXOS</b> .....	198

## Lista de Figuras

Figura 1 Elizabeth Bennet.....	90
Figura 2 Título.....	91
Figura 3 Elizabeth Bennet.....	92
Figura 4 Família Bennet.....	92
Figura 5 Elizabeth Bennet.....	94
Figura 6 Sr. Bennet.....	95
Figura 7 Baile em Netherfield.....	96
Figura 8 Baile em Netherfield.....	96
Figura 9 Darcy, Bingley e Srta. Bingley no Baile em Netherfield.....	97
Figura 10 Darcy.....	98
Figura 11 Darcy.....	98
Figura 12 Elizabeth Bennet.....	100
Figura 13 Elizabeth Bennet.....	101
Figura 14 Darcy, Elizabeth Bennet e Srta. Bingley.....	102
Figura 15 Bingley.....	102
Figura 16 Elizabeth Bennet.....	103
Figura 17 Elizabeth Bennet.....	103
Figura 18 Darcy.....	104

Figura 19 Família Bennet.....	105
Figura 20 Elizabeth Bennet e Wickham.....	107
Figura 21 Sr. Collins.....	113
Figura 22 Elizabeth e Darcy.....	113
Figura 23 Elizabeth Bennet e Sr. Collins.....	114
Figura 24 Darcy e Sr Collins.....	115
Figura 25 Elizabeth Bennet e Darcy.....	116
Figura 26 Elizabeth Bennet e Darcy.....	116
Figura 27 Elizabeth Bennet.....	116
Figura 28 Sra. Bennet.....	117
Figura 29 Sra. Bennet, Sr. Bennet e Elizabeth Bennet.....	118
Figura 30 Charlotte Lucas.....	119
Figura 31 Sr. Collins e Catherine de Bourgh.....	122
Figura 32 Catherine de Bourgh.....	122
Figura 33 Jantar em Rosings.....	123
Figura 34 Anne de Bourgh.....	124
Figura 35 Elizabeth Bennet.....	125
Figura 36 Elizabeth Bennet.....	125
Figura 37 Elizabeth Bennet e Darcy.....	126
Figura 38 Elizabeth Bennet.....	127

Figura 39 Elizabeth Bennet.....	127
Figura 40 Elizabeth Bennet e Sr. e Sra. Gardiner.....	128
Figura 41 Elizabeth Bennet em Pemberley.....	128
Figura 42 Darcy e Georgiana.....	129
Figura 43 Darcy.....	132
Figura 44 Darcy e Elizabeth Bennet.....	132
Figura 45 Darcy e Elizabeth Bennet.....	133
Figura 46 Darcy, Balraj e Kiran Balraj chegando na Índia.....	136
Figura 47 Darcy e Lalita.....	138
Figura 48 Lalita trabalhando.....	144
Figura 49 Lalita tocando violão na praia.....	144
Figura 50 Lalita e Darcy em dança típica.....	144
Figura 51 Kholi visita a família Bakshi.....	146
Figura 52 Kholi.....	146
Figura 53 Darcy e Wickham no cinema.....	147
Figura 54 Darcy e Lalita em festa de casamento.....	148
Figura 55 Darcy pede mão de Lalita.....	148
Figura 56 Sr. Bakshi consente casamento.....	149
Figura 57 Carro de Lydia.....	152
Figura 58 Elizabeth Bennet.....	153

Figura 59 New Beagle.....	153
Figura 60 Aula sobre Jane Austen.....	154
Figura 61 The Pink Bible.....	155
Figura 62 Citação do hipotexto.....	156
Figura 63 Darcy em seu carro.....	157
Figura 64 Elizabeth Bennet a caminho da entrevista.....	160
Figura 65 Sonho de Elizabeth Bennet.....	161
Figura 66 Sonho de Elizabeth Bennet.....	161
Figura 67 Casamento de Lydia e Wickham em Las Vegas.....	162
Figura 68 Lydia publica livro.....	162
Figura 69 Kitty se torna cheerleader.....	163
Figura 70 Mary e Collins se casam.....	163
Figura 71 Caroline Bingley se casa com homem rico.....	164
Figura 72 Elizabeth Bennet e Darcy lutam.....	172
Figura 73 Elizabeth Bennet luta com ninjas de Catherine de Bourgh.....	175
Figura 74 Elizabeth Bennet luta com zumbis.....	177
Figura 75 As Bennet lutam com zumbis.....	179
Figura 76 Charlotte Lucas se casa com Collins.....	182

## RESUMO

O presente estudo propõe-se responder à indagação “*Why Jane, Why Now?*” que traduz o interesse da academia nas causas prováveis da visibilidade da obra de Jane Austen até o século XXI, tanto em reedições impressas, como em adaptações para diferentes mídias. A crítica especializada atribui o fato à incrível capacidade da autora de explorar as mais íntimas peculiaridades da natureza humana na criação de suas personagens. Em paralelo a esse argumento, defende-se a hipótese de que a obra de Jane Austen tem muito a dizer ao homem deste século, por abordar não apenas questões humanas essenciais, mas também problemas de ordem sociocultural, observados no contexto do Iluminismo Georgiano, basicamente semelhantes aos atuais. Para justificar esse argumento, pesquisa-se inicialmente até que ponto Jane Austen esteve envolvida com os problemas do mundo exterior ao círculo íntimo da família. Os primeiros biógrafos, membros da família Austen, constroem uma imagem idealizada da escritora, feita de reclusão e alheamento que mitifica suas qualidades. Para comprovar o argumento oposto, de uma Jane Austen cônica, principalmente, da posição de inferioridade da mulher no sistema patriarcal, faz-se uma análise dos únicos testemunhos pessoais da autora, as cartas preservadas por seus descendentes. Procura-se nos romances a repercussão desses testemunhos como forma de protesto, o que comprova a pertinência da hipótese inicial. O *corpus* da pesquisa engloba três transposições filmicas recentes de *Pride and Prejudice* e o romance paródico de Seth Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies*, que conjuga o texto canônico à tecnologia da comunicação de massa, tendência recorrente na atualidade. Utiliza-se como suporte para a análise das produções filmicas as teorias da adaptação de Robert Stam e Linda Hutcheon, e na abordagem do *mash-up* literário de Grahame-Smith a teoria da paródia da mesma autora.

Palavras-chave: Jane Austen. Adaptação. Crítica.

## ABSTRACT

As indicated by its title this work aims at answering the question “Why Jane, Why now?” that signals the interest of the academy in the possible causes of the visibility of Jane Austen’s work in the XXIst century, both in the reprinting of her novels, and in the form of their adaptation to diverse types of media. Specialized criticism attributes the resilience of Austen's work to her outstanding capacity in exploring the most intimate peculiarities of human nature in the creation of her characters. In addition, this work advances the hypothesis that Jane Austen’s work has much to say to XXIst century man, as it approaches not only ultimate questions, but turns a close look on socio-cultural matters in the context of Georgian Illuminism that are basically similar to present ones. In order to ascertain this assertion, an initial attempt is made to determine the extent of Jane Austen’s involvement with contextual problems outside her own inner familial circle. Her first biographers were members of the Austen family who built an ideal image of their famous ancestress as a gracious lady, who had few interests outside her home and whose literature was far from being censorious and satirical. The verification of the opposite proposition of a Jane Austen who is conscious of social problems, particularly those having to do with women’s restrained position in patriarchal society, is effected through the analysis of her sole remaining personal testimonies, the letters preserved by her descendants. The corpus of this research includes three recent adaptations of *Pride and Prejudice* to film and Seth Grahame-Smith's parodic *Pride and Prejudice and Zombies*, described as a *mash-up* of Austen's canonical text and the latest trends in mass-communication technology. Robert Stam's and Linda Hutcheon's theories of adaptation are used as a foundation for the analysis of the cinematic versions, and Hutcheon's concepts of parody as the main approach to the analysis of Grahame-Smith's literary *mash-up*.

Keywords: Jane Austen. Adaptation. Criticism.

## INTRODUÇÃO

*She is impersonal; she is inscrutable;*  
Virginia Woolf

Jane Austen foi e ainda é uma mulher além de seu tempo. Nascida em 16 de dezembro de 1775, morreu precocemente em 17 de Julho de 1817, aos quarenta e dois anos. Seus romances, no entanto, ecoam pelos tempos, interessando tanto críticos literários quanto leitores comuns; tanto estudiosos de literatura, como apreciadores do entretenimento cinematográfico.

Seus livros são traduzidos para todas as línguas e continuamente reeditados em formatos diversos: edições de bolso; versões condensadas para o aprendizado da língua e iniciação à literatura inglesa; edições bilíngues e revistas em quadrinhos. Publicam-se manuais sobre a utilização de sua obra em sala de aula. Todos os seus romances foram adaptados para as mídias fílmica e televisiva. Nesta última, a série Clássicos da BBC já apresentou duas versões somente de *Pride and Prejudice*. Na realidade, o conflito amoroso entre Elizabeth Bennet e Darcy é de longe o enredo preferido também pelos cineastas, haja vista o número de leituras e adaptações mais, ou menos, próximas do texto original.

Causou estranheza e mesmo indignação entre os “janófilos” a mais recente e esdrúxula dessas adaptações: dessa feita uma adaptação textual, em que o americano Seth Grahame-Smith transforma as heroínas de Jane Austen em caçadoras de zumbis, a praga dos mortos-vivos que assola a Inglaterra, no *mash-up Pride and Prejudice and Zombies* (2009), a contribuição do século XXI para perpetuar ou desconstruir uma reputação literária.

A escolha em si da obra de Jane Austen para esse tipo de “des-leitura” diz muito sobre sua atualidade. Existem blogs e sites de admiradores<sup>1</sup> que viram e reviram a vida pessoal de Austen e o mundo em que viveu: vestuário, leitura, história, música, tradições e demais assuntos correlatos. Reuniões anuais são organizadas com o único intento de discutir Jane Austen; fazem-se conjecturas sobre seus sentimentos e motivos e publicam-se revistas com as últimas “revelações” — por vezes fantasiosas — sobre seu legado.

Credita-se a popularidade dos romances de Jane Austen, duzentos anos após sua publicação, à sua incrível capacidade de explorar as mais íntimas peculiaridades da natureza humana na criação de suas personagens. Com grande sensibilidade e poder sobre o nanquim e a pena, aborda de maneira magistral um leque de questões universais, objeto da obra de arte em todos os tempos.

Já na época de sua publicação, as obras de Jane Austen foram objeto de apreciação crítica, especialmente por outros romancistas, como Sir Walter Scott, que em seu diário enaltece a escritora: “That young lady had a talent for describing the involvements and feelings and characters of ordinary life, which is to me the most wonderful I ever met with”<sup>2</sup> (1826, p. 74). Outros críticos preferem manifestar-se sobre a conduta social da escritora que consideram conservadora, inspirada em sermões religiosos e cartilhas de conduta. Essa imagem de modéstia e recolhimento foi divulgada especialmente pelos membros da própria família Austen, seus primeiros biógrafos, que apresentam a escritora como um protótipo de virtudes, em versão idealizada que subsiste até hoje.

---

<sup>1</sup> Ver anexo A.

<sup>2</sup> Para mim, o talento daquela jovem para descrever envolvimento, sentimentos e personagens da vida cotidiana, é o mais maravilhoso que já conheci.” Esta e as demais traduções dos textos em inglês no corpo do trabalho são de minha autoria.

Talvez sob influência dessa lenda, Charlotte Bronte rechaça, pejorativamente, o trabalho de Austen, acusando-a de superficialidade: "She *does her business* of delineating the *surface* of the lives of genteel English people curiously well [...]"<sup>3</sup> (citado em SHERRY, 1969, p. 10) (ênfase acrescentada). Para Bronte, Austen não tem conhecimento das paixões humanas e não atinge profundamente o leitor.

A crítica literária britânica Marilyn Butler (1937-), autora do livro *Jane Austen and the war of ideas*, ao comentar a relação de Jane Austen com as ideias pós-revolucionárias, ressalta que não se baseiam em conhecimento específico das guerras do período, mas em velhas noções que absorveu de leituras diversas (citado em JOHNSON, 1988, p. xviii).

Em contraste com esses argumentos, existe uma vertente crítica que vê Jane Austen como observadora perspicaz das atitudes e reações humanas, trazendo à tona questões sociais profundas e desconcertantes para um grande nicho da sociedade da época. Susan Gubar e Sandra Gilbert argumentam que é chocante o modo como Austen demonstra desconforto com o legado cultural, em particular com a posição da mulher na sociedade patriarcal, e analisa os interesses econômicos da exploração sexual (2000, p. 112). As autoras tecem críticas elogiosas à maneira como Austen expõe os problemas sociais, dentro das limitações impostas por uma sociedade machista.

Quaisquer que sejam as posições adotadas pela crítica, as obras de Jane Austen funcionam como sátira sutil da sociedade, em seus aspectos mais turvos — especificamente na construção de personagens de conduta vil —, escamoteada pelo humor e pelo final feliz. Essas posições contrastantes fornecem a indagação inicial

---

<sup>3</sup> Ela faz o seu trabalho de esboçar a superfície da vida da nobreza inglesa curiosamente bem...

de nossa pesquisa: até que ponto Jane Austen, a escritora, envolveu-se com as grandes questões de seu tempo? De seus quarenta e dois anos, vinte e cinco foram vividos no século XVIII e dezessete, no século XIX. Viveu, portanto, em uma das épocas mais conturbadas da história da Europa, cuja explosão iconoclasta ocorreu com a Revolução Francesa.

O acervo não ficcional de Jane Austen que compreende as cartas que escreveu para à irmã Cassandra, aos irmãos Francis William-Austen e Charles John-Austen e à sobrinha Fanny fornece material amplo como subsídio para análise e interpretação dos seus romances à luz do período histórico em que foram escritos. Em paralelo a esse material, examinamos a biografia da escritora, cônica da situação que o país vivenciava, a fim de perceber seu envolvimento com os acontecimentos da época. O levantamento da posição da autora frente aos acontecimentos históricos, realizado pelo exame de suas cartas, permite-nos perceber a profundidade da crítica social intrínseca em sua obra.

Para refutar a imagem de alienação atribuída a Jane Austen, procuramos observar referências ao contexto sócio-histórico em seus escritos, o que, argumentamos, interfere na leitura de seus textos pelos adaptadores das diferentes mídias.

No entanto, existem divergências a respeito da influência do contexto histórico-social georgiano sobre os temas e personagens de Jane Austen. Gubar e Gilbert põem em destaque a importância de temáticas sociais que abordam as limitações femininas sob o regime patriarcal, como imposição de regras de conduta e fatores econômicos restritivos. Já para Lord Brabourne, da família Austen, Jane Austen é uma divulgadora dos ideais ingleses de bom senso e recato ou, como

declara G. E. Mitton em 1905, "Austen was the most thoroughly English writer of fiction"<sup>4</sup> (citado em SALES, 1994, p. 11).

A justaposição de elementos da vida de Jane Austen — cenários, nomes, situações e acontecimentos marcantes, verificáveis nas cartas reunidas e compiladas por Lord Brabourne e outros autores — à trama de seus romances evidencia a existência de pontos semelhantes na vida e na ficção. Norman Sherry, Deirdre Le Faye, Edward Copeland e Juliet McMaster destinaram trabalhos inteiros a essa vertente de pesquisa, para confirmar a hipótese de que Jane Austen estava cônica do contexto histórico-social de sua época, o qual representa intencionalmente em seus romances. Do ponto de vista de Roger Sales, "Austen's novel offers a precise, literal or indeed intentional representation of these historical events"<sup>5</sup> (1994, p. xviii). Servimo-nos dos trabalhos desses autores como suporte de nossa hipótese.

É nosso argumento que as personagens de Jane Austen são instrumentos de que se utiliza para criticar a posição da mulher na sociedade patriarcal, que estabelece regras repressoras na conduta feminina e relega a mulher a uma posição de inferioridade na estrutura legal e econômica. A visão deturpada do certo e do errado das personagens, no entanto, é apresentada pela autora como reflexo da natureza humana, acarretando consequências infelizes na trama. Os relacionamentos são conduzidos como palcos de desmistificação da ilusória estabilidade social, cujos valores de discursos falaciosos são questionados pela ironia satírica de Jane Austen.

Dois séculos se passaram, mas os mesmos questionamentos de valores colocados em pauta por Jane Austen provocam querelas em nossos tempos. As

---

<sup>4</sup> Austen foi a mais inglesa de todos os escritores de ficção.

<sup>5</sup> Os romances de Austen oferecem uma representação precisa, literal ou mesmo intencional desses eventos históricos.

adaptações recorrentes de seus romances demonstram a pertinência das críticas positivas sobre Jane Austen, o que reforça a hipótese de que suas obras atingem problemas sociais e humanos relevantes até hoje. Trata-se de adaptações em múltiplos meios e em vários países, que revolvem ideias e ideais da escritora, propagando sua mensagem no globo.

Vivemos em um mundo imediatista e violento, onde a cultura do grotesco e selvagem atrai os interesses em lugar dos bailes e chás vespertinos de Jane Austen, e que figura o século XVIII próximo ao enfadonho. No entanto, o número de reedições e adaptações demonstra a relevância de sua obra e provoca conjecturas sobre os motivos de se ter transformado de leitura superficial, na avaliação de Charlotte Bronte, em veículo de apelo popular e, em muitos casos, em mania.

*The Jane Austen Book Club* de 2007, por exemplo, é um filme baseado nas obras de Jane Austen, em cuja trama um clube formado por leitores ávidos se reúne para discuti-las. É mais um fator que enfatiza o argumento em exposição: Jane Austen possui admiradores e fãs. Logo, a pergunta de críticos tem fundamento: Why Jane? Why now? (FLAVIN, 2008). Norman Sherry faz outra pergunta do mesmo teor: "What is all this about Jane?"<sup>6</sup> (SHERRY, 1969, p. 9). O que em Jane Austen e suas obras atrai o olhar de críticos, estudiosos e diretores de cinema? O que esses apreciadores de Jane veem que grandes nomes na literatura da época como Charlotte Bronte e Mark Twain não viram? Teria o julgamento apressado de superficialidade lhes impedido a percepção das ideias e da linguagem aparentemente simples, de Austen?

Robert Sales afirma que representações socioculturais são facilmente reconhecíveis nos romances, que transmitem novos significados e mensagens

---

<sup>6</sup> O que é tudo isso sobre Jane?

(1994, p. xvii). De fato, a leitura do romance à luz do contexto histórico é enriquecedora.

Seus romances mais conhecidos — *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, *Mansfield Park*, *Emma*, *Northanger Abbey*, *Persuasion* — foram adaptados para o cinema e séries de televisão. Dentre eles concentramos nossa análise em *Pride and Prejudice*, o que teve maior número de adaptações em diferentes mídias. Existem versões filmicas inglesas, americanas e até indianas, enfocando de maneiras diversas as questões discutidas por Austen.

Jane Austen constrói em *Pride and Prejudice* um microcosmo do contexto georgiano, dos detalhes mais triviais aos mais significativos: a importância do legado paterno; a necessidade do casamento para a mulher; o comportamento em público como representação familiar de educação; as prendas femininas como requisito para o matrimônio. Em carta endereçada à irmã mais velha, Cassandra, diz: "His wife is discovered to be everything that the neighbourhood could wish her, silly and cross as well as extravagant"<sup>7</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 38), palavras quase textuais do Sr. Bennet quando observa, em *Pride and Prejudice*, o comportamento das filhas mais novas e comenta: "De tudo que eu posso concluir pela sua maneira de falar, vocês devem ser as duas garotas mais estúpidas do país. Eu já suspeitava há algum tempo, mas agora eu estou convencido" (AUSTEN, 2008, p. 34). Austen, na descrição da Sra. Bennet pelo narrador como mulher medíocre, parece se inspirar na realidade ao seu redor.

Na soma dos registros valiosos das cartas de Jane Austen e seus romances, vemos uma escritora com senso de mundo, capaz de tecer julgamentos sobre a essência da sociedade em que vivia, examinando-a no contexto da realidade

---

<sup>7</sup> A esposa dele é tudo que os vizinhos poderiam esperar dela, tola e rabugenta, assim como extravagante.

histórica vigente. Muitos não entenderam sua forma peculiar de denúncia, ao mesmo tempo ativa e passiva, enquanto outros se inspiraram em sua obra. Ativa, quando se utiliza de suas personagens para se posicionar em relação aos problemas sociais; passiva, porque o faz sem ofender as regras femininas de conduta.

A análise minuciosa de passagens em suas cartas nos revela uma Jane Austen diferente da reverenciada por muitos de seus fãs e da imagem cuidadosamente construída por seu sobrinho, James Edward Austen-Leigh. Vários críticos absorveram esse caráter construído e depreenderam dos romances o que seu irmão Henry oferece como verdade inquestionável: uma Jane Austen terna e recatada, inteiramente dedicada à família. A nosso ver, a influência dessa escritora recatada não teria alcançado o nosso século. Nosso trabalho, que se propõe a responder à pergunta *Why Jane? Why now?*, considera de preferência, a visão de mundo perspicaz e abrangente da escritora, revelada na abordagem de problemas maiores, como a sobrevivência econômica da mulher em uma sociedade que lhe impõe padrões restritivos de proporções avassaladoras na época. Esta Jane Austen tem muito a dizer aos leitores de nosso tempo.

As adaptações dos romances para diferentes meios — cinema, televisão, quadrinhos — transpuseram para os tempos modernos críticas sociais semelhantes, sob outro viés artístico e parodiam Jane Austen, mantendo estrutura similar da trama. Por isso o título desse trabalho: *Do Século XVIII ao Século XXI. "Why Jane (Austen)? Why Now?"*. Propomos neste trabalho uma leitura em profundidade de suas cartas, do material biográfico produzido pelos seus familiares e de seus romances, com ênfase em *Pride and Prejudice*, enxergando Jane Austen como uma escritora que não apresentava um panorama humano singelo, mas sim uma mulher que conhecia profundamente a natureza humana e seu comportamento no mundo.

Ao se propor a escrever um romance, Austen busca expor uma sociedade bajuladora e hipócrita, com vícios camuflados pelas regras sociais impostas, utilizando como arma o divertimento, como palco a Inglaterra do século XVIII, combatendo com a ironia o preconceito à crítica feita por escritores do sexo feminino. A visão singular de mundo de Jane Austen presente nesse *corpus* nos permitirá demonstrar por que a escritora sobrevive até hoje.

No primeiro capítulo, fazemos breve exame do período histórico georgiano e suas repercussões na vida e obra de Jane Austen, utilizando como suporte *The Georgian Town*, de Joyce Ellis, e *The English Town, 1680-1840: government, society and culture*, de Rosemary Sweet. Em contraponto à imagem de uma Jane Austen reclusa no mundo bucólico do interior da Inglaterra, alheia aos eventos do mundo exterior do qual tem apenas visão facetada, fazemos o levantamento de acontecimentos relevantes na vida da autora, demonstrando que certos fatos históricos foram cruciais para sua abordagem literária. Após situar Jane Austen no período georgiano, estabelecemos paralelos entre sua vida pessoal — mais precisamente com referência à participação de três de seus irmãos nas guerras contra Napoleão — e a influência decisiva em sua produção literária e visão de mundo.

No capítulo número dois, pesquisamos a gênese da chamada "indústria de Jane Austen", enfocando as duas perspectivas sobre a escritora: Jane Austen fechada em seu universo familiar, alienada em um mundo sem conflitos e vivendo "emphatically a home life" (BRABOURNE, 1884, p. 8), ou uma autora cônica de sua produção, de seu mundo e dos acontecimentos cruciais da época. Avalia-se nesse momento o embate entre dois conceitos que remetem à memória da escritora, que

não só contribuem para a popularidade de seus romances e para a sobrevivência do mito, mas também influenciam a abordagem múltipla dos adaptadores de sua obra.

Examinamos as cartas de Jane Austen, compiladas nas obras biográficas *Letters of Jane Austen* de Edward Hugessen Knatchbull-Hugessen, Lord Brabourne, *Memoirs of Jane Austen*, de autoria de seu sobrinho James Edward Austen-Leigh e *Jane Austen: Her Life and Letters*, de autoria de seu sobrinho-neto de William Austen-Leigh. De posse desse material, no terceiro capítulo analisamos na obra de Jane Austen as evidências plausíveis de que, nos bastidores de suas histórias românticas, existe crítica social severa e ácida às regras impostas às mulheres e ao cerceamento emocional do patriarcalismo.

No quarto capítulo, analisamos três versões de *Pride and Prejudice* em adaptação para o cinema: *Pride and Prejudice* de Joe Wright, *Bride and Prejudice* de Gurinder Chadha, *Pride and Prejudice: a latter-day comedy* de Andrew Black e uma adaptação literária, o *mashup Pride and Prejudice and Zombies*, de Seth Grahame-Smith, como peça-chave para amarrar os capítulos anteriores. Inicialmente, fazemos referência às inúmeras traduções intermediáticas dos romances de Jane Austen sob a luz dos teóricos Gérard Genette, Robert Stam e Linda Hutcheon para, a seguir, analisar a pluralidade de leituras feitas por *script-writers* e diretores, frente às diversas vertentes temáticas que os romances permitem abordar.

O conceito de Austen sobre a realidade feminina em sua época é estudado, com as devidas modificações, nas três adaptações fílmicas e no *mashup* de Grahame-Smith referente à febre gótica do século XXI. As adaptações são testemunho ficcional da universalidade da crítica social e da sátira das narrativas de Jane Austen.

Focalizamos com mais ênfase *Pride and Prejudice* do cineasta Joe Wright, de 2005, em virtude da coerência entre *mis-en-scène*, narrativa e caracterização das personagens, que permite satirizar com sutileza, mas com eficácia o ridículo do comportamento humano e a hipocrisia das relações sociais. A obra de Claudia L. Johnson, *Jane Austen women, politics and the novel*, que aprofunda o estudo da relação entre a mulher e a política nos romances de Jane Austen, fornece subsídios importantes para a análise do filme.

*Bride and Prejudice* (2004), produto de Bollywood, a indústria cinematográfica indiana, justapõe os conceitos sobre o papel da mulher no romance de Austen aos conceitos sociais e culturais indianos modernos. O filme insere a sátira de Jane Austen no mundo diverso da Índia, como uma forma tênue de expor as controvérsias e preconceitos arraigados nas regras socioculturais do país.

*Pride and Prejudice: a latter day comedy* (2003), transfere a crítica social dos romances de Jane Austen para a realidade do século XXI, em uma relação intertextual entre diferentes tipos de discurso, em mídias diversas e em períodos históricos distanciados no tempo. A ênfase no ridículo satiriza as personagens como o símbolo do comportamento moderno.

*Pride and Prejudice and Zombies* (2009) combina a febre gótica moderna dos zumbis mais artes marciais, com a obra canônica de Jane Austen; o contexto romântico do romance com o mundo violento e grotesco dos mortos-vivos. *Pride and Prejudice and Zombies* “mashes-up” traços das culturas japonesa, inglesa e americana, bem como recursos intermediários atuais: quadrinhos, vídeos, filme, música, etc. A escolha de *Pride and Prejudice* como *locus* do perigoso mundo dos zumbis corrobora nosso argumento de Jane Austen como escritora de todos os tempos.

Com a análise dessas quatro adaptações de *Pride and Prejudice* de Jane Austen, retomamos a pergunta: Why Jane? Why now? Pretendemos inferir do nosso estudo que os diretores, ao adaptar o romance, atuaram como leitores-modelo, todos eles depreendendo do romance mensagens semelhantes, provando a escritora cônica do que escrevia sobre os problemas de seu período e sobre a natureza humana. Para alcançar a nossa hipótese, localizamos Austen, sua biografia e sua obra na história, fazendo um paralelo entre vida e obra ficcional de Jane com a história do período, explicando por que discordamos dos críticos que afirmam Jane alheia aos acontecimentos. Para embasar nossa hipótese da influência do contexto histórico-social na obra de Austen e a autora ciente do mundo ao seu redor, fazemos inicialmente um breve apanhado das características do período georgiano da história da Inglaterra.

## 1 A TURBULÊNCIA DO PERÍODO GEORGIANO NAS OBRAS DE JANE AUSTEN

No presente capítulo situamos Jane Austen no conturbado contexto sociocultural do século XVIII, para criar o pano de fundo de nosso argumento de uma autora cônica das falácias da sociedade patriarcal da época e dos defeitos comezinhos dos seres humanos que ali vivem.

Em 1775, no último quartel do século XVIII, período conturbado da história da Inglaterra e da Europa como um todo, momento de grandes mudanças e transformações sociais e morais, nasce Jane Austen na cidade inglesa de Steventon. A guerra da Independência dos Estados Unidos, então colônia da Inglaterra, que termina em 1776 (LE FAYE, 2002, p. 45), e a Revolução Francesa, que atinge seu ápice em 1789 (EYRE, 1971, p. 125), haviam desgastado a Inglaterra ao direcionar a atenção e os recursos do país primordialmente para os conflitos. Ao mesmo tempo, a Revolução Industrial toma grandes proporções, muda regras de conduta e estruturas sociais, elevando a Inglaterra ao nível de potência mundial (SWEET, 1999, p. 2).

Jane Austen vive muito de perto os conflitos armados, com o ingresso dos irmãos Francis William Austen e Charles John Austen na academia naval real em Portsmouth e, posteriormente, com a participação ativa de ambos nas guerras contra Napoleão. Henry Thomas Austen, o irmão biógrafo, tornou-se tenente da Milícia de Oxfordshire em 1793. Em carta dirigida à irmã Cassandra, a escritora manifesta preocupação sobre os projetos de Henry, o irmão caçula, de se juntar a um regimento recém-constituído:

Henry is still hankering after the Regulars, and as his project of purchasing the adjutancy of the Oxfordshire is now over, he has got a scheme in his head about getting a lieutenancy and adjutancy in the 86th, a new-raised regiment, which he fancies will be ordered to the Cape of Good Hope. I heartily hope that he will, as usual, be disappointed in this scheme.<sup>8</sup> (AUSTEN-LEIGH, 1913, p. 47)

Esse período conturbado de guerras se faz visível nas obras de Austen, visto que as atividades militares e navais são características recorrentes em suas tramas. Em *Pride and Prejudice*, a chegada dos oficiais de um regimento de milícias, em seus vistosos uniformes vermelhos, provoca verdadeiro *frisson* em Lydia e Kitty e, principalmente, introduz Wickham, personagem que completa os três pares do enredo. Deirdre Le Faye aponta a propriedade e verossimilhança do cenário construído por Austen, que tinha conhecimento da existência de acampamentos da milícia inglesa em Brighton:

This is also perfectly genuine contemporary background scene-setting on Jane Austen's part: Brighton offered the shortest possible overland route from the English Channel to London, and following the declaration of war with France in February 1793, soldiers from all over England took in turns to defend this vulnerable seaside town. The summer months were spent in military drill and maneuvers, with mock battles as practice in case of any surprise landing by the French. The Prince of Wales himself, with his favourite regiment, the 10th Light Dragoons, took part in some of these camps, and Jane Austen's brother, Henry, was there with his militia regiment, the Oxfordshires, in the summer of 1793.<sup>9</sup> (2002, p. 194)

---

<sup>8</sup> Henry continua a sonhar com as tropas regulares, e como seu projeto de comprar o cargo de ajudante da [milícia de] Oxfordshire não deu certo, pôs na cabeça um esquema de adquirir o posto de tenente e ajudante no 86º, regimento recém-constituído, que imagina será destacado para o Cabo da Boa Esperança. Espero de coração que, como de costume, tenha mais um desapontamento.

<sup>9</sup> Trata-se também de montagem de cenário de fundo contemporâneo perfeitamente genuíno feita por Jane Austen. Brighton oferecia a rota terrestre mais curta do Canal Inglês até Londres e, após a declaração de Guerra contra a França em fevereiro de 1793, soldados vindos de toda a Inglaterra se alternavam na defesa da vulnerável cidade costeira. Nos meses de verão eram realizados exercícios e manobras militares que simulavam batalhas para o caso de um desembarque surpresa dos franceses. O príncipe de Gales em pessoa, com seu regimento favorito, o Décimo de Dragões Ligeiros, tomava parte em alguns desses acampamentos, e o irmão de Jane Austen, Henry, esteve ali com seu regimento de milícia, os Oxfordshires, no verão de 1793.

Pode-se afirmar, prossegue Le Faye, que o cenário do romance provém das histórias de Henry sobre seu período na milícia de Oxfordshire (2002, p. 77). Seus irmãos Frank e Charles ficaram anos fora da Inglaterra, durante o período de guerra. Em carta a Cassandra, Jane faz comentários sobre a demora da troca de notícias com Frank:

Frank had not heard from any of us for ten weeks when he wrote to me on November 12 in consequence of Lord St. Vincent being removed to Gibraltar. When his commission is sent, however, it will not be so long on its road as our letters, because all the Government dispatches are forwarded by land to his lordship from Lisbon with great regularity.<sup>10</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 41)

Frank foi destacado para o Mediterrâneo e para o Báltico; Charles, para as Índias Ocidentais; ambos atingiram o posto de almirante. A marinha era um caminho possível para a conquista financeira, pois os prêmios ganhos e a divisão dos despojos dos navios capturados rendiam lucros consideráveis. Em *Persuasion*, o Capitão Wentworth após anos em combate, volta rico e, como tal, candidato elegível à mão de moças bem nascidas. A vaidade do esnobe Sir Walter Elliot fica evidente no preconceito contra a marinha, "[...] the means of bringing person of obscure birth into undue distinction [...]", como meio de ascensão de pessoas de origem obscura a posições não merecidas.

Jane conheceu de perto os problemas da guerra e suas consequências, quando seu irmão Henry casou-se com Eliza de Feuillide, viúva de M. de Feuillide, guilhotinado em Paris, em 1794 (LE FAYE, 2002, p. 24). Em viagem à França, Eliza e Henry foram presos e quase impedidos de retornar à Inglaterra, quando Napoleão rompe o Tratado de Paz de Amiens e anula a trégua. Jane tinha relacionamento

---

<sup>10</sup> Frank não tinha notícias de nós havia dez semanas quando me escreveu em 12 de novembro em consequência da remoção de Lord St. Vincent para Gibraltar. Quando sua comissão for enviada, no entanto, não demorará tanto tempo nas estradas quanto nossas cartas porque todos os despachos do governo são enviados para Sua Senhoria por terra, a partir de Lisboa, com grande regularidade.

próximo com Eliza, com quem compartilha notícias de guerra: "Eliza de Feuillide talks of having read in a newspaper that all the 1st lieutenants of the frigates whose captains were to be sent into line-of-battle ships were to be promoted to the rank of commanders"<sup>11</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 80).

Transições complexas ocorrem também no governo da Inglaterra no período georgiano, cujo nome deriva da sucessão de soberanos, de George I a George IV, no período de 1714 a 1830. A revolução cultural e científica na Inglaterra, o chamado Georgian Enlightenment, adveio em grande parte do apoio extensivo à cultura e à ciência, especialmente nos reinados de George III e George IV. Jane Austen, que viveu exatamente nesse período, — assim como Fanny Burney, Sra. Radcliffe e outras —, foi direta e indiretamente beneficiada pela abertura política da época. Novidades nas alçadas da ciência, física, literatura, matemática e astronomia eclodiam paralelamente à instabilidade política no período de transição da monarquia da Regência. Isaac Newton (1642-1727), John Locke (1632-1704), Daniel Defoe (1660-1731), Voltaire (1694-1778) fazem parte da eclosão de escritores e pensadores (SMITH, 2006, p. 89).

Ao conceder mais liberdade para outras crenças que não o rígido anglicanismo oficial, George III e George IV deram abertura para a prática das artes e de formas diversas de entretenimento, conquistando a simpatia popular (Ibid., p. 82). Hannah Smith afirma que George II também assumiu a liderança de seu predecessor com relação ao entretenimento. Ele também apreciava opera, teatro, bailes de máscaras, e desejava fornecer suporte financeiro a essas atividades na cidade de Hanover (2006, p. 71).

Ao financiarem cientistas e / ou artistas, os reis se autopromoviam, e os

---

<sup>11</sup> Eliza fala de haver lido em um jornal que todos os primeiros tenentes das fragatas cujos capitães foram enviados à linha de batalha seriam promovidos ao posto de comandantes.

protegidos lhes dedicavam seus trabalhos (SMITH, 2006, p. 86). Descartes dedicou *Principia Philosophiae* a Elizabeth da Bohemia, ancestral de George I, e Voltaire dedicou *Henriade* à Caroline, filha adotiva de Sophia Charlotte, irmã de George I, a qual colecionava obras de arte como pintura e bustos reais e promovia nomes como William Kent (inglês), Van Dyck (holandês), Descartes (francês) e Voltaire (francês) (Ibid., p. 87). Seguindo esse padrão de comportamento, o príncipe regente, futuro George IV, manifestou o desejo de que Jane Austen lhe dedicasse uma de suas obras.

Assim, o príncipe regente, que governou o país de 1811 a 1820, em virtude da instabilidade mental do pai, George III, teve especial importância na vida de Jane Austen. Deirdre Le Faye informa que o desejo do regente foi transmitido pelo bibliotecário real a Jane Austen, que lhe dedicou o romance *Emma*, em 1815. Apesar de não aprovar a maioria das ações do governo e, de modo especial, a vida pessoal dissoluta do príncipe regente, Jane Austen teve de se curvar à hierarquia e escrever uma dedicatória, em que lhe oferece o romance (FERGUS, 1997, p. 26). O fato promoveu ampla divulgação e conseqüentemente a popularidade da obra de Austen, cuja morte em 1817, impediu-a de usufruir dessa troca benéfica de favores (DOODY, 1997, p. 89).

A importante influência francesa na Inglaterra, durante a guerra dos trinta e dois anos contra Louis XIV, repercute de maneira curiosa na obra de Jane Austen, não diretamente nos romances, mas na adaptação mais recente de *Pride and Prejudice* para o cinema. Como a França estava em processo de erguer estátuas por todo o país para alavancar a fama de seu rei, a Inglaterra desenvolveu projetos culturais semelhantes com a mesma finalidade (SMITH, 2006, p. 64). Pintores, poetas e historiógrafos eram contratados para promover o reinado (Ibid., p. 78).

Como mostra o filme *Pride and Prejudice*, de 2005, o diretor Joe Wright se baseou nessa época de engrandecimento artístico e incrementou a casa do Sr. Darcy em Pemberley com várias esculturas de mármore, bustos e nus artísticos. Um dos bustos representa o próprio personagem, o Sr. Darcy. Entre as pinturas figuram retratos dos proprietários da casa. Já o romance original de Jane Austen focaliza de preferência pinturas e desenhos e, no passeio de Elizabeth por Pemberley, dá maior destaque aos retratos.

Na área de entretenimento, os reis George I e II financiaram projetos culturais: teatros, óperas e bailes mascarados. Rosemary Sweet afirma:

Assemblies attracted visitors in from outside the town, and not just the wealthy county gentry. Families living further afield, who would normally only rarely visit the neighbouring town, might sink their resources upon one season, in a make or break bid to marry off their daughters, with a round of social activity based upon the assembly.<sup>12</sup> (1999, 234)

Em *Pride and Prejudice*, mulheres solteiras encontram nos bailes a oportunidade de se apresentarem socialmente, com fins matrimoniais. Em *Persuasion*, o teatro faz parte do entretenimento das personagens. Em *Mansfield Park*, peças teatrais são montadas e ensaiadas pelas personagens e fazem parte das atividades culturais dos aristocratas. As cartas de Jane Austen para a irmã Cassandra contêm passagens alegres e entusiastas sobre peças teatrais: "The girls were very much delighted, but still prefer "Don Juan"; and I must say that I have seen nobody on the stage who has been a more interesting character than compound of

---

<sup>12</sup> Bailes atraíam visitantes de fora da cidade e não somente a pequena nobreza endinheirada do condado. Famílias que moravam em lugares mais distantes, que muito raramente costumavam visitar a cidade vizinha, eram capazes de gastar seus recursos em uma única temporada, numa tentativa de vai ou racha para casar as filhas, durante as várias atividades sociais geradas pelos bailes.

cruelty and lust<sup>13</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 202). Nos romances, porém, o teatro aparece com menos frequência que os bailes (assemblies) que acontecem mais amiúde e são mais fáceis de organizar. Sabe-se, também pelas cartas, que Jane Austen, sempre que possível, frequentava bailes: "We were at a ball on Saturday, [...]"<sup>14</sup> (Ibid., p. 19), "Our ball was very thin, [...]"<sup>15</sup> (Ibid., p. 41). Foram diversas as peças teatrais a que Austen assistiu; em suas cartas, revela gostar muito do teatro além, é claro, dos bailes, famosos e recorrentes em seus romances.

As políticas de liberdade dos reis contribuíram decisivamente para o desabrochar de ideias e conceitos. Precursoras de Jane Austen, como Fanny Burney (1752-1840) e Mary Wollstonecraft (1759-1797), discutem o papel da mulher na sociedade, contribuindo e muito para a liberdade literária das mulheres. Em sua correspondência, Jane Austen faz referências frequentes a livros, leitura e leitores, revelando ter conhecimento sobre obras e autores diversos como Laurence Sterne (1713-1768) e Samuel Richardson (1689-1761):

James is the delight of our lives; he is quite an uncle Toby's annuity to us. [...] He has the laudable thirst I fancy for traveling, which in poor James Selby was so much reprobated; & part of his disappointment in not going with his Master arose from his wish of seeing London.<sup>16</sup> (AUSTEN-LEIGH, 1913, p. 127)

Fanny Burney é, porém, a autora com maior número de referências nos romances e cartas de Austen. Por vezes, a alusão é direta: "He is a very young man, just entered Oxford, wears spectacles, and has heard that "Evelina" was written by

---

<sup>13</sup> As meninas apreciaram muito, mas ainda preferem "Don Juan"; e eu devo dizer que não vi ninguém no palco que tenha sido um personagem mais interessante do que esse composto de crueldade e luxúria.

<sup>14</sup> Estivemos no baile no sábado

<sup>15</sup> Nosso baile foi muito fraco

<sup>16</sup> James é o deleite de nossas vidas. Ele é como uma anuidade do Tio Toby para nós. [...] Ele tem aquela louvável sede por viajar que foi tão repreendida no pobre James Selby e parte do seu desapontamento em não ir com seu senhor surgiu de seu desejo de ver Londres. (Tio Toby é um personagem de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne e James Selby um personagem de *Sir Charles Grandison* de Samuel Richardson).

Dr. Johnson"<sup>17</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 55). Outras referências aos romances de Burney, principalmente *Camilla* (1796), *Evelina* (1778) e *Cecilia* (1782) são identificáveis apenas por leitores familiarizados com seu estilo. É o caso de cartas escritas a Cassandra em que Austen faz uso jocoso de cacoetes linguísticos de Burney, como o emprego de *particular* antes de substantivos em *Camilla*: "Our own particular brother got a place in the coach last night, and is now, I suppose, in town"<sup>18</sup> (AUSTEN-LEIGH, 1913, p. 89). Em outra carta, Jane compara Cassandra à heroína de *Cecilia*: "Take care of our precious self, do not work too hard, remember that Aunt Cassandras are quite as scarce as Miss Beverleys"<sup>19</sup> (COLASANTE, 2005, p. 14). A alusão às raras e excepcionais qualidades de Miss Beverley, a típica donzela prendada, atribui tom humorístico à comparação que pretende reforçar o conselho a Cassandra para que se cuide, por ser preciosa para a família. Aparentemente, as obras de Fanny Burney tiveram grande influência sobre Jane Austen, e o título de *Pride and Prejudice* pode ter sido inspirado pelo último capítulo de *Cecilia*: "remember: if to pride and prejudice you owe your miseries, so wonderfully is good and evil balanced, that to pride and prejudice you will also owe their termination"<sup>20</sup> (BURNEY, 1782, p. 303).

A sátira ao exagerado gosto feminino pelo romance gótico, em *Northanger Abbey*, ademais, demonstra a familiaridade de Jane Austen com a literatura de terror contemporânea. O diálogo entre Caroline Morgan e Isabela, que listam "dez ou

---

<sup>17</sup> Ele é um homem muito jovem, acabou de entrar em Oxford, usa óculos, e já ouviu dizer que "Evelina" (escrito por Fanny Burney - 1752-1840) foi escrito por Dr. Johnson (Samuel Johnson - 1709-1784).

<sup>18</sup> Nosso próprio irmãozinho conseguiu um lugar no coche ontem à noite e está agora, suponho, na cidade.

<sup>19</sup> Cuide de seu precioso ser, não trabalhe muito e lembre-se de que tias Cassandras são tão raras quanto Srtas. Beverleys.

<sup>20</sup> lembre-se: se você deve suas misérias ao orgulho e ao preconceito, tão maravilhoso é o equilíbrio entre o bem e o mal, que você deverá também ao orgulho e ao preconceito o seu término.

doze” romances que pretendem ler, assume tom de farsa tal o exagero cômico dos títulos aterrorizadores:

'Dear creature! How much I am obliged to you; and when you have finished *Udolpho*, we will read the *Italian* together; and I have made out a list of ten or twelve more of the same kind for you.'

'Have you, indeed! How glad I am! — What are they all?'

'I will read you their names directly; here they are, in my pocket-book. *Castle of Wolfenbach*, *Clermont*, *Mysterious Warnings*, *Necromancer of the Black Forest*, *Midnight Bell*, *Orfan of the Rhine*, and *Horrid Mysteries*. Those will last us some time.'

'Yes, pretty well; but are they all horrid, are you sure they are all horrid?.'<sup>21</sup>  
(AUSTEN, 2009, p. 700)

*Udolpho e the Italian* de Ann Radcliffe (1764-1823), *Castle of Wolfenbach e Mysterious Warnings* de Elisa Parsons (1739-1811), *Clermont* de Regina Maria Roche (1764-1845), *Necromancer of the Black Forest* de Karl Friedrich Kahlert (1765-1813), *Midnight Bell* de Francis Lathom (1774-1832), *Orfan of the Rhine* de Eleanor Sleath (1770-1847), and *Horrid Mysteries* de Carl Grosse exemplificam a literatura de terror gótico que fazia a delícia das jovens leitoras e que Jane Austen satiriza em *Northanger Abbey*.

Utilizando a ávida leitora Jane Austen como exemplo, Josephine Spear observa que o número de leitores aumentou e a nova classe média, especialmente as mulheres, adquiriram o hábito de comprar e ler livros (1963, p. 8). Em carta

---

<sup>21</sup> 'Querida criatura! Quanto eu lhe devo; e quando tiver acabado *Udolpho*, leremos juntas o *Itliano*. Fiz uma relação para você de dez ou doze do mesmo tipo '

'Você fez mesmo! Estou muito contente! — Quais são eles?'

'Vou ler diretamente de minha caderneta. *O castelo de Wolfenbach*, *Clermont*, *Avisos Misteriosos*, *O bruxo da Floresta Negra*, *O sino da meia-noite*, *O órfão do Reno*, *Os mistérios terríveis*. Vão durar um bom tempo.

'Muito bem; Mas são todos horríveis, você tem certeza de que são todos horríveis?'

endereçada a Cassandra, Jane faz comentários sobre uma nova aquisição literária de seu pai:

We have got \_Fitz-Albini (1798)\_; my father has bought it against my private wishes, for it does not quite satisfy my feelings that we should purchase the only one of Egerton's works (Samuel Egerton Brydges) of which his family are ashamed. That these scruples, however, do not at all interfere with my reading it, you will easily believe. We have neither of us yet finished the first volume. My father is disappointed\_I\_ am not, for I expected nothing better. Never did any book carry more internal evidence of its author.<sup>22</sup> (AUSTEN-LEIGH, 1913, p. 57)

Surgem também na época as bibliotecas de empréstimo (SPEAR, 1963, p. 8). Conclui-se, portanto, que Jane Austen tinha conhecimento literário (GRUNDY, 1997, p. 189), pois além de ter a biblioteca razoável do pai, dispunha de outros acessos aos livros. Apesar da facilidade pessoal de obter livros para leitura, Jane Austen sabia da dificuldade enfrentada pelas mulheres em geral na aquisição de livros e provavelmente reclama na voz de Catherine Morland em *Northanger Abbey*: "new books do not fall in our way"<sup>23</sup>. Jane demonstra seu conhecimento literário quando faz comentários em *Northanger Abbey* sobre *Camilla* (2009, p. 707), obra de Fanny Burney, e *Udolpho* (2009, p. 70), de Ann Radcliffe. A referência ao primeiro é uma crítica irônica aos preconceitos contra o romance, considerado narrativa fútil e vazia, apreciada apenas por mulheres, numa época em que ainda existem resquícios do interdito puritano às mentiras da ficção.

'I was thinking of that other stupid book, written by that woman they make such a fuss about, she who married the French emigrant.'

---

<sup>22</sup> Nós adquirimos \_Fitz-Albini (1798)\_; meu pai o comprou contra minha vontade, pois ele não satisfaz meus sentimentos de que nós deveríamos adquirir a única obra de Egerton (Samuel Egerton Brydges) de que sua família tem vergonha. Que esses escrúpulos, no entanto, não interferem de jeito nenhum na minha leitura você irá facilmente acreditar. Nenhum de nós terminou o primeiro volume. Meu pai está desapontado — eu não estou — pois não esperva nada melhor. Nunca um livro carregou em si tantas evidências de seu autor.

<sup>23</sup> livros novos não aparecem em nosso caminho

'I suppose you mean *Camilla*?'

'Yes, that's the book; such unnatural stuff! — An old man playing at see-saw! [...]'.<sup>24</sup>(AUSTEN, 2009, p. 707)

O segundo, ela utiliza para zombar dos textos góticos, criticando a influência das histórias de terror na mente de jovens impressionáveis.

Além do crescimento artístico possibilitado pelo Georgian Enlightenment, o crescimento comercial e industrial e principalmente o capitalismo (EYRE, 1971, p. 111) facilitaram a comercialização e divulgação de livros. Cartas de Jane Austen evidenciam seu conhecimento dos mecanismos do mercado editorial:

Since I wrote last, my 2nd edition has stared me in the face. Mary tells me that Eliza means to buy it. I wish she may. It can hardly depend upon any more Fyfield Estates. I cannot help hoping that many will feel themselves obliged to buy it. I shall not mind imagining it a disagreeable duty to them, so as they do it. Mary heard before she left home that it was very much admired at Cheltenham, and that it was given to Miss Hamilton. It is pleasant to have such a respectable writer named.<sup>25</sup>  
(BRABOURNE, 1884, p. 231)

O crescimento urbano é apontado como uma das causas das grandes transformações sociais ocorridas no período georgiano (SWEET, 1999, p. 6). Bath e Londres tiveram desenvolvimento acelerado, considerados centros de cultura e arte. Londres se tornou umas das cidades mais importantes econômica, cultural e politicamente, crescendo de forma ostensiva, absorvendo as vilas em sua periferia. O centro da Inglaterra era Westminster e sua igreja, mas Londres cresceu muito, e

---

<sup>24</sup> Eu estava pensando naquele outro livro estúpido, escrito por aquela mulher de quem fazem tanto alarde, aquela que casou com o emigrante francês.  
Você que dizer *Camilla*?

Sim, esse é o livro, coisa desnaturada! – Um homem velho brincando de gangorra!

<sup>25</sup> Desde a minha última carta, o problema de minha segunda edição ficou evidente. Mary me disse que Eliza quer comprá-la. Espero que compre. Não pode depender de outros Fyfield Estates. Espero que muitos se sintam na obrigação de comprar. Não devo me importar se comprar meu livro é uma obrigação desagradável para eles, contanto que comprem. Antes de vir, Mary escutou que o livro foi muito admirado em Cheltenham, e que foi dado para Miss Hamilton. É agradável ter uma respeitável escritora como leitora.

Westminster foi engolida pela cidade. Jane Austen esteve em Londres algumas vezes e morou em Bath em 1805 (LE FAYE, 1997, p. 7), e usa ambas as cidades como palco para muitos dos seus romances (LE FAYE, 2002, p. 27), a exemplo de *Persuasion*, *Northanger Abbey* e *Pride and Prejudice*. Em 1788, as irmãs, Jane e Cassandra, juntamente com os pais, vão para Kent e Londres, iniciando aí uma sequência de viagens anuais com a intenção de visitar amigos e parentes em vários locais da Inglaterra (LE FAYE, 1997, p. 9). Em *Pride and Prejudice* Londres é marcadamente o centro da vida social e das melhores atrações. É para Londres que Lydia foge com Wickham. Durante todo o romance, o Sr. Darcy e a Srta. Bingley fazem a apologia da vida em Londres, considerando-a muito superior à vida no campo.

A industrialização e o desenvolvimento do comércio, que resultaram no crescimento das cidades, trouxeram profunda modificação de padrões sociais, que tiveram de ser radicalmente revistos pela população. Décadas de crises e revoltas, os anos 1780 e 1820, em particular, favoreceram a crescente crise política e a polarização cultural, de tal forma que no século XIX as divisões de classe assumiram um papel importante na sociedade urbana (ELLIS, 2001, p. 6). Os homens que não possuíam bens nem herança eram atraídos pelas cidades maiores para desempenharem uma profissão como advogado e comerciante, ou qualquer atividade que lhes provesse o sustento. Pessoas que enriqueciam dessa forma sofriam preconceito por parte dos aristocratas e não eram aceitos facilmente nos círculos sociais (Ibid., p. 66). "It was assumed that people who were involved in business could have no time for literature, and that it could not flourish in a

manufacturing town"<sup>26</sup> (SWEET, 1999, p. 225). As reflexões da protagonista, em *Emma*, ilustram a questão:

Talvez não fosse justo esperar que Mr. Elton tivesse consciência do quanto era inferior a ela em talento e nos refinamentos da mente. A própria falta dessas qualidades impediu que ele percebesse isso. Mas devia saber que em fortuna e em importância ela era muito superior a ele. Devia saber que os Woodhouses estavam estabelecidos em Hartfield há várias gerações, e eram o ramo mais novo de uma família muito antiga... e que os Eltons não eram ninguém. As terras de Hartfield não eram consideráveis, por certo, eram apenas um ponto dentro da propriedade de Donwell Abbey, à qual o restante de Highbury pertencia. Mas a fortuna dos Woodhouse, vinda de outras fontes, era grande o suficiente para torná-los quase tão importantes quanto a própria Donwell Abbey, em todos os outros aspectos. E os Woodhouses desfrutavam de um alto grau de consideração na vizinhança, da qual Mr. Elton passara a fazer parte havia apenas dois anos. Viera para abrir seu caminho como pudesse, com relacionamentos apenas no ramo do comércio, e nada para recomendá-lo que não fosse sua posição de vigário e suas boas maneiras. (AUSTEN, 2010, p. 92)

Entretanto, no contexto socioeconômico georgiano, com a ascensão financeira das classes profissionais, as origens e a posse da terra deixam de ser o único padrão determinante do nível social de famílias e indivíduos.

The commercialized, flexible social system that developed in the Georgian town had many far-reaching consequences, including a significant shift in the ways in which contemporaries conceptualized and described the social order itself. This did not involve a wholesale rejection of traditional principles of hierarchy and precedence. On the contrary, it has been argued that the concept of 'social space', which implies the separation of individuals by status, was one of the central defining characteristics of urban culture in this period.<sup>27</sup> (ELLIS, 2001, p. 66)

---

<sup>26</sup> Considerava-se que pessoas envolvidas com o comércio não teriam tempo para literatura, e que esta não floresceria numa cidade manufatureira.

<sup>27</sup> O sistema social flexível e comercializado que se desenvolveu na cidade Georgiana teve consequências mais profundas, incluindo uma transformação significativa no modo como os contemporâneos conceitualizaram e descreveram a ordem social. Isso não envolveu uma total rejeição dos princípios tradicionais de hierarquia e precedência. Ao contrário, tem-se discutido que o

No entanto, apesar da mudança de padrões, como informa Ellis, não houve relaxamento dos critérios definidores da velha aristocracia, que vê com reservas os novos ricos e a classe média em ascensão. No primeiro contato com os habitantes de Meryton, que se divertem em um dos bailes comuns na época, Darcy, cujo isolamento é criticado por Bingley, declara secamente que não é de seu feitio “to indulge the middle classes at play”<sup>28</sup>. De fato, observar pessoas que se divertem sem o necessário decoro contraria seus princípios aristocráticos. A atitude ridícula do Sr. Collins, iniciando seus discursos com referências a “my esteemed patroness Lady Catherine de Bourgh”<sup>29</sup>, indica não só respeito subserviente à sua benfeitora, mas a ciência de que estar associado de algum modo à aristocracia coloca-o em posição de destaque social.

Diante da ascensão econômica da burguesia, a aristocracia torna seus padrões de comportamento mais exigentes. Boas maneiras, berço, relacionamentos, educação, afiliações políticas, sociais e religiosas e comportamento em público passam a ser mais importantes ainda na identificação de pessoas de classes distintas (ELLIS, 2001, p. 68). Daí a relevância da radical mudança de atitude de Darcy, ao ignorar as barreiras impostas pela estratificação social quando se apaixona por Elizabeth. Na trama elaborada por Jane Austen, Darcy simboliza a vitória do amor contra o orgulho de classe. Elizabeth deve antes despir-se da couraça de ressentimento, criada pelas atitudes preconceituosas de Darcy, para poder avaliá-lo com justiça. Só então sobrevém o amor. Como leitores empíricos, nutridos com textos de ficção e fantasia ou mesmo teóricos e didáticos, agrada-nos o desenlace feliz da história de Darcy e Elizabeth. Finais felizes de contos infantis,

---

conceito de ‘espaço social’, o qual infere na separação dos indivíduos por status, era uma das características centrais definidoras da cultura urbana nesse período.

<sup>28</sup> perdoar a classe média em pauta

<sup>29</sup> minha estimada benfeitora Lady Catherine de Bourgh

romances e filmes, bem como provas de coragem e resistência, seja em histórias de vida, seja nas epopéias clássicas ou nas animações computadorizadas de hoje, criaram em nós tais expectativas.

Entretanto, como postulamos neste trabalho, muito mais pode ser lido nas entrelinhas do texto de Jane Austen, especificamente a visão das mudanças sociais. Podemos interpretar o tratamento respeitoso e gentil que Darcy dispensa ao Sr. e à Sra. Gardiner, na célebre visita a Pemberley (AUSTEN, 2008, p. 263), simplesmente como prenúncio da solução do conflito amoroso. Na posição de leitor ideal, que nos concede a percepção das repercussões do contexto georgiano na obra de Austen, vamos mais além.

As boas maneiras dos tios de Lizzy, sua educação e comportamento impecável superam a falta de berço e as atividades comerciais na deselegante Gracechurch Street. É um sinal do declínio das distinções de hierarquia nas relações sociais que, segundo Vickery, são determinados por fatores como gênero, classe social, profissão, idade e circunstâncias do momento (1998, p. 197).

Rosemary Sweet afirma que se torna cada vez mais difícil manter gradações de *status*, e que as formas tradicionais de controle social, cada vez mais tensas, vão-se desmantelando até desaparecerem os sinais de diferença e subordinação (1999, p. 224).

These problems of social classification undoubtedly contributed to the degradation of gentility which attracted so much attention from conservative writers. The inhabitants of Georgian towns came under increasing pressure to raise the general level of courtesy displayed in everyday life, especially by treating strangers with greater respect.<sup>30</sup> (ELLIS, 2001, p. 68)

---

<sup>30</sup> Os problemas de classificação social inquestionavelmente contribuíram para a degradação do refinamento o que atraiu muito a atenção dos escritores conservadores. Os habitantes das cidades

Vickery comenta que a polidez já fazia parte das boas maneiras desde no mínimo os anos 1710, mas colocava-se ênfase maior na conduta exterior à custa de qualidades mais sólidas (1998, p. 197). Um dos objetos de ridículo em *Pride and Prejudice* é Sir George Lucas, antigo comerciante e prefeito de Meryton, que recebera título honorífico como recompensa a um discurso elogioso em homenagem ao rei. Sir George chama a si a tarefa de receber visitantes grados (Darcy, Bingley e as irmãs) e apresentá-los à comunidade. Repetidas exclamações "Capital! Capital!" acompanham suas desastradas tentativas de conversar com Darcy, fazê-lo dançar com Elizabeth e de se oferecer às irmãs de Bingley para apresentá-las na corte de St James.

O foco de mudança de diferenciação entre classes pesou também no comportamento sexual feminino em público (ELLIS, 2001, p. 125). A castidade, a moralidade e o comportamento de esposas e filhas determinam o *status* social do chefe da família. Em *Pride and Prejudice*, o Sr. Bennet é senhor de terras e, portanto, um *gentleman*. No entanto, está rodeado de mulheres fúteis na sua maioria, cujas atitudes impensadas e frívolas levam a uma generalização nefasta de todos os membros da família. Segundo Julie McMaster: "Class difference was of course a fact of life for Austen, and an acute observation of the fine distinctions between one social level and another was a necessary part of her business as a writer of realistic fiction"<sup>31</sup> (1997, p. 115).

Jane Austen, solteira, filha de um clérigo de aldeia, falecido em 1805, conhecia em primeira mão as agruras do sistema de classes que transparecem na situação das personagens femininas, em todas as suas obras. A Revolução

---

georgianas sofreram grande pressão para aumentar o nível de cortesia diário especialmente no tratamento mais respeitoso aos estranhos .

<sup>31</sup> Diferença de classes era, obviamente, um fato na vida de Austen, e uma observação acurada das sutis diferenças entre um nível e outro era parte necessária de seu trabalho como escritora de ficção realista.

Industrial marca um início de mudança na posição da mulher na sociedade urbana, de mera consumidora a produtora de bens, a quem é permitido dividir o espaço laboral com os homens. Este espaço não é, contudo, desprovido de preconceitos. Jane Austen procura defender-se do preconceito contra as escritoras do sexo feminino e da retaliação social quando omite sua identidade nas primeiras publicações. A mulher só é considerada capaz de tratar de assuntos superficiais, correspondentes à inferioridade da mente feminina. Até mesmo as críticas sobre a obra de uma escritora são totalmente diferentes das direcionadas aos homens (GUBAR, GILBERT, 2000, p. 120). A ideia cristalizada na sociedade de que a mulher só sabe cuidar de casa e filhos e, quando em idade avançada e solteira, cuidar da casa dos outros (VICKERY, 2009, p. 83), é um obstáculo na abertura da sociedade para o sexo feminino. Além disso, perpetuar tal pensamento, que impede a competição financeira da mulher, garante aos homens a manutenção de seu papel e posição hierárquica na sociedade (BEAUVOIR, 2009, p. 25).

Em consequência, começam a surgir pequenas "comunidades" de mulheres solteiras (ELLIS, 2001, p. 59) que assim podem atingir certo grau de dignidade e independência no árduo ambiente urbano. Caso semelhante ocorre na vida da escritora, com o falecimento do Sr. Austen em 1805. Jane, Cassandra e a Sra. Austen, juntamente com Martha Lloyd, irmã da cunhada de Jane, veem-se obrigadas a procurar abrigo em casa de parentes e amigos, em longos períodos de visitas, até que os irmãos as instalam em Chawton Cottage, em 1809 (LE FAYE, 1997, p. 8).

Note-se que as tramas tanto de *Sense and Sensibility* como de *Pride and Prejudice*, escritos anos antes da morte do Sr. Austen, envolvem a situação crítica da mulher solteira, de classe média, quando da morte de um pai (VICKERY, 2009, p. 3). É uma previsão cruel que Jane Austen faz do próprio destino.

Em sua breve história de vida, Jane Austen não experimentou grandes misérias, mas viveu de perto os acontecimentos à sua volta. Assim como muitas mulheres trabalhadoras, orgulhava-se visivelmente de ser capaz de se manter “com as próprias mãos” (ELLIS, 2001, p. 59). Em carta a Cassandra, de 12 de maio de 1801, manifesta-se ansiosa sobre o resultado da venda de seus livros, “especialmente diante da notícia de que venderam bem” (BRABOURNE, 1844, p. 89).

Já mulheres de classe média e alta são atraídas para as cidades não apenas por necessidades econômicas, mas em busca de entretenimento ou de emancipação (SWEET, 1999, p. 204). Organizam-se grandes bailes que fornecem aval público para o flerte e permitem a apresentação de jovens casadouras. A propósito da maior liberdade de movimentos da mulher, Ellis afirma:

Whereas their lives in the countryside were increasingly circumscribed by conventional expectations of female fragility and propriety, towns were seen as 'female territory', where most women seem to have walked about freely, unveiled and for the most part unchaperoned, although they would not normally venture out after dark without some sort of escort.<sup>32</sup> (2001, p. 80)

A educação das senhoritas Bennet em si afasta-se dos padrões considerados desejáveis por lady Catherine de Bourgh: nunca tiveram governantas e as mais jovens freqüentam bailes antes que as mais velhas se casassem. A fuga da mais nova, Lydia, com Wickham representa catástrofe ainda maior, pondo fim às chances de casamento das irmãs, agora parte de uma família indelevelmente manchada. A troca de cartas entre jovens não emancipadas e seus pretendentes é tabu e igualmente prejudicial às chances de casamento, caso viesse a público.

---

<sup>32</sup> Enquanto suas vidas no campo eram cada vez mais circunscritas pelas expectativas convencionais de fragilidade e correção feminina, as cidades eram vistas como 'território feminino', onde muitas mulheres pareciam andar livremente, descobertas e na maioria das vezes desacompanhadas, apesar de normalmente não se aventurarem à noite sem algum tipo de acompanhamento.

Ilustra o fato a correspondência absolutamente sigilosa entre Anne Elliot e Wentworth, em *Persuasion*. Em *Sense and Sensibility*, a impulsiva Marianne escreve várias cartas para Willoughby, o que preocupa profundamente a sensata Elinor, temerosa das inevitáveis repercussões no grupo social.

As grandes cidades eram um espetáculo à parte para as mulheres. No campo, tinham de se contentar com caminhadas até algum centro comercial próximo, ou até a casa de vizinhos, ou então com raros chás e reuniões. Já nas cidades encontram muitos atrativos: teatros, bailes, chás, jogos de cartas, jantares, compras e caminhadas nos parques (ELLIS, 2001, p. 80).

Ellis observa que fazer compras em companhia de amigas vai-se tornando comum (2001, p. 81). Em *Emma*, a protagonista e sua amiga Harriet caminham demoradamente pelas lojas. Na versão cinematográfica de *Pride and Prejudice* de Joe Wright, as compras fornecem pretextos para encontros entre as personagens principais e motivo para que as senhoritas Bennet se desloquem até Meryton.

As mulheres tiveram um importante papel nessa época no que tange a sociabilidade e as relações entre grupos de vizinhos. As igrejas pregavam que ajudar os pobres e/ou imigrantes era uma atitude nobre e era um dever cristão (Ibid., p. 112). Além disso, acreditava-se que a generosidade era uma condição para a estabilidade social. Logo, os imigrantes de outras regiões da Inglaterra tiveram uma abertura para as grandes cidades e as mulheres, que mais sofriam com a pobreza, encontravam um caminho de sobrevivência. Lady Catherine de Bourgh, em *Pride and Prejudice*, faz esse papel de ajuda ao próximo. Ela escolhe um jovem para acolher — seu vizinho, o Sr. Collins — que glorifica sua benfeitora e divulga sua benevolência.

A educação feminina é tema de destaque nos romances de Jane Austen, embora a instrução das meninas não fosse considerada indispensável até bem tarde no século dezanove. Mulheres inteligentes e "livrescas" despertavam suspeitas e tinham dificuldades de se estabelecer na vida (LE FAYE, 2002, p. 86). Em *Northanger Abbey*, Jane Austen faz um comentário irônico e mordaz sobre a necessidade feminina de se manter ignorante para arranjar casamento:

Where people wish to attach, they should always be ignorant. To come with a well-informed mind, is to come with an inability of administering to the vanity of others, which a sensible person would always wish to avoid. A woman especially, if she has the misfortune of knowing anything, should conceal it as well as she can.<sup>33</sup> (2009, p. 756)

As meninas eram frequentemente educadas em internatos. Jane e Cassandra foram enviadas para a casa da Sra. Cawley em Oxford, em 1783, e depois em Southampton; posteriormente para o internato para meninas de Mrs. La Tournelles, em Reading, voltando para casa em 1786. Foi a única educação formal de Jane Austen que, provavelmente, continuou aprendendo com o pai e os irmãos, beneficiada pela atmosfera cultural familiar. O reverendo Austen recebia pupilos em casa como meio de melhorar sua renda. Talvez essa educação precária esteja refletida em *Pride and Prejudice*, na resposta de Elizabeth a Lady Catherine sobre a educação que ela e as irmãs haviam recebido. Lady Catherine se espanta com a inexistência de governantas na educação das senhoritas Bennet:

No governess! How was that possible? Five daughters brought up at home without a governess! I never heard of such a thing. Your mother must have been quite a

---

<sup>33</sup> Quando as pessoas desejam casar, elas devem sempre ser ignorantes. Apresentar-se com uma mente bem informada, é vir com incapacidade em administrar a vaidade alheia, o que uma pessoa sensível procura sempre evitar. Uma mulher especialmente, se ela tiver a infelicidade de saber qualquer coisa, deve escondê-lo tão bem quanto possa.

slave to your education.[...] Then, who taught you? Who attended to you? Without a governess, you must have been neglected.<sup>34</sup> (AUSTEN, 2008, p. 177)

A resposta de Elizabeth corresponde também à provável educação de Jane Austen com a leitura dos grandes mestres:

Compared with some families, I believe we were; but such of us as wished to learn never wanted the means. We were always encouraged to read, and had all the masters that were necessary. Those who chose to be idle, certainly might.<sup>35</sup> (AUSTEN, 2008, p. 177)

A educação feminina consistia em adequar as mulheres para serem esposas devotadas, domesticadas, prendadas e submissas. Acreditava-se que "[...] a educação doméstica bastava para a felicidade das mulheres e de sua família" (BADINTER, 1989, p. 17). Nos internatos era ensinado o que Erasmus Dawin prega em "*A Plan for the conduct of female education, in boarding schools, private families, and public seminaries (1798)*: music and dancing, reading, writing, card playing, rudiments of taste, beauty, drawing and embroidery"<sup>36</sup> etc. A mulher deveria ser habilidosa em costura, principalmente pela necessidade, pois a elegância era um quesito primordial na escolha de uma esposa. John Gregory alerta sua filha: "You will not easily believe how much we consider your dress as expressive of your characters. [...] An elegant simplicity is an equal proof of taste and delicacy"<sup>37</sup> (citado

---

<sup>34</sup> Sem governanta! Como isso é possível? Cinco filhas criadas em casa sem uma governanta! Nunca ouvi tal coisa. Sua mãe deve ter sido praticamente uma escrava de sua educação.[...] Então, quem lhes ensinou? Quem cuidou de vocês? Sem uma governanta vocês devem ter sido negligenciadas.

<sup>35</sup> Em comparação com algumas famílias, acredito que fôssemos, mas àquelas dentre nós que desejavam aprender nunca faltaram meios. Sempre fomos encorajadas a ler e tínhamos todos os grandes mestres necessários. Quem optasse por permanecer ocioso, poderia fazê-lo livremente.

<sup>36</sup> Um plano para a condução da educação feminina, em internatos, famílias privadas, e seminários públicos (1798): música e dança, leitura, escrita, jogo de cartas, noções de bom gosto, beleza, desenho e bordado.

<sup>37</sup> Você não acreditará facilmente o quanto nós consideramos o seu vestido como expressão de seu caráter. [...] Uma simplicidade elegante é como uma prova de bom gosto e delicadeza.

em VICKERY, 2002, p. 161). A mulher deveria ter conhecimentos de aritmética básica para gerenciar os gastos da casa com prudência.

Como Amanda Vickery comenta: "Demonstrably, when gentleman dabbled in the marriage market they hoped to procure a bride as prudent and economical as she was charming and genteel"<sup>38</sup> (1998, p. 127). A caligrafia era considerada uma habilidade extremamente elegante, pois a troca de cartas era o meio de comunicação da época; cantar e tocar, piano ou harpa, era uma habilidade desejada na mulher para o entretenimento da família; desenhar era uma habilidade almejada com o propósito decorativo. Além disso, a mulher, para ser considerada habilidosa, deveria ter conhecimento de poesia, da literatura de Shakespeare e noções de geografia e história (LE FAYE, 2002, p. 87). Em *Pride and Prejudice*, Darcy e Elizabeth travam uma discussão sobre as habilidades femininas e Darcy impõe todos esses preceitos para poder considerar uma mulher prendada (AUSTEN, 2008, p. 44).

As meninas eram educadas nos preceitos patriarcais desde cedo, adquirindo princípios morais e éticos condizentes. Elisabeth Badinter afirma que "[...] sua educação era indigna de seres pensantes" (1989, p. 16). Decoro, maneiras, comportamento em público eram didaticamente ensinados para que as chances de matrimônio aumentassem. É "a educação das meninas que as prepara para a dependência e para a coqueteria" (MICHEL, 1979, p. 44). Segundo Simone de Beauvoir, "[...] a passividade que caracterizará essencialmente a mulher feminina é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade" (1949, p. 375). Os homens escolhiam suas

---

<sup>38</sup> Comprovadamente, quando um cavalheiro ingressa no mercado do matrimônio ele espera encontrar uma noiva tão prudente e econômica quanto charmosa e fina.

companheiras por uma série de detalhes que tornavam a mulher apreciável. Nas escolas ou em casa, as meninas aprendiam a entrar e sair de um aposento, receber visitas em casa, encontrar pessoas na rua e saudá-las adequadamente, sentar ou se levantar como uma dama, "subir e descer de uma carruagem com graça e sutileza, sem torcer o tornozelo" (LE FAYE, 2002, p. 89). Em *Pride and Prejudice*, a senhorita Bingley critica em Elizabeth, que caminhara na lama até Netherfield para cuidar da irmã, o desalinho do traje e o cabelo alvoroçado, sinais de desrespeito ao decoro exigido da jovem prendada, que nunca se atreveria a fazer, desacompanhada, aquele trajeto.

Encontramos nas obras de Jane Austen ecos do contexto histórico-social do período georgiano que estabelecem sua relação pessoal com fatos da época e negam a ideia de que Jane era alienada em seu restrito mundo do universo familiar, e muito menos em seu universo fictício. Ao inserir nas narrativas ficcionais e nas cartas características do período georgiano fatos históricos, a autora demonstra ter conhecimento íntimo das peculiaridades da época e, em muitos casos, experiência pessoal, contradizendo a crítica sobre sua ignorância do período.

Juntamente com essas informações, pretendemos mostrar adiante as perspectivas críticas sobre Jane Austen: a imagem de uma escritora recatada e dedicada à família e a imagem de uma autora cônica do mundo e crítica atuante na sociedade. Para tanto, analisaremos as bases em que essas duas perspectivas foram criadas: uma criada pela família e a outra pelos seus leitores e críticos e pela voz de sua própria produção.

## 2 JANE AUSTEN: O MITO

*She never uttered a hasty, a silly, or a severe expression. In short, her temper was as polished as her wit. Nor were her manners inferior to her temper.*

Henry Austen

Ao nos propormos entender as duas imagens existentes de Jane Austen, temos que levantar dados sobre a influência da família na crescente fama que se instaurou após sua morte. O irmão de Jane, o mais estimado pela autora, segundo Norman Sherry (1969, p. 12), foi o principal incentivador dos trabalhos da irmã. Foi ele que a ajudou a publicar seus trabalhos e que publicou postumamente *Persuasion* e *Northanger Abbey*, a que acrescentou nota biográfica em que apresenta formalmente Jane Austen como autora dos romances para o mundo. Antes disso, Jane Austen não se identificava, assinando seus trabalhos com "By a Lady"; na época, lady se referia a mulheres da aristocracia, mais propício para a aceitação do público. Jane também se identificou como "by the author of *Sense and Sensibility*" em *First Impressions*, primeiro nome de *Pride and Prejudice*, tentando construir sua história literária. Sherry comenta que "Jane Austen wished to remain anonymous, and it was not until the publication of *Pride and Prejudice* that the secret of her authorship was given away by her brother Henry"<sup>39</sup> (1969, p. 22). Diferentemente do que seu irmão Henry pregava, Jane tinha intenção de ser, senão reconhecida, recompensada financeiramente pelos seus méritos como escritora. Jane escreve para Cassandra sobre suas conquistas financeiras: "You will be glad to hear that the first edition of M. P. [1] is all sold. [...] I am very greedy and want to make the most of

---

<sup>39</sup> Jane Austen desejava permanecer anônima e somente após a publicação de *Pride and Prejudice* o segredo de sua autoria foi revelado por seu irmão Henry.

it [...]”<sup>40</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 263)

Em carta para Frank William Austen, em julho de 1813, Jane admite "You will be glad to hear that every copy of *Sense and Sensibility* is sold and that it has brought me £140 besides the Copyright, if that should ever be of any value. — I have now therefore written myself into £250 — which only makes me long for more" <sup>41</sup> (HUBBACK, 1844, p. 237). A carta evidencia o prazer em se beneficiar financeiramente do próprio talento e contraria o que Henry Austen declara na nota biográfica em *Persuasion*:

Neither the hope of fame nor profit mixed with her early motives. ... It was with extreme difficulty that her friends, whose partiality she suspected whilst she honored their judgement, could prevail upon her to publish her first work. [...] no accumulation of fame could have induced her, had she lived, to affix her name to any productions of her pen. ... in public she turned away from any allusion to the character of an authoress. ... Her own works, probably, were never heard to so much advantage as from her own mouth;<sup>42</sup> (1818)

Em uma época em que as oportunidades para as mulheres se tornarem escritoras eram escassas (FERGUS, 1997, p. 14), Jane desde sua infância intencionava publicar seus trabalhos, pois guardava seus rascunhos em volumes fazendo com que parecessem obras publicadas. Graças às escritoras predecessoras de Austen que contribuíram para a abertura da literatura feminina na sociedade (FERGUS, 1997, p. 13), Jane Austen teve a oportunidade de publicar

---

<sup>40</sup> Você ficará feliz de saber que a primeira edição de M. P. foi totalmente vendida [...] Eu sou muito gananciosa e quero ganhar muito com isso [...].

<sup>41</sup> Você ficará feliz em saber que todas as cópias de *Sense and Sensibility* foram vendidas e que isso me proporcionou £140 além do direito autoral, se isso for de algum valor — Portanto eu tenho agora £250 — o que somente me faz desejar mais.

<sup>42</sup> Nem a expectativa de fama ou o lucro se misturaram com suas motivações iniciais ... Foi com extrema dificuldade que seus amigos, de quem parcialmente ela suspeitava ao mesmo tempo em que respeitava suas opiniões, conseguiram convencê-la a publicar seu primeiro trabalho. [...] Nem a fama consolidada poderia induzi-la, tivesse ela vivido, a colocar o seu nome em um de seus trabalhos. Em público ela rejeitou qualquer alusão a caracterização de autora. Dos seus próprios trabalhos, provavelmente, ela nunca comentou com maior ênfase.

seus trabalhos com mais facilidade, mesmo não atingindo em sua época ganhos e fama que mulheres como Ann Radcliffe, Maria Edgeworth, Frances Burney, entre outras, conseguiram.

Henry constrói uma imagem ideal de Jane Austen, diversa do profissionalismo evidenciado nas cartas. Sua intenção era projetar a imagem de uma autora que era uma verdadeira dama, sem preocupações mercenárias e profissionais, "uma autora particular, delicada e doméstica" (FERGUS, 1997, p. 12). A família Austen continuou o trabalho ao longo dos séculos intensificando e perpetuando o mito Jane Austen. James Edward Austen-Leigh (1798-1874) publicou em 1869 *Memoir of Jane Austen*, em que enfatiza a imagem da mulher caseira, cujo único objetivo ao escrever era entreter a própria família (LE FAYE 2002, p. 23). Mais tarde, Edward Hugessen Knatchbull-Hugessen (1829-1893), Lord Brabourne, filho de Fanny Knight, sobrinha de Jane Austen, publicou suas cartas remanescentes não destruídas por Cassandra Austen. Ao compêndio de cartas e comentários adiciona uma introdução elogiosa em que, apesar de perpetuar o "mito", reconhece a capacidade de Jane Austen de fazer descrições realistas da natureza humana. Assim ele fala:

[...] Her works, slow in their progress towards popularity, have achieved it with the greater certainty, and have made an impression the more permanent from its gradual advance. The popularity continues, although the customs and manners which Jane Austen describes have changed and varied so much as to belong in a great measure to another age. But the reason of its continuance is not far to seek. Human nature is the same in all ages of the world, and "the inimitable Jane" (as an old friend of mine used always to call her) is true to Nature from first to last. She does not attract our imagination by sensational descriptions or marvelous plots; but, with so little "plot" at all as to offend those who read only for excitement, she describes men and women exactly as men and women really are, and tells her tale of ordinary, everyday life with such truthful delineation, such bewitching simplicity,

and, moreover, with such purity of style and language, as have rarely been equaled, and perhaps never surpassed [...].<sup>43</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 7)

Seu irmão, reverendo James Austen, imortaliza sua querida irmã e acrescenta mais uma imagem positiva para o mito ao recitar em um dos seus sermões um desabafo de tristeza após sua morte. Em 1844, a lenda de Jane recebe um reforço: John Henry Hubback, neto do almirante Francis Austen, irmão de Jane, e sua filha Edith Hubback escrevem *Jane Austen's sailor brothers: being the adventures of Sir Francis Austen [...] and [...] Charles Austen*, que contém um capítulo com as cartas escritas por Jane Austen para seus irmãos. Ele comenta que o almirante sempre sentiu grande afeição pela irmã e que frequentemente ele se lembra de que algumas questões e respostas eram expressadas naturalmente como nos romances; comenta que as conversas eram sobre assuntos diversos, mas carregadas de frases de Jane Austen (HUBBACK, 1844, p. viii).

Caroline Austen, irmã mais nova de James Edward, publicou em 1867 *My aunt Jane Austen*; Anna Austen Lefroy, meia irmã de James Edward, publicou *Recollections of aunt Jane* em 1864. Em 1913, William Austen-Leigh, filho de James Edward Austen-Leigh, e Richard Arthur Austen-Leigh, neto de James Edward, publicam *Jane Austen: her life and letter. A family record*. Cultuando a tradição familiar de nutrir a reputação pessoal e literária de Jane Austen, este livro detalha carinhosamente a vida de Jane Austen, desde seu nascimento, tratando das

---

<sup>43</sup> Seus trabalhos, vagarosos em seu processo rumo à popularidade, a alcançaram definitivamente e se destacaram enfaticamente através de seu avanço gradual. A popularidade continua, apesar de os modos e costumes que Jane Austen descreve terem mudado e diversificado tanto que pareçam pertencer a uma outra era. Mas a razão de sua continuidade não se encontra longe de ser alcançada. A natureza humana é a mesma em todas as eras do mundo, e 'a inimitável Jane' (como um velho amigo meu costuma chama-la) é fiel a essa natureza do início ao fim. Ela não atrai nossa imaginação através de descrições extraordinárias ou enredos admiráveis; mas, com tão pouca trama como para ofender aqueles que leem apenas por entusiasmo, ela descreve homens e mulheres exatamente como homens e mulheres são realmente, e conta sua história do comum, da vida cotidiana com tamanha precisão, tão encantadora simplicidade e, mais ainda, com tanta pureza de estilo e linguagem, como raramente igualado e, talvez, nunca superado.

circunstâncias em que escreveu seus romances, até sua morte. O livro utiliza como material bibliográfico cartas escritas entre membros da família. Em 1920, Maria Augusta Austen Leigh, filha de Jame Edward Austen-Leigh, publicou *Personal aspects of Jane Austen*, livro que comenta aspectos da educação, questões morais da época, a obra *Lady Susan* e detalhes dos parentes e amigos da escritora. Criou-se então o mito que impediu muitos leitores de entender que, para Austen, ser uma escritora profissional era mais importante do que qualquer coisa (FERGUS, 1997, p. 13).

Os romances de Jane Austen receberam inúmeros elogios de críticos de literatura, escritores, importantes figuras da política, e até reis, contribuindo para a indústria Jane Austen trilhar um caminho sem volta. Mary Lyon afirma que Jane Austen "has had the least cause to complain of her critics. Her chief admirers have always been those who write novels themselves, and from the time Sir Walter Scott to the time of George Moore, she has been praised with unusual discrimination"<sup>44</sup> (1977, p. 134). O Príncipe Regente, futuro rei George IV, apreciava as obras de Jane Austen e possuía uma cópia de seus romances em cada uma de suas casas (AUSTEN LEIGH, 1869, p. 38). Por intermédio de seu bibliotecário, pediu a Jane Austen que lhe dedicasse o próximo romance. *Emma*, publicado em 1815, em homenagem ao Príncipe Regente, contribuiu para a publicidade de sua obra.

Em 1826 Sir Walter Scott afirma em seu diário:

Read again, for the third time at least, Miss Austen's finely written novel of 'Pride And Prejudice'. [...] The big Bow-Wow strain I can do myself like any now going; but the exquisite touch which renders ordinary common-place things and characters interesting from the truth of the description and the sentiment is denied to me. What

---

<sup>44</sup> teve o menor motivo para reclamar de seus críticos. Seus principais admiradores sempre foram, eles mesmos, romancistas, e da época de Sir Walter Scott até a época de George Moore, ela foi elogiada com inusitada distinção.

a pity such a gifted creature died so early!<sup>45</sup> (1826, p. 155)

Thomas Babington Macaulay escreveu em 1843 o artigo intitulado *The Diary and Letters of Madame D'Arblay*, em que aproxima Jane Austen de Shakespeare:

Shakespeare has had neither equal or second. But among the writers who, in the point which we have noticed, have approached nearest to the manner of the great master, we have no hesitation in placing Jane Austen, a woman of whom England is justly proud. She has given us a multitude of characters, all in a certain sense, common place, all such as we meet every day. Yet they are all as perfectly discriminated from each other as if they were the most eccentric of human beings.<sup>46</sup> (BURNEY, 1843, p. xlvi)

Rudyard Kipling admirava profundamente Jane Austen. Em *The Janeites*, Kipling narra a história de um soldado simples, nas trincheiras de guerra, que lê os romances de Jane Austen para poder entrar na sociedade secreta (*The society of Janeites*) dos oficiais que leram as obras da escritora (GUBAR, GILBERT, 2000, p. 110). O soldado torna-se um fã e, após a guerra, relê seus romances e ironicamente relembra da camaradagem e amizade que encontrou na guerra. O personagem, Humberstall, elogia o efeito tranquilizante das obras de Jane Austen: "There's no one to match Jane when you're in a tight place"<sup>47</sup> (Ibid., p. 110).

Em 1915, Kipling visita Bath e relê os romances de Austen e novamente reverencia a autora, agora em carta para um amigo: "[...] the more I read the more I admire and respect and do reverence... When she looks straight at a man or a

<sup>45</sup> Li novamente, pelo menos pela terceira vez, o muitíssimo bem escrito romance da senhorita Austen *'Pride And Prejudice'*. O máximo que eu mesmo consigo fazer é como agora; mas, me é negado, o toque requintado e o sentimento que tornam as coisas do lugar comum e seus personagens tão interessantes através da descrição da verdade. Que pena que tão dotado ser humano tenha falecido tão cedo!

<sup>46</sup> Shakespeare nunca teve um igual ou próximo. Mas entre os escritores que, até onde tenhamos notado, mais se aproximam do padrão do grande mestre, nós não hesitamos em colocar Jane Austen, uma mulher de quem a Inglaterra é, com justiça, orgulhosa. Ela nos proporcionou uma multidão de personagens, todas, em certo sentido, ordinárias como as que encontramos em nosso dia a dia. No entanto, todas elas são perfeitamente distintas umas das outras como se fossem os mais extravagantes dos seres humanos!

<sup>47</sup> Não há ninguém para fazer páreo a Jane quando você está enfrentando uma dificuldade.

woman she is greater than those who were alive with her — by a whole head... with a more delicate hand and a keener scalpel"<sup>48</sup> (SENTIMENT, 2012).

Clive Staples Lewis reverencia Austen em seu trabalho e comenta em *A note on Jane Austen* em seu "*Essay in criticism*":

It is perhaps worth emphasizing what may be called the hardness — at least the firmness — of Jane Austen's thought exhibited in all these undeceptions. The great abstract nouns of the classical English Moralists are unblushingly and uncompromisingly used; good sense, courage, contentment, fortitude, 'some duty neglected, some failing indulged', impropriety, indelicacy, generous candor, blamable trust, just humiliation, vanity, folly, ignorance, reason. These are the concepts by which Jane Austen grasps the world.<sup>49</sup> (2004, p. 56)

Entre os defensores de Jane Austen, existem aqueles que não perceberam a ironia de seus escritos. O Arcebispo Whately, em 1821, louvou Jane Austen justamente por "escrever uma literatura leve, domesticada, modesta e por se manter à parte desse nicho de conhecimento", mais precisamente "declinar a postura didática — a qual assume a ambição assim como a autoridade para ensinar o público — e, ao invés, optar por sugerir discretamente e despretensiosamente em questões de sério interesse", começando com isso uma tradição de cultuar Austen pelo que ela não faz (JOHNSON, 1988, p. xv).

A lenda persistiu, no entanto, mas os efeitos para avaliação de Jane Austen não foram totalmente benéficos. É criticada por leitores que a consideram "ladylike"

---

<sup>48</sup> quanto mais eu leio mais eu admiro, respeito e, realmente, reverencio... Quando ela olha diretamente para um homem ou uma mulher ela é maior que seus contemporâneos — por uma cabeça inteira — ... com uma mão delicada e um bisturi afiado.

<sup>49</sup> Talvez seja de valia enfatizar o se poderia chamar de dureza – ao menos de firmeza – do pensamento de Jane Austen exibido através dos desenganos. Os substantivos abstratos dos grandes moralistas clássicos ingleses são despudorada e intransigentemente utilizados: bom senso, coragem, contentamento, força moral, 'alguns deveres negligenciados, algumas falhas perdoadas', inconveniência, indelicadeza, franqueza generosa, confiança condenável, apenas humilhação, vaidade, tolice, ignorância, razão. Estes são os conceitos com que Jane Austen apreende o mundo.

com uma produção "anything rather too light and bright and sparkling"<sup>50</sup> (AUSTEN-LEIGH, 1913, p. 299).

Escritores famosos criticam desfavoravelmente justamente os aspectos que a crítica da família aponta como positivos. Mark Twain e Ralph Waldo Emerson são frios críticos da escritora. Emerson afirma que Jane era "vulgar in tone, sterile in artistic invention, imprisoned in the wretched conventions of English society, without genius, wit, or knowledge of the world. Never was life so pinched and narrow"<sup>51</sup> (EMERSON, citado em GUBAR, GILBERT, 2000, p. 109).

Apesar de não concordarmos com a ideia pasteurizada apresentada pela família, também discordamos das acusações de falta de imaginação artística e aprisionamento nas convenções da sociedade inglesa feitas por Emerson. Contudo, a posição do leitor vitoriano em geral assemelha-se àquela de Emerson. Jane Austen, para ele, era desprovida de cultura literária e filosófica e destituída de ideias (JOHNSON, 1988, p. xvi). No entanto, as obras de Jane Austen mostram uma profundidade de compreensão humana e de crítica social que transcendem o entendimento superficial de alguns leitores. Virginia Woolf afirma que as visões contrastantes sobre Austen e a complexidade da autora confundem o leitor a esse respeito:

Charming but perpendicular, loved at home but feared by strangers, biting of tongue but tender of heart — these contrasts are by no means incompatible, and when we turn to the novels we shall find ourselves stumbling there too over the same complexities in the writer.<sup>52</sup> (WOOLF, citado em LEASKA, 1984, p. 222)

---

<sup>50</sup> nada mais do que leve e alegre e brilhante.

<sup>51</sup> comum no modo de falar, estéril em termos de inovação artística, prisioneira das infelizes convenções inglesas, sem talento, sagacidade ou conhecimento de mundo. Nunca a vida foi tão restrita.

<sup>52</sup> Encantadora mas difícil de entender, amada em casa mas temida por estranhos, afiada na língua, mas terna no coração – estes contrastes não são de forma alguma incompatíveis, e quando nos voltamos a seus romances nos deparamos, também, com as mesmas complexidades na autora.

Logo após a publicação de *Pride and Prejudice* em 1813, quatro anos antes da morte da escritora, seu irmão Henry Austen começa o trabalho de construção do mito e divulga sua identidade, mesmo contrário aos desejos de Jane, que não desejava ser descoberta ao declarar "I do not despair of having my picture in the Exhibition at last — all white & red, with my Head on one Side..."<sup>53</sup> (SHERRY, 1969, p. 22). Seus motivos, no entanto, eram diferentes daqueles pregados por Henry, que afirmava que Jane era tímida e modesta. Jane não tencionava ser exposta para poder continuar seu trabalho e não ser rechaçada pelo público preconceituoso. Henry acrescentou em uma segunda edição de *Sense and sensibility*, as *Memoirs of Miss Austen* com adendos, acrescentando que ela se recusou a encontrar o escritor Germaine de Stael, "to emphasize Austen's ladylike disdain for publicity"<sup>54</sup> (FERGUS, 1997, p. 12).

Os comentários elogiosos da família de Jane sobre sua pessoa são facilmente visualizados em suas cartas e em seus romances. Henry afirmou sobre Austen:

She never uttered a hasty, a silly, or a severe expression. In short, her temper was as polished as her wit. Nor were her manners inferior to her temper. [...] She was thoroughly religious and devout; fearful of giving offence to God, and incapable of feeling it towards any fellow creature. [...] <sup>55</sup> (AUSTEN, 1818, p. 2)

Declarar que Jane nunca disse nada severo contraria a própria Jane, pois em seus romances ela delineia suas personagens maldosamente quando lhe convém, como é o caso em *Pride and Prejudice*: "Lady Lucas começou a calcular

---

<sup>53</sup> Afinal, eu não me desespero em ter meu retrato na mostra – toda em branco e vermelho, com minha cabeça de um lado...

<sup>54</sup> para enfatizar o desdém feminino de Austen pela publicidade

<sup>55</sup> Ela nunca proferiu uma expressão de maneira afobada, tola ou dura. Em resumo seu temperamento era tão civilizado quanto sua sagacidade. Nem seus modos ficavam a dever a seu temperamento [...] Ela era inteiramente religiosa e devota, temente a Deus e incapaz de ofender qualquer semelhante.

imediatamente com mais interesse do que a questão suscitara nela antes, quantos anos mais deveria viver o Sr Bennet" (2008, p. 135). E sobre o Sr. Collins, ela diz sem cerimônia:

O Sr. Collins não era um homem sensível e a deficiência de sua natureza pouco fora compensada pela educação ou pela sociedade. [...] matizando com uma boa opinião de si mesmo, de sua autoridade como clérigo e de seu poder como reitor, fez dele, ao mesmo tempo, uma mistura de orgulho e obsequiosidade, auto-importância e humildade. (AUSTEN, 2008, p. 80)

Mais além, sobre os conceitos de Elizabeth Bennet, podemos supor um espelho da autora. Quando nos defrontamos com as cartas; Jane acrescenta:

Há poucas pessoas que eu realmente amo e ainda menos aquelas das quais eu penso bem. Quanto mais eu vejo o mundo, mais fico insatisfeita com ele; e cada dia confirma minha crença na inconsistência do caráter humano e na pequena dependência que pode ser colocada na aparição do mérito e do sentido. (Ibid., p. 147)

Tais revelações de caráter de suas personagens apresentam a autora ciente das vicissitudes do ser humano e do seu próprio poder de espelhá-los como quisesse em seus romances, assim o fazendo liricamente, contrariando as palavras de Henry, que a destituía da capacidade de ofender qualquer criatura ou de ser severa. Sua real personalidade nos é revelada em suas cartas, quando ela diz sobre o casamento de duas pessoas pobres: "Earle and his wife live in the most private manner imaginable at Portsmouth, without keeping a servant of any kind. What a prodigious innate love of virtue she must have, to marry under such circumstances"<sup>56</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 30). A ironia sobre o amor do casal é evidente, apresentando Jane não somente sagaz, mas também severa. Outra passagem

---

<sup>56</sup> Earle e sua esposa viviam da maneira mais recatada possível em Portsmouth, sem nenhum criado de espécie alguma. Que extraordinário amor inato da virtude ela deve ter para casar sob tais circunstâncias.

intensifica essas características: "I went to Deane with my father two days ago to see Mary, who is still plagued with the rheumatism, which she would be very glad to get rid of, and still more glad to get rid of her child, of whom she is heartily tired"<sup>57</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 32). Ainda satiricamente, Jane comenta em sua próxima carta para Cassandra Austen: "Charles Powlett gave a dance on Thursday, to the great disturbance of all his neighbours, of course, who, you know, take a most lively interest in the state of his finances, and live in hopes of his being soon ruined"<sup>58</sup> (Ibid., p. 36). Jane Austen não parecia ser, de forma alguma, shy, como sua sobrinha Ann afirmou (SHERRY, 1969, p. 25), e a sua frase "I do not suppose she ever in her life said a sharp thing"<sup>59</sup> (Ibid., p. 25) não tem fundamentação, com base nos exemplos acima.

Vários críticos contabilizam o fato de Jane Austen ter vivido a maior parte de sua vida no campo, restringido suas amizades a um pequeno círculo, ser filha de um Reverendo de Steventon e nunca ter se envolvido com outros escritores (AUSTEN-LEIGH, 1920, p. 2), motivos que teriam afunilado sua visão de mundo (LE FAYE, 2002, p. 150). A superficialidade das alusões frente aos acontecimentos históricos da época é motivo de questionamentos quanto ao conhecimento de mundo da autora (Ibid., p. 150). A autora nunca escreveu profundamente sobre fatos políticos por não possuir profundo conhecimento sobre o assunto, pois a escritora desejava ser fidedigna aos seus relatos. Com o intuito de criar obras ficcionais, que, ao mesmo tempo, correspondessem à realidade, ela não escrevia sobre assuntos que não conhecesse bem. As personagens de Austen podem estar envolvidos em

---

<sup>57</sup> Fui a Deane com meu pai dois dias atrás para ver Mary, que ainda está sofrendo com o reumatismo, do qual ela ficaria muito feliz de se ver livre, e mais feliz ainda de livrar-se de sua filha, de quem está francamente cansada.

<sup>58</sup> Charles Powlett deu um baile na quinta, para grande perturbação de seus vizinhos, que, claro, têm um interesse demasiado quanto ao estado de suas finanças, e vivem na esperança de que logo ele esteja arruinado.

<sup>59</sup> Acho que ela nunca disse algo mordaz em sua vida.

guerras, mas Austen não aborda a questão da guerra em si nem suas razões políticas. Seus irmãos pertenciam à marinha ou à English Militia, mas as personagens de Austen ou já regressaram da guerra, como o almirante Croft e Frederick Wentworth em *Persuasion*, ou simplesmente estão estacionados à espera de ordens como a milícia em Meryton. A única função dos oficiais, em *Pride and Prejudice*, é cortejar as moças e dançar nos bailes. Logo, Austen escreve do ponto de vista de uma jovem mulher que vivia no interior da Inglaterra (LE FAYE, 2002, p. 149), mas que tinha conhecimento do que acontecia fora do seu universo.

Um livro não pode existir fora de seu contexto histórico, e Jane Austen não era, de forma alguma, desprovida de senso de mundo. Sem o conhecimento do contexto e das pressões sofridas pelo autor (não se casar e escrever em um mundo patriarcalista) que interagem com a obra, o leitor não é capaz de entender suas entrelinhas. Jane Austen se utiliza de mapas, calendários e de dados geográficos para relatar viagens; menciona as estações do ano para relatar passeios e situações ao ar livre que tenham lógica com o tempo do livro e a realidade (Ibid., p. 151). Fazia pesquisas sobre espaço e tempo antes de escrever suas obras, o que se evidencia nos conselhos que dá à sobrinha Anna, que pretendia ser escritora, sobre como criar mundos ficcionais que fossem ao mesmo tempo verossímeis:

They must be two days going from Dawlish to Bath; they are nearly 100 miles apart...And we think you had better not leave England. Let the Portmans go to Ireland, but as you know nothing of the Manners there, you had better not go with them. You will be in danger of giving false representations. Stick to Bath & the Foresters. There you will be quite at home.<sup>60</sup>(citado em LE FAYE, 2002, p. 149)

---

<sup>60</sup> Eles devem levar dois dias de Dawlish para Bath; são quase 100 milhas de distância...E acho que seria melhor que você não saísse da Inglaterra. Deixe os Portmans irem à Irlanda, mas, como você sabe, nada dos Manners por lá; seria melhor que você não fosse com eles. Você incorreria no risco de prestar falsas declarações. Se atenha a Bath & the Foresters. Lá você estará praticamente em casa.

Conscientemente mais interessada na psicologia humana, a autora utiliza parcamente assuntos relativos a grandes acontecimentos somente para construir suas tramas, sendo suas narrativas preferencialmente sobre problemáticas do convívio interpessoal e dos fatores sociais que afetam esse convívio. Jane transparece seu interesse por esse assunto em carta para a irmã Cassandra: "My dear \_itty Dordy's\_ remembrance of me is very pleasing to me — foolishly pleasing, because I know it will be over so soon. My attachment to him will delight on his beautiful and smiling countenance and interesting manner until a few years have turned him into an ungovernable ungracious fellow" (AUSTEN-LEIGH, 1913, p. 56).

Existe a dúvida se as habilidades de Jane Austen são postas em xeque pelas suas obras ou ainda pelo seu gênero. Aos 34 anos, Jane Austen não havia publicado nenhum livro e não pôde colher os frutos de seu trabalho, pois sua vida como autora reconhecida durou somente seis anos. Apesar das tentativas de publicação, editoras respeitáveis como Cadell e Davies recusaram seus livros. Nessa época, poucas mulheres abraçavam o fardo de serem escritoras, visto que sofriam com os preconceitos de tal empreitada (FERGUS, 1997, p. 19). As escritoras usavam pseudônimos, assim como Jane o fez, pois essa arte no campo feminino era rechaçada. Virginia Woolf ironiza: "[...] publicity in women is detestable. Anonymity runs in their blood. The desire to be veiled still possesses them"<sup>61</sup> (1992, p. 62). Segundo Fergus, mulheres escritoras eram consideradas infames e menos femininas (1997, p. 13) e era mais aceitável uma autora escrever pela fama do que pelo rendimento financeiro. Jane escrevia pelos seus ganhos, mantendo-se para tanto anônima, receosa de, ao ser descoberta, perder os lucros que seu trabalho lhe rendia. Homens escritores se regozijavam com seus rendimentos e, covardemente,

---

<sup>61</sup> Publicidade em mulheres é sempre detestável. Anonimato corre em seu sangue. O desejo de estar oculto as possui.

antevendo a competição, enfatizavam a indignidade de mulheres que escreviam, mantendo a dominação literária masculina. Jane, consciente disso, escrevia, publicava seus trabalhos, mas não revelava sua identidade. As escritoras já casadas sofriam preconceito por assim o serem e, portanto, não terem direito legal, vivendo sob os regimentos do pai ou do marido, sendo que pais nem maridos queriam que suas mulheres se elevassem além de sua modesta reputação (FERGUS, 1997, p. 15), hipótese plausível para Jane ter recusado seu pedido de casamento e nunca ter se casado.

Jane Austen era ávida leitora e leu o trabalho de muitas escritoras, tais como *Mistérios de Udolfo*, de Ann Radcliff, citado em seu romance *Northanger Abbey*. Em seus romances ela apresenta um conhecimento vasto em literatura, citando vários autores famosos como Walter Scott, William Shakespeare, John Home, Richard Sheridan, Richard Cumberland, George Coleman. Em suas cartas Jane comenta sobre Fanny Burney, Anne Lennox, Samuel Richardson, William Cowper, George Crabbe, Oliver Goldsmith, Alexander Pope e Lord Byron (COLASANTE, 2005, p. 13) apresentando um leque de conhecimento literário. Em uma carta, ela comenta sobre seu culto à leitura e sobre sua família ter o hábito de ler:

I have received a very civil note from Mrs. Martin, requesting my name as a subscriber to her library which opens January 14, and my name, or rather yours, is accordingly given. My mother finds the money may subscribes too, which I am glad of, but hardly expected. As an inducement to subscribe, Mrs. Martin tells me that her collection is not to consist only of novels, but of every kind of literature, &c. She might have spared this pretension to — our — family, who are great novel-readers and not ashamed of being so; but it necessary, I suppose, to the self-consequence of half her subscribers.<sup>62</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 38)

---

<sup>62</sup> Recebi um bilhete, bem educado, da Sra. Martin solicitando que me subscreva em sua biblioteca a ser inaugurada em 14 de janeiro, e meu nome, ou melhor o seu, foi conseqüentemente fornecido. Mamãe acha que terá o dinheiro para subscrever também, o que me alegra, embora não espere que

O mérito pelo seu conhecimento muitas vezes é direcionado ao seu pai, pela educação dada como clérigo e por, conseqüentemente, ter instruído Austen com sermões e livros de conduta para mulheres, muito comuns na época, fato que alguns críticos usam para mostrar que não são dela os créditos de sua capacidade. Oposto a esse pensamento, acredita-se que Austen possui um conceito político formado e rígido, um senso crítico acirrado e uma atitude propagandista da reação política no período, o que torna o seu trabalho ainda mais brilhante, mostrando possível a profundidade de seus pensamentos e a incluindo num hall de escritores que lhe foi até então negado (JOHNSON, 1988, p. xviii). Autoras conscientes politicamente e que escreviam sob esse viés sofriam o preconceito de autores masculinos que consideravam as mulheres incapazes de escrever sob tais escopos. Austen foi considerada conservadora por especificamente abarcar a classe média e alta em seus romances, os ricos donos de propriedades e a vida nesse meio e por imprimir em várias personagens uma exigência de retidão comportamental que a afastava da singularidade das personalidades de suas heroínas, as quais têm como premissa espontaneidade e liberdade de pensamentos. No entanto, a realidade a traciona às suas origens: a de filha de um pastor, irmã de marinheiros e parente de comerciantes e advogados, o que a retira hipoteticamente do padrão conservacionista e a recoloca no mundo no qual nasceu (JOHNSON, 1988, p. xviii). Essa contradição implica que Austen, pertencente à classe média, expõe a aristocracia, a qual invariavelmente frequentava, com o intuito de explorar essa relação criticamente.

Jane Austen podia não explicitar claramente seu viés político através de

---

ocorra. Como incentivo, a Sra. Martin conta que sua coleção não consistirá somente de romances, mas de todo tipo de literatura. Ela poderia ter poupado nossa família, que é grande leitora de romances e não se envergonha disso, de suas pretensões; mas acho necessário, para o atendimento de metade de seus assinantes.

suas personagens e histórias, mas sem sombra de dúvida ela expunha os seus conceitos sobre a mulher como ser dotado de ideais dentro da sociedade e detentora de habilidades extracurriculares para a época.

Com uma visão abrangente em relação ao papel da mulher na sociedade, seus romances exprimem as formalidades preconceituosas, exigências machistas e posição cabível para elas no século XVIII. Ciente das barreiras que circundavam as mulheres de seu tempo, tais como renda financeira, posição social e educação, Jane Austen narrou primorosamente situações que mostravam essas barreiras e declaravam abertamente a angústia enfrentada pelo gênero feminino. A posição da mulher no referido século foi extensamente trabalhada em todas as suas obras, sendo alguns pontos constantes, tais como o casamento como algo estritamente necessário na vida da mulher, e o culto a um comportamento embebido em futilidades e arrogância, perpetuador do comportamento retrógado e imbecilizado estipulado ao sexo feminino. Norman Sherry afirma que “A área de experiência que ela poderia trabalhar era naturalmente determinado pela sua própria vida” (tradução minha, SHERRY, 1969, p. 35), enfatizando o fato de que Jane estava particularmente ciente dos pormenores que revelava. As suas obras tratam enfaticamente sobre a mulher de classe média envolta por classes superiores, lidando com as diferentes posições sociais, contrastando a vida rural e cosmopolita, especificamente em Bath, Londres e Lyme, abordando preferencialmente a vida campestre e os eventos sociais como meio de sociabilização e palco para as críticas e confrontos sociais.

Percebemos que o mito de Jane Austen, construído pela sua família, colaborou intensamente para a propagação de seu legado literário e inclusive para as conjecturas posteriores sobre a sua pessoa e seus propósitos, permitindo a

intrusão em suas cartas pessoais após sua morte em uma busca incessante por respostas a respeito de suas reais elucubrações sobre o mundo. A lenda Austeniana foi criada e baseada nas prerrogativas construídas; críticas foram lançadas aumentando o poder de influência e disseminação de suas ideias. Uma questão é certa: o legado de Jane Austen é muito mais rico do que qualquer um poderia prever. A esse respeito, Claudia Johnson brilhantemente comenta: “...somente poucos autores têm inspirado tantas opiniões divergentes sobre o que a priori exatamente eles estão fazendo” (1988, p. xiii).

Jane Austen não pode ser definida pelo mito que sua família criou sobre sua personalidade, assim como não somente pela definição que os críticos emitiram a partir de seus trabalhos. Ao entendermos ambas as vertentes, verificamos que dados pessoais comprobatórios podem ajudar no estudo sobre os possíveis objetivos, intentos e facetas dessa escritora intrigante. Para tanto, analisaremos a seguir as cartas da autora, escrita em sua intimidade para seus familiares, especialmente para sua irmã Cassandra, abordadas sob um viés crítico e paralelamente relacionadas com as peculiaridades de suas obras, podem nos ajudar a depreender mais substancialmente suas pretensões e características pessoais, implícitas em sua produção literária.

### 3 FICÇÃO E REALIDADE: AS CARTAS DE JANE AUSTEN

*I set him down as sensible rather than brilliant.  
There is nobody brilliant nowadays.*

Jane Austen

A epígrafe deste capítulo foi retirada de uma carta de Jane Austen para a irmã, Cassandra, sua melhor amiga e confidente. A avaliação de um “ele” que não chega a ser brilhante, como, na realidade, não existe ninguém realmente brilhante naqueles tempos, evidencia a capacidade de Jane Austen de julgar o comportamento humano e emitir julgamentos acurados e severos. O comportamento humano é de longe o assunto mais importante na produção literária de Jane Austen e, previsivelmente, em sua correspondência pessoal.

Somente dois terços das cartas escritas por Austen chegaram até nós; sua irmã Cassandra destruiu a maioria, talvez em respeito à intimidade da escritora. As cartas restantes foram compiladas na obra *Letters of Jane Austen*, de Edward Hugessen Knatchbull-Hugessen (1829-1893), Lord Brabourne, filho de Fanny, a sobrinha predileta de Austen, publicado em 1884 e que nos fornece o material básico utilizado neste capítulo. *Jane Austen: her Life and Letters* (1913), de autoria de William Austen-Leigh (1843-1921) e Richard Austen-Leigh (1872-1941), filho e neto, respectivamente, de James Edward Austen-Leigh, sobrinho de Jane Austen, contém cartas endereçadas e recebidas de várias pessoas, material usado como complementação<sup>63</sup>.

Da análise das cartas depreendemos a dupla visão da crítica sobre Jane Austen: como conservadora das tradições e valores da vida inglesa, concentrada no

---

<sup>63</sup> A referência das cartas será indicada pelos nomes dos autores dos livros citados, seguidos da data de publicação e do número das páginas.

ambiente rural, ainda não atingido pela Revolução Industrial; como observadora sagaz das transformações trazidas pelo Iluminismo Georgiano, hipótese básica deste trabalho.

As críticas feministas Susan Gubar e Sandra Gilbert dedicam a Jane Austen dois capítulos de sua obra, já amplamente discutida na academia, *The madwoman in the attic*, em que defendem uma visão da autora como profeminista. Considerando a coincidência, em termos, entre as teses defendidas, valemo-nos de referências às autoras para exemplificar e reforçar a argumentação que desenvolvemos neste capítulo.

No ensaio intitulado *Jane Austen*, Virginia Woolf observa que a escritora, por quem nutria grande admiração, tinha a singular capacidade de enxergar a fundo os vícios e a mesquinhez da natureza humana e de ridicularizá-los em seus romances. Austen satiriza suas personagens como marionetes, criadas especificamente pelo prazer de dominá-los e controlar o seu destino:

Never did any novelist make more use of an impeccable sense of human values. It is against the disc of an unerring heart, an unfailing good taste, an almost stern morality, that she shows up those deviations from kindness, truth and sincerity which are among the most delightful things in literature.<sup>64</sup> (Citado em LEASKA, 1984, p. 228)

Em suma, Virginia Woolf afirma que a visão satírica de Jane Austen é velada, por não agredir "o bom gosto", mas eficaz, como produto de julgamento certo e moral rígida. A exposição dos defeitos de suas marionetes, feita com humor irresistível, "é uma das coisas mais deliciosas da literatura".

---

<sup>64</sup> Romancista nenhum jamais fez uso tão apropriado de um impecável senso dos valores humanos. É contra o fundo de julgamento certo, de bom gosto infalível, e de moral quase rígida, que expõe desvios da bondade, verdade e sinceridade que estão entre as coisas mais deliciosas da literatura.

É extensa sua galeria de tolos, ignorantes e pernósticos, distribuídos em todos os romances, cujas pequenas falhas e vícios ridiculariza sem piedade. São exemplos, no cast de *Pride and Prejudice*, a Sra. Bennet como encarnação da ignorância e falta de bom senso, e o Sr. Collins, herdeiro dos bens do Sr. Bennet, cujas referências recorrentes a Lady Catherine de Bourgh, “my esteemed patroness”<sup>65</sup> fazem dele um personagem maçante e ridículo. A lei, porém, confere a esse homem ridículo o poder de expulsar a Sra. Bennet e as filhas de casa. Apesar de se referir à morte do Sr Bennet de maneira humorística pela voz do Sr Collins, “quando um certo evento infausto vier a acontecer”, Jane Austen sugere que a realidade é dura e cruel. Foi o que aconteceu com ela mesma, a mãe e a irmã. Não é seu propósito reformar nem aniquilar, diz Woolf. Mantém-se em silêncio, o que é muito mais terrível (Citado em LEASKA, 1984, p. 227).

Em análise perspicaz da posição de Jane Austen como artista que conhece o objeto de sua arte, Virginia Woolf se utiliza de imagem poética:

One of those fairies who perch upon cradles must have taken her a flight through the world directly she was born. When she was laid in the cradle again she knew not only what the world looked like, but had already chosen her kingdom. She had agreed that if she might rule over that territory, she would covet no other.<sup>66</sup>  
(WOOLF, citado em LEASKA, 1984, p. 223)

Metaforicamente, a obra de Jane Austen é o território da escritora, onde ela reina absoluta e tem o direito de determinar o destino de cada personagem ali representado, e o suposto propósito de satirizar a natureza humana como seu objetivo.

---

<sup>65</sup> minha estimada benfeitora

<sup>66</sup> Uma dessa fadas que pousam sobre berços deve tê-la levado em um voo através do mundo assim que nasceu. Quando foi devolvida ao berço, não apenas sabia como era o mundo, mas já havia escolhido o seu reino. E havia concordado, se pudesse reinar sobre aquele território, em nunca cobiçar outro.

Se enquanto sátira a obra de Jane Austen não se propõe a moralizar, no aspecto de contestação e protesto vai além do que uma análise superficial de seu texto revela. É o que pretendemos demonstrar neste capítulo: Austen tinha consciência de sua arte como meio de protesto e forma de desabafo, apesar das barreiras e limitações impostas pelo gênero, camuflado na autoria anônima de "by a lady". Restringida pelos princípios da moralidade e educação, Jane Austen se protege de possíveis censuras, utilizando-se da criação satírica de marionetes para expor o que não podia ser exposto. Simone de Beauvoir observa apropriadamente que "nenhuma mulher pode pretender sem má-fé situar-se além de seu sexo" (1949, p.14).

Jane Austen escreve sobre uma sociedade superficial, embebida em convenções estereotipadas, que mantém o controle sobre as pessoas através da educação determinada pela época. Austen revela em suas cartas que preferia analisar pessoas a frequentar museus e apreciar obras de arte:

Mary and I, after disposing of her father and mother, went to the Liverpool Museum and the British Gallery, and I had some amusement at each, though my preference for men and women always inclines me to attend more to the company than the sight.<sup>67</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 170)

À primeira vista, as tramas de seus romances são simples histórias sobre atividades diárias, relacionamentos e o cotidiano das pessoas. Mas é a natureza humana seu foco principal: "I am a wretch, to be so occupied with all these things as to seem to have no thoughts to give to people and circumstances which really supply

---

<sup>67</sup> Mary e eu, depois de instalar seus pais, fomos ao Museu Liverpool e à Galeria Britânica. Me diverti naqueles locais, embora a preferência por pessoas me inclinasse como sempre a prestar mais atenção aos frequentadores do que às mostras.

a far more lasting interest — the society in which you are; [...] <sup>68</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 172). Aparentemente seu mundo ficcional não vai além do mundo factual em que, na imagem criada pela família, não ultrapassou os limites impostos às mulheres pela sociedade, conservando-se como uma dama que escreve trivialidades e satiriza tão habilmente a sociedade que suas farpas passam quase despercebidas.

As cartas, no entanto, que contêm confidências íntimas a Cassandra, apresentam uma versão mais acurada de Austen. Confiante na descrição da irmã, faz comentários maliciosos sobre as pessoas e a sociedade: "My dear Cassandra — Here I am once more in this scene of dissipation and vice, and I begin already to find my morals corrupted" <sup>69</sup> (AUSTEN-LEIGH, 1913, p. 48). "Este ambiente de dissipação e vício", usado para descrever a casa de seu irmão Edward em Kent, onde sente que sua moral está se corrompendo, é uma referência satírica à condenação feita dos púlpitos contra prazeres mundanos, por menores que sejam, em sermões veementes que ameaçam os pecadores com os suplícios do inferno. Os julgamentos irônicos constantemente mudam de foco. Na intimidade das cartas, dá largas à sua veia sarcástica e faz julgamentos severos: "I cannot anyhow continue to find people agreeable; I respect Mrs. Chamberlayne for doing her hair well, but cannot feel a more tender sentiment" <sup>70</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 90). A pobre Sra. Chamberlayne tem uma única qualidade merecedora de respeito: sabe pentear-se bem. As farpas irônicas reaparecem nas cartas escritas nos romances, a

---

<sup>68</sup> Sou uma ingrata; ficar tão ocupada com essas coisas a ponto de parecer não pensar nas pessoas e circunstâncias que realmente fornecem interesse duradouro – a sociedade ao nosso redor.

<sup>69</sup> Querida Cassandra, — Aqui estou eu, mais uma vez, neste cenário de dissipação e vício. Começo a achar que meus princípios estão corrompidos.

<sup>70</sup> Não consigo de maneira alguma achar as pessoas agradáveis; considero a Sra. Chamberlayne por arrumar o seu cabelo tão bem, mas não consigo sentir nenhum sentimento mais agradável.

exemplo da comunicação do casamento de Elizabeth e Darcy, endereçada pelo Sr. Bennet ao Sr. Collins:

CARO SENHOR.

Devo importuná-lo mais uma vez por congratulações. Elizabeth logo será a esposa do Sr. Darcy. Console Lady Catherine tão bem como puder. Mas, se eu fosse você, ficaria ao lado do sobrinho. Ele tem mais a oferecer. Seu, sinceramente, etc. (AUSTEN, 2008, p. 395)

A carta é um primor de ironia. Virginia Woolf afirma: "Jane Austen is thus a mistress of much deeper emotion than appears upon the surface. She stimulates us to supply what is not there"<sup>71</sup> (citado em LEASKA, 1984, p. 225). Sem usar palavras ofensivas, o Sr. Bennet rebate a carta recebida do ridículo clérigo, — em que este recomendava com veemência que Lydia fosse sumariamente banida —, chama-o de títere de Lady Catherine e de oportunista.

Nas cartas, Austen é direta nos comentários e severa na crítica, e diz abertamente o que pensa sobre relações sociais. Uma reunião enfadonha de poucas pessoas parece-lhe intolerável: "Another stupid party last night; perhaps if larger they might be less intolerable, but here there were only just enough to make one card-table, with six people to look on and talk nonsense to each other"<sup>72</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 90). Nada mais aborrecido que jogar cartas sob os olhares de seis pessoas que não têm como passar o tempo e ficam trocando observações tolas. Jane Austen apesar de preferir observar seres humanos, a contemplar paisagens e quadros emprega adjetivos pouco lisongeiros para descrevê-los: "I did not see Theo till late on Tuesday; he was gone to Ilford, but he came back in time to show his usual

<sup>71</sup> Jane Austen é senhora de uma emoção mais profunda do que parece à primeira vista. Ela nos incentiva a suprir o que não está explícito.

<sup>72</sup> Outra reunião estúpida a noite passada; talvez se fosse maior teria sido menos intolerável, mas havia somente o número suficiente para formar uma mesa de cartas, com seis pessoas observando e dizendo tolices umas para as outras.

nothing-meaning, harmless, heartless civility"<sup>73</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 170). É fácil imaginar Theo: um rapaz invariavelmente bem educado, de uma polidez sem significado, inócua e sem convicção.

Por outro lado, prefere que as pessoas não sejam muito simpáticas, para não ter de se dar ao trabalho de gostar muito delas: "Miss Blackford is agreeable enough. I do not want people to be very agreeable, as it saves me the trouble of liking them a great deal"<sup>74</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 41). Talvez para poder usá-las como modelo de suas personagens? Em *Pride and Prejudice* os ditames da civilidade são expostos por Elizabeth ao exigir de Darcy respostas pré formuladas na conversação durante a dança no baile em Netherfield.

Austen analisava as peculiaridades das pessoas e as descrevia detalhadamente para Cassandra: "We have got rid of Mr. R. Mascal, however. I did not like him either. He talks too much, and is conceited, besides having a vulgarly shaped mouth"<sup>75</sup> (Ibid., p. 215). Sua crítica ácida é evidente nos romances e na vida real: "I do not like the Miss Blackstones; indeed, I was always determined not to like them so there is less merit in it. Mrs. Bramston was very civil, kind, and noisy"<sup>76</sup> (Ibid., p. 46).

Segundo Virginia Woolf, mesmo no seu pequeno mundo compacto, Jane Austen utiliza sabiamente suas armas. Desde as obras da juventude, sabe como apontar sem compaixão sua varinha sarcástica na direção de personagens ridículas e mesquinhos (WOOLF, citado em LEASKA, 1984, p. 22).

A "varinha sarcástica" de Jane Austen é sua visão irônica do mundo, que a

<sup>73</sup> Eu só vi Theo terça-feira bem tarde; ele estava em Ilford, mas voltou a tempo de mostrar sua habitual civilidade inócua, apática e desprovida de significado.

<sup>74</sup> A Senhora Blackford é agradável o suficiente. Não desejo que as pessoas sejam agradáveis, o que me poupa o trabalho de gostar demasiado delas.

<sup>75</sup> Nós nos livramos do Sr. Mascal, no entanto. Eu também não gostei dele. Ele fala demais, é arrogante, e sua boca tem formato vulgar.

<sup>76</sup> Eu não gosto da Srta. Blackstones; de fato, eu estava determinada a não gostar delas então isso não conta muito. A Sra. Bramston foi muito gentil, educada e barulhenta.

situa-se não entre os grandes cultivadores da ironia satírica na literatura inglesa do século dezoito — Jonathan Swift, Alexander Pope, Henry Fielding e Samuel Johnson — ao menos entre aqueles escritores em cujos trabalhos o espírito irônico prevalece. Na ficção e nas cartas, é recorrente a prática das duas espécies básicas de ironia: a ironia verbal e a ironia de situação. A primeira, em termos simples, consiste em dizer o contrário do que se pensa. Qual dos predicados que atribui à Sra. Bramston “educada, bondosa e barulhenta” corresponde à sua verdadeira opinião ou impressão mais marcante? Em carta a Cassandra, manda a notícia de que um Sr. Richard Harvey vai casar-se, o que é um *grande segredo*, conhecido apenas **por metade da vizinhança** e por isso recomenda-lhe que não fale no assunto para ninguém (BRABOURNE, 1884, p. 20) (ênfase acrescentada). O caráter paradoxal, como no exemplo de um segredo conhecido por metade da vizinhança, é traço marcante da ironia.

Em *Pride and Prejudice* a Sra. Bennet alimenta a curiosidade dos vizinhos quando corre entusiasmada para participar a Lady Lucas o casamento de Lydia e, posteriormente, vangloriar-se do noivado de Bingley e Jane, pois sabe que da casa dos Lucas a notícia se espalhará por todos os cantos. Ainda no mundo da ficção, é especialmente em *Sense and Sensibility* que se sucedem as situações irônicas. A Sra. Ferrars deserdá o filho mais velho, Edward, que insiste em honrar o compromisso de noivado com a Srta. Lucy Steele, em favor do mais novo, Robert. Não contava, porém, com as artimanhas da Srta. Steele que acaba conquistando Robert e, com ele, a fortuna da família. O jovem casal, a irmã Fanny e o marido convivem **em grande harmonia**, no desfecho do romance:

Colocando-se de lado os ciúmes e a má vontade que subsistiam imutáveis entre Fanny e Lucy, nos quais seus maridos tomavam partido, é claro, e os freqüentes desentendimentos domésticos entre Robert e Lucy, nada poderia ser maior do que

a harmonia na qual todos eles conviviam. (AUSTEN, 2002, p. 363)

Mais uma vez a varinha sarcástica de Jane Austen acusa e condena as personagens mesquinhas que, na conclusão da trama, aparentemente, prevalecem sobre as menos afortunadas.

Com ironia sarcástica, a Jane Austen de carne e osso observa o mundo, do qual ri disfarçadamente e, nas cartas a Cassandra, extravasa os sentimentos de desgosto que se acumulam diante dos defeitos humanos. Nos romances, observamos a Jane Austen autora que assume diferentes posições como autora implícita: de moralização; de protesto contra injustiças; de alerta contra o ridículo das atitudes humanas. Wayne Booth defende com veemência os propósitos éticos da literatura:

Quando autores seriamente engajados nos confiam suas obras, o autor em carne e osso cria um autor implícito que aspira, conscientemente ou não, ao nosso apoio crítico. E os autores implícitos são infinitamente superiores aos autores em carne e osso com quem convivemos na vida real. (BOOTH, 2005, p. 78)

Os comentários impiedosos de Jane Austen certamente causariam profundo desgosto entre seus contemporâneos. Entretanto, o mesmo espírito crítico é usado como arma pela autora implícita no texto que usa o ridículo como força moralizadora.

Outras vezes, emite julgamentos diretos e severos:

Mrs. Knight giving up the Godmersham estate to Edward was no such prodigious act of generosity after all, it seems, for she has reserved an income out of it still; this OUGHT to be known, that her conduct may not be overrated.<sup>77</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 46)

---

<sup>77</sup> Parece que o prodigioso ato da Sra. Knight cedendo a propriedade de Godmersham para Edward não foi tão generoso no final das contas, pois ela ainda retira uma renda dali; isso deveria tornar-se de conhecimento público, para que sua conduta não seja superestimada.

O ato de Sra. Knight, ao doar uma propriedade para seu filho adotivo, irmão de Austen, mas reservar-se os rendimentos da terra, deve ser revelado, diz Austen, para que se saiba que sua generosidade foi superestimada. Existe evidentemente o lado doméstico de Jane Austen, que faz parte da educação feminina da época:

My mother desires me to tell you that I am a very good housekeeper, which I have no reluctance in doing, because I really think it my peculiar excellence, and for this reason — I always take care to provide such things as please my own appetite, which I consider as the chief merit in housekeeping.<sup>78</sup> (AUSTEN-LEIGH, 1913, p. 57)

Assim como Jane explica na carta que é uma boa dona de casa, mas opera como quer, como escritora, embora mantenha a aparência de subjugada, ela age com igual independência.

A preocupação da escritora se volta para problemas de alcance mais amplo:

What is become of all the shyness in the world? Moral as well as natural diseases disappear in the progress of time, and new ones take their place. Shyness and the sweating sickness have given way to confidence and paralytic complaints.<sup>79</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 108)

Na carta acima, dirigida a Cassandra, lamenta o desaparecimento gradual de certas atitudes e valores que considera importantes. Discute, em outras, a escrita de seus romances e o desejo de Martha Loyd, acolhida pelas Austen após perder os pais, de publicar seu trabalho. Sobre o romance intitulado, a princípio, *First Impressions* informa:

---

<sup>78</sup> Minha mãe quer que eu lhe diga que sou boa dona de casa, o que eu não reluto em dizer porque realmente acho que é minha qualidade peculiar, e por esta razão — sempre tenho o cuidado de providenciar coisas que satisfazem meu apetite, o que eu considero o principal mérito da administração do lar.

<sup>79</sup> O que aconteceu com toda a timidez do mundo? Enfermidades tanto morais como naturais desaparecem com o passar do tempo e outras tomam seu lugar. A timidez e a doença do suor (epidemia inglesa no século XVI que desapareceu assim como surgiu) deram espaço à confiança e às reclamações de paralisia. (adendo meu)

I would not let Martha read "First Impressions" again upon any account, and am very glad that I did not leave it in your power. She is very cunning, but I saw through her design; she means to publish it from memory, and one more perusal must enable her to do it. As for "Fitzalbini", when I get home she shall have it as soon as ever she will own that Mr. Elliot is handsomer than Mr. Lance, that fair hair men are preferable to black; for I mean to take every opportunity of rooting out her prejudices.<sup>80</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 57)

Nos romances de Austen, máscaras de elegância e boas maneiras encobrem a indignação e o inconformismo pela situação das personagens femininas, as quais, entretanto, ela caracteriza como exemplos dos bons costumes ingleses e de obediência a regras sociais. A mesma máscara que a autora de carne e osso, Jane Austen, usa em público para esconder a contrariedade: "Passei a noite de sexta-feira com os Mapletons, e fui obrigada a me mostrar satisfeita mesmo contra minha vontade"<sup>81</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 55).

Para Simone de Beauvoir, em seu estudo sobre Jane Austen, são justamente suas atitudes de exagerado conformismo com um meio social tolo que caracterizam o protesto: "Sua extrema delicadeza e aguda sensibilidade é que manifestam a repugnância pela vulgaridade de seu meio;" (1949, p. 329). Austen é elegante até mesmo em comentários irônicos sobre pessoas conhecidas. Em carta a Cassandra, refere-se a certa Miss Fletcher: "Miss Fletcher and I were very thick, but I am the thinnest of the two. She wore her purple muslin, which is pretty enough,

---

<sup>80</sup> De maneira nenhuma eu permitiria que Martha lesse "First Impressions" novamente, e fico feliz de não ter deixado o livro com você. Ela é muito ardilosa, mas eu percebi seus desígnios; ela pretende publicá-lo de memória e com mais uma leitura seria capaz de fazê-lo. Quanto a "Fitzalbini", quando eu voltar para casa, ela poderá examiná-lo assim que admitir que o Sr. Elliot é mais bonito que o Sr. Lance; que homens de cabelos claros são preferíveis aos de cabelos pretos, pois eu pretendo aproveitar todas as oportunidades para eliminar seus preconceitos pela raiz.

<sup>81</sup> Passei a noite de sexta-feira com os Mapletons e fui obrigada a me mostrar satisfeita contra minha vontade.

though it does not become her complexion"<sup>82</sup> (AUSTEN-LEIGH, 1913, p. 51). O jogo de palavras "thick" no sentido de se tornar íntimo de alguém e "thick" como grosso determinam o tom irônico e devastador da descrição de uma Miss Fletcher rechonchuda, vestida de musselina roxa que não combina com a cor de sua pele.

A literatura de Austen, na visão divulgada pela família, caracteriza-se como propagadora dos padrões ingleses de ordem e cultura, em um mundo em desordem (devido à guerra), e de regras de elegância e decência. Trata-se do ideal feminino criado pelo homem, justamente o grande problema da mulher, que Austen representa nos romances. Para Gubar e Gilbert, os romances de Austen podem ser entendidos como reveladores de um panorama ampliado: ao aceitar sua posição desconfortável como mulher em uma sociedade, fechada, sobrevive tentando tornar menos difícil uma situação ruim, expondo os problemas por trás da camuflagem que construiu para se proteger (GUBAR, GILBERT, 2000, p. 111-112). É desconfortável nos depararmos nos romances de Austen, com jovens solteiras, que enfrentam tão aberta e claramente sua inferioridade no sistema econômico.

As personagens de Austen pertencem principalmente à classe média da sociedade (citado em JOHNSON, 1988, p. xviii) em que a situação da mulher solteira é difícil. Jane faz comentários irônicos sobre a pobreza e alia a idéia de felicidade à de estabilidade financeira:

People get so horribly poor and economical in this part of the world that I have no patience with them. Kent is the only place for happiness; everybody is rich there. I

---

<sup>82</sup> A senhorita Fletcher e eu ficamos íntimas, (jogo de palavras entre "thick" = "íntimo" e "gordo") mas sou a mais magra das duas. Usava musselina roxa, razoavelmente bonita, apesar de não combinar com o tom de sua pele.

must do similar justice, however, to the Windsor neighbourhood.<sup>83</sup> (AUTEN-LEIGH, 1913, p. 57)

As dificuldades financeiras que afligem as irmãs Austen são comentadas com ironia: "I am tolerably glad to hear that Edward's income is so good a one — as glad as I can be at anybody's being rich except you and me — and I am thoroughly rejoiced to hear of his present to you"<sup>84</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 45). Três anos depois, em outra carta endereçada a Cassandra, ela faz semelhante comentário ao vender seus livros, não deixando dúvidas de se irritar com a situação em que se encontra. "Mr. Bent seems — bent — upon being very detestable, for he values the books at only 70l. The whole world is in a conspiracy to enrich one part of our family at the expense of another"<sup>85</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 93). Nem mesmo a necessidade de vender seus livros lhe ofusca o espírito arguto e faz trocadilho com o nome do comprador.

Em carta endereçada a Cassandra ela analisa como as mulheres são avaliadas na sociedade e fala da sua suposta imperfeição: "She lives somewhere between Southampton and Winchester, is handsome, accomplished, amiable, and everything but rich"<sup>86</sup> (AUSTEN-LEIGH, 1913, p. 57). Austen retrata situação similar em *Pride and Prejudice*: Wickham pretere Elizabeth por uma mulher rica e Elizabeth entende e aceita essa situação como plausível.

Austen revela em uma de suas cartas o destino escolhido por Miss J., que pelos seus comentários escolheu errado o seu par e terá que carregar tamanho

---

<sup>83</sup> As pessoas tornam-se tão terrivelmente pobres e econômicas nesta parte do mundo que não tenho nenhuma paciência com elas. Kent é o único lugar para a alegria; todo mundo é rico por lá. Devo, contudo, fazer justiça semelhante com o bairro de Windsor.

<sup>84</sup> Fiquei um pouco feliz ao saber que as finanças de Edward vão indo bem – tão feliz quanto fico ao saber que alguém, exceto eu e você, enriqueceu – e fico muito feliz por saber do presente que ele lhe deu.

<sup>85</sup> O Sr. Bent parece decidido a ser detestável, pois avalia os livros em apenas 70 libras. O mundo todo parece estar conspirando para enriquecer uma parte da família em detrimento da outra.

<sup>86</sup> Ela mora em algum lugar entre Southampton e Winchester, é atraente, talentosa, agradável e tudo mais menos rica.

fardo pelo resto da vida: "Miss J. is married to young Mr. G., and is to be very unhappy. He swears, drinks, is cross, jealous, selfish, and brutal. The match makes her family miserable, and has occasioned his being disinherited"<sup>87</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 109). A escolha errada de uma mulher era irremediável e poderia causar a própria infelicidade e talvez a de sua família. Lydia Bennet é o exemplo dessa afirmativa.

Apesar de as heroínas nos romances da escritora encontrarem o porto seguro, elas tiveram que sucumbir às regras da sociedade, ou alguém na trama teve seu final fadado ao destino duvidoso da maioria das mulheres da realidade. É o caso de *Pride and Prejudice*, no caso de Elizabeth Bennet e de Charlotte Lucas, respectivamente.

Gubbar e Gilbert comentam que Austen expõe sua insatisfação com a estrutura social através de seu trabalho:

[...] persistently Austen demonstrates her discomfort with her cultural inheritance, specifically her dissatisfaction with the tight place assigned women in patriarchy and her analysis of the economics of sexual exploitation. At the same time, however, she knows from the beginning of her career that there is no other place for her but a tight one, and her parodic strategy is itself a testimony to her struggle with inadequate but inescapable structures.<sup>88</sup> (2000, p. 112)

Virginia Woolf fala sobre a forma clara de Austen apresentar os problemas:

"Here her difficulties are more apparent, and the method she took to overcome them

---

<sup>87</sup> A senhorita J. é casada com o jovem Sr.G. e é muito infeliz. Ele blasfema, bebe, é rabugento, invejoso, egoísta e brutal. O casamento tornou sua família miserável e fez com que ele fosse deserdado.

<sup>88</sup> [...] Constantemente, Austen demonstra seu desconforto com sua herança cultural, especificamente com o restrito espaço designado para as mulheres no patriarcado e sua análise da economia da exploração sexual. Ao mesmo tempo, entretanto, sabe, desde o início de sua carreira, que não há outro lugar para ela exceto aquele espaço restrito. Sua estratégia paródica é por si só uma testemunha de sua luta com as inadequadas mas inescapáveis estruturas.

less artfully concealed"<sup>89</sup> (WOOLF, citado em LEASKA, 1984, p. 22). Gubar e Gilbert acrescentam que a corajosa graciosidade sob pressão de Austen não é somente um refúgio de uma realidade perigosa, é também um comentário sobre o assunto (2000, p. 112).

Virginia Woolf adiciona que: "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"<sup>90</sup> (WOOLF, 2010, p.6). O que capta o leitor de forma velada, o que expande na mente do leitor, é o sentimento de que algo incomoda e apesar dos romances terminarem bem, a tranquilidade não impera. "Austen is centrally concerned with the impossibility of women escaping the conventions and categories that, in every sense, belittle them"<sup>91</sup> (GUBART, GILBERT, 2000, p. 113).

A crítica feminista considera Austen uma precursora da luta pelos direitos das mulheres. Dentro de seu mundo restrito, afirmam Gubar e Gilbert, conseguiu manifestar repúdio à situação da mulher, utilizando-se da ironia. Tinha consciência, porém, de que sem ajuda masculina pouco poderia fazer. Escreve a Cassandra sobre o assunto "sobrevivência financeira": "Edward e Frank partiram em busca de fortuna. Este último deve voltar logo para nos ajudar a procurar a nossa" (AUSTEN-LEIGH, 1913, p. 77). O tom das palavras indica resignação — a mulher não pode se aventurar sozinha no mundo; mas também desencanto — Frank voltará mesmo logo?

---

<sup>89</sup> Aqui suas dificuldades são mais aparentes e o modo como ela faz para superá-las menos disfarçado.

<sup>90</sup> O que ela oferece é, aparentemente, uma ninharia, ainda que composto de algo que expandirá na mente do leitor e dotado com os cenários da vida mais duradouros, que são aparentemente triviais.

<sup>91</sup> Austen está preocupada principalmente com a impossibilidade das mulheres escaparem das convenções e categorias que, em todos os sentidos, as depreciam.

Roger Sales chega à conclusão de que a crítica atual começa a reconhecer que as duas posições de Jane Austen, que vimos discutindo, – ideologicamente conservadora ou ligada ao feminismo iluminista — podem coexistir nos seus próprios textos, havendo debates entre as duas posições.

Gubar e Gilbert seguem a mesma linha de pensamento. Comentários de Austen sobre suas personagens, que revelam conceitos pré-concebidos de educação e/ou julgamento a priori de seu comportamento, parecem indicar que a escritora opera em uma tradição repressiva (2000, p. 116). Isso em contraste com a defesa que as autoras fazem do feminismo de Austen. É o caso de Elizabeth Bennet em *Pride and Prejudice* que é ao mesmo tempo liberal e avançada, no repúdio a casamentos de conveniência, e conservadora na crítica às ações dos outros, especialmente de sua irmã Lydia.

A discussão sobre o conservadorismo de Jane Austen alude à ideia de que a autora não tencionava expor nada além do previsto em suas linhas. No entanto, esse conservadorismo remete justamente à crítica que a escritora aparentemente se propõe fazer, ao intensificar preceitos morais aplicados as personagens: "Think away the surface animation, the likeness to life, and there remains, to provide a deeper pleasure, an exquisite discrimination of human values"<sup>92</sup> (WOOLF, 2010, p. 6). O conservadorismo é uma ferramenta utilizada por Austen para criticar as formalidades exigidas das mulheres.

Jane considerava a si mesma bem diferente de conservadora ao relatar sua própria personalidade em uma carta:

Our little visitor has just left us, and left us highly pleased with her; she is a nice, natural, open-hearted, affectionate girl, with all the ready civility which one sees in

---

<sup>92</sup> Vá além do aspecto exterior das ações, o retrato da vida, e lá está, a proporcionar um prazer muito mais profundo, um requintado discernimento dos valores humanos.

the best children in the present day; so unlike anything that I was myself at her age, that I am all astonishment and shame.<sup>93</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 108)

E revela sobre seu comportamento depois de adulta nada tendencioso ao conservadorismo: "I am almost afraid to tell you how my Irish friend and I behaved. Imagine to yourself everything most profligate and shocking in the way of dancing and sitting down together"<sup>94</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 13).

Os diálogos longos, enfadonhos, sobre assuntos tediosos, assumem o papel de crítica da necessidade da mulher de manter uma conversa agradável e de sustentar uma atitude de tensão constante de autovigilância. Erasmus Darwin ensina em seu manual:

To speak agreeably in respect of manners consists in a voice clear, yet not loud, soft, yet not plaintive; with distinct articulation, and with graceful attitudes rather than with graceful actions; as almost every kind of gesticulation is disagreeable. [...] laughing vehemently aloud, or tittering with short shrieks, in which some ladies [...] indulge themselves at cards or other amusements, are reprehensible; [...].<sup>95</sup> (1798, p. 94)

Austen conhecia as banalidades esperadas no comportamento feminino e ironicamente expunha tais exigências. Em carta à Cassandra, Austen comenta que não se utiliza das delicadezas sociais para conviver em sociedade: "[...] but it is my unhappy fate seldom to treat people so well as they deserve[...]"<sup>96</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 43).

<sup>93</sup> Nossa pequena visitante acaba de nos deixar e deixou-nos altamente satisfeitos com ela; é uma garota agradável, espontânea, de coração aberto, afetuosa, possuidora de todas as cortesias que se veem nas melhores crianças de hoje; tão diferente do que eu era na sua idade, o que me faz atônita e envergonhada.

<sup>94</sup> Quase tenho medo de contar-lhe como meu amigo irlandês e eu nos comportamos. Imagine consigo mesmo tudo de mais libertino e chocante no modo de dançar e sentar juntos.

<sup>95</sup> Em matéria de boas maneiras, falar agradavelmente consiste em uma voz clara, mas não alta, suave, mas não lamuriosa, bem articulada, e com atitudes graciosas ao invés de ações graciosas; já quase todo tipo de gesticulação é desagradável [...] rir com veemência em voz alta ou risadinhas com gritos curtos, em que algumas senhoras [...] se entretêm no carteadado ou outros divertimentos, são condenáveis; [...]

<sup>96</sup> ...mas é meu infeliz destino raramente tratar as pessoas tão bem quanto elas mereceriam.

Em *Pride and Prejudice*, a cena da dança de Elizabeth com Darcy exemplifica o comportamento trivial esperado das mulheres. Elizabeth faz um comentário e espera que Darcy responda com um comentário tão bestial quanto o que foi por ela proferido: "It's your turn to say something now, Mr. Darcy. I talked about the dance, and you ought to make some sort of remark on the size of the room, or the number of couples"<sup>97</sup> (2008, p. 103).

Segundo Gubart e Gilbert, Austen ridiculariza as convenções literárias pré formuladas por homens, que escrevem principalmente para jovens leitoras influenciáveis, moldando a vida de muitas mulheres (2000, p. 113). Simone de Beauvoir afirma que a mulher é lapidada pela sociedade em função do homem (1949, p. 70-80) e, portanto, assume essa perspectiva na análise da literatura criticada por Austen; e literatura se torna compêndio doutrinário, perpetuando a dependência feminina. Jane Austen, em uma carta enviada à sua irmã, critica um livro, mencionando os motivos que a levaram a não querer lê-lo, aludindo a questões de representação falsa da realidade:

We are reading "Clarentine", and are surprised to find how foolish it is. I remember liking it much less in a second reading than at the first, and it does not bear a third at all. It is full of unnatural conduct and forced difficulties, without striking merit of any kind.<sup>98</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 109)

Austen ainda critica a versão romântica da literatura que ludibria jovens mulheres com versões irreais de relacionamento, criando esperanças absurdas. Jane faz referência em suas cartas a uma literatura contrária às leituras românticas irreais:

---

<sup>97</sup> É sua vez de dizer alguma coisa, Sr. Darcy. Eu falei de dança, e você teve de fazer algum tipo de observação sobre o tamanho do salão ou o número de casais.

<sup>98</sup> Estamos lendo "Clarentine", e estamos surpresas de ver o quão tolo o livro é. Eu me lembro de gostar menos ainda na segunda leitura do que na primeira, e não suportaria uma terceira leitura. Está repleto de comportamentos desnaturados e dificuldades forçadas, sem nenhum mérito marcante.

Alphonsine" did not do. We were disgusted in twenty pages, as, independent of a bad translation, it has indelicacies which disgrace a pen hitherto so pure; and we changed it for the "Female Quixotte", which now makes our evening amusement; to me a very high one, as I find the work quite equal to what I remembered it. Mrs. F. A., to whom it is new, enjoys it as one could wish; the other Mary, I believe, has little pleasure from that or any other book.<sup>99</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 104)

A autora tinha pleno conhecimento da realidade dos relacionamentos e não esperava muito romantismo em sua vida. Em uma carta à Cassandra, revela seus sentimentos em relação ao Sr. Lefroy, cujo mistério sobre possível envolvimento emocional perpetua até hoje:

This is rational enough; there is less love and more sense in it than sometimes appeared before, and I am very well satisfied. It will all go on exceedingly well, and decline away in a very reasonable manner. There seems no likelihood of his coming into Hampshire this Christmas, and it is therefore most probable that our indifference will soon be mutual, unless his regard, which appeared to spring from knowing nothing of me at first, is best supported by never seeing me.<sup>100</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 31)

Lydia, Kitty e Jane Bennet em *Pride and Prejudice* podem ser comparadas com moçoilas ludibriadas; apesar de terem conhecimento da questão financeira que rodeia os matrimônios, esperam pelo príncipe encantado. Na adaptação cinematográfica de 2005, quando os oficiais chegam a Meryton, Lydia fantasia com o seu lenço e as delicadezas de um homem apaixonado que, supostamente, pararia um desfile para pegar o lenço que a jovem propositalmente deixara cair com o intuito

---

<sup>99</sup> "Alphonsine" não serve. Em vinte páginas ficamos aborrecidos, o que, independentemente de uma má tradução, contém indelicadezas que desgraçam uma caneta até agora tão pura; trocamos por "Female Quixotte", que, agora, torna nossas noites divertidas; bastante para mim, já que acho o trabalho bem semelhante àquele de que eu me lembrava. A Sra. F.A., para quem é novo, aprecia-o como seria de esperar; a outra Mary, acredito, tem pouco prazer deste ou qualquer outro livro.

<sup>100</sup> Isto é bastante racional; há menos amor e mais consciência do que algumas vezes parecia antes, e estou muito satisfeita. Tudo irá esplendidamente bem e, de uma maneira muito razoável, desistirá. Parece não haver risco de sua vinda a Hampshire neste natal, e assim é mais provável que nossa indiferença logo se tornará mútua, a não ser que sua estima, que parece ter surgido, a princípio, do não saber absolutamente nada a meu respeito, seja mais bem suportada não me vendo nunca mais.

de captar a atenção de um homem. Vários romances trazem a premissa de que o romance e a paixão devem vir em primeiro lugar, perpassando até noções de sobrevivência, familiares e de decoro e inclusive indiferença às questões financeiras. Jane Austen, apesar de afirmar que qualquer coisa é preferível (ou suportável) a se casar sem afeição (BRABOURNE, 1884, p. 263), em uma carta à sua sobrinha aconselha Fanny a observar questões não só românticas no seu pretendente:

His situation in life, family, friends, and, above all, his character, his uncommonly amiable mind, strict principles, just notions, good habits, all that you know so well how to value, all that it really of the first importance, everything of this nature pleads his cause most strongly.<sup>101</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 262)

É o caso de Lydia, por exemplo, que, sufocada pela ânsia de se apaixonar, age impensadamente causando um grande transtorno familiar e praticamente uma tragédia para suas irmãs mais novas. Charlotte Lucas, no entanto, é o oposto, símbolo do raciocínio lógico e não passional, que se preocupa com a família e com o desprazer e incômodo que causaria permanecendo solteira e com a própria sobrevivência e tranquilidade. Jane Bennet, por sua vez, ao proferir as qualidades de Bingley, exatamente as que um homem deve ter, ela reproduz a exagerada caracterização dos heróis dos romances: "sensible, good humoured, lively; [...] such happy manners!...so much ease, with such perfect good breeding!"<sup>102</sup> (AUSTEN, 2008, p. 17). O Sr. Bingley é perfeito e irreal, e Austen o constrói dessa maneira para que ele seja a paródia do que os romances pregam como adequado. Ao criticar a busca de uma vida nos padrões que os romances apresentam, Austen critica a massificação da mentalidade feminina ao direcionar seus pensamentos somente

---

<sup>101</sup> Sua situação na vida, família, amigos e, sobretudo, seu caráter, sua mente incomumente amável, rígidos princípios, conceitos imparciais, bons hábitos, tudo o que você sabe tão bem como valorizar, tudo o que é de suma importância, tudo em sua natureza defende seu caso mais fortemente.

<sup>102</sup> sensato, bem humorado, animado; [...] tão boas maneiras!... tanta tranquilidade, com uma criação tão perfeita!

para esse foco: o homem, o casamento, o dever. Uma vez que a mulher persegue um grande amor, ela entende que é o homem que lhe proporcionará tal sentimento e é ele que resolverá todos os seus problemas (BEAUVOIR, 1949, p. 547).

Charlotte Bronte, ao afirmar que as paixões são completamente desconhecidas para ela, sobre as obras de Jane Austen confirma a hipótese de que a crítica de Austen dos efeitos éticos de tal literatura é combinada com sua insistência na falsidade básica (GUBAR, GILBERT, 2000, p. 115). A intensidade com que sentimentos e situações aparecem nos romances simultaneamente os envolve de falsidade. Paixão, morte, aventura, etc, aparecem com tanta veemência, com abundância e acontecem tão rapidamente que escapam da realidade (Ibid., p. 115). Esse exagero de situações é um atrativo para mulheres, confinadas ao espaço doméstico, e que silenciosamente desejam transcender em atitudes "apaixonadas" como nas ficções. Jane Austen, por sua vez, retira de sua obra todos os sinais de tais regras da ficção popular, contrariando os romances vigentes e expondo a ludibriadora e irreal idealização.

Austen contrabalança os extremos e apresenta opostos que propõem questionamentos ao leitor. É o caso de Lydia e Elizabeth Bennet, em *Pride and Prejudice*. Lydia é extrovertida, vivaz, risonha, alegre, inconsequente e livre das amarras sociais, deixando-se levar pelos próprios sentimentos e vontades. Austen revela sua noção irônica sobre meninas de quinze anos como Lydia: "[...] so we shall see nothing more of them till, some fifteen years hence, the Miss Coopers are presented to us, fine, jolly, handsome, ignorant girls"<sup>103</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 49). Já Lizzy possui essas qualidades, mas amenizadas, levando em consideração as

---

<sup>103</sup> [...] então não ouviremos mais nada delas até daqui uns quinze anos, quando as senhoritas Coopers nos forem apresentadas, finas, alegres, bonitas e ignorantes garotas.

amarras sociais que prendem a espontaneidade com regras de educação e boas maneiras.

Comentando sobre uma jovem conhecida, Jane apresenta sua noção de jovens garotas racionais, semelhante a, por exemplo, Jane:

I am glad to hear such a good account of Harriet Bridges; she goes on now as young ladies of seventeen ought to do, admired and admiring, in a much more rational way than her three elder sisters, who had so little of that kind of youth.<sup>104</sup>  
(BRABOURNE, 1884, p. 42)

Lizzy, ao agir, pensa na família e no que os outros irão pensar. Já Lydia age por impulso, sem prever as consequências. As duas personagens são contraditórias, pois Lydia é a liberdade feminina exposta, já Lizzy, é a contenção das reações personificada e a juíza das atitudes de Lydia, criando um paradoxo da heroína, remetendo à dúvida sobre o conservadorismo de Austen. Austen é ao mesmo tempo conservadora, ao criticar Lydia através de Lizzy, e reacionária ao apresentar Lydia desenfreada, assim como a maioria das mulheres gostariam de ser. Ainda Lydia é punida pelas suas atitudes no final do romance, pois realiza o seu desejo de casar, mas se casa com Wickham, considerado o mau elemento: o castigo de sua imprevidência é viver de expedientes e falcatruas. Já Lizzy, contraiu seus ímpetos e foi considerada socialmente admissível e conseguiu o prêmio no final: o matrimônio com homem rico, de caráter e de boa linhagem. O caráter das irmãs Jane e Elizabeth, ao ser "premiado" com casamento próspero e maridos abastados, cria um contrassenso com o casamento de Charlotte, evidenciando a crítica de Austen quanto à impossibilidade feminina de decidir seu próprio destino despreendido das

---

<sup>104</sup> Fico feliz de ouvir tão boa julgamento de Harriet Bridges; ela continua agora como as jovens senhoras de dezessete devem fazer, admiradas e admirando, de um modo mais racional do que suas três irmãs mais velhas, que têm tão pouco desse tipo de juventude.

amarras sociais. No fundo, as duas irmãs mais velhas são também punidas, pois cabe a elas resolver a situação da família.

Por mais que as Bennet sejam salvas duas vezes pelos bons casamentos que Elizabeth e Jane conquistaram, isto não anula a crítica social em relação à instabilidade feminina quanto a sua situação no mundo, e ao patriarcalismo imposto. O problema principal não foi solucionado; provavelmente os Bingley, excessivamente cordatos, levarão a Sra. Bennet e Mary para viver com eles. Johnson confirma Austen cônica da mensagem que passa:

To imagine versions of authority responsive to criticism and capable of transforming is not necessarily to "escape" from urgent problems into "romance" and to settle for politically irresponsible "consolations of form" which offer us a never-never-land and leave the structures of the "real world" unchanged. When we recall that Austen's preceding novel could locate her protagonists contentment only in a retreat from and renunciation of power, Austen's decision here to engage her exceptionally argumentative antagonists in direct, extensive, and mutually improving debates can just as well be viewed as a step towards, rather than as "escape" from, constructive political commentary.<sup>105</sup> (1988, p. 74)

Jane Austen, observadora ácida e crítica severa, não media palavras nos comentários para sua irmã Cassandra:

There were very few beauties, and such as there were not very handsome. Miss Iremonger did not look well, and Mrs. Blount was the only one much admired. She appeared exactly as she did in September, with the same broad face, diamond bandeau, white shoes, pink husband, and fat neck. The two Miss Coxes were there; I traced in one the remains of the vulgar, broad-featured girl who danced at Enham

---

<sup>105</sup> Imaginar declarações rápidas e autoritárias em reação às críticas e capazes de transformação não é necessariamente esquecer-se de problemas urgentes através de romances e contentar-se com a, politicamente irresponsável, consolação de forma que nos oferece uma terra do nunca e deixar as estruturas do mundo concreto intocadas. Quando nos recordamos de que, no romance anterior de Austen, podia-se localizar a satisfação de seus protagonistas somente na retirada e renúncia de poder, a decisão de Austen aqui — de engajar seus excepcionalmente argumentativos antagonistas em direto, extenso e mutuamente enriquecedor debate — pode muito bem ser vista com um passo em direção a mais do que fugir de um comentário político construtivo.

eight years ago; the other is refined into a nice, composed-looking girl, like Catherine Bigg. I looked at Sir Thomas Champneys and thought of poor Rosalie; I looked at his daughter, and thought her a queer animal with a white neck. Mrs. Warren, I was constrained to think, a very fine young woman, which I much regret. She **has got rid of some part of her child** and danced with heart activity **looking by no means very large**. Her husband is ugly enough, uglier even than his cousin John, but he does not look so old.[...] Miss Debary, Susan, and Sally, all in black, but without any stature, made their appearance, and I was as civil to them as the circumstances **their bad breath would allow me**<sup>106</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 69) (ênfase acrescentada).

Susan Gubar e Sandra Gilbert afirmam que Austen demonstrava seu descontentamento com a tradição patriarcal e, assim como Mary Wollstonecraft, considerava os escritores conservadores como que cooperando para construir mulheres artificiais, de personalidade fraca (2000, p. 116). A literatura que condiciona o comportamento feminino torna a mulher vulnerável para situações fantasiosas, impedindo-a de lidar com a realidade.

Em uma de suas cartas para sua sobrinha Fanny, ela tenta esclarecer como a jovem deve raciocinar no que tange à escolha de um marido, levando em consideração questões reais sobre relacionamento. Explica que, para as mulheres, são poucas as chances de matrimônio e, quando surge essa chance envolvendo um marido com qualidades apazíveis, o viés da sobrevivência e estabilidade financeira deve pesar em igual medida.

---

<sup>106</sup> Havia muito poucas beldades, e as que tinham não eram formosas. A senhorita Iremonger não parecia bem, e a Sra. Blount foi a única admirada. Ela veio exatamente como em setembro, com o mesmo rosto largo, tiara de diamantes, calçados brancos, marido rosado e pescoço grosso. As duas senhoritas Coxes estavam lá; notei em uma delas resquícios de vulgaridade, garotas comuns que dançavam em Enham oito anos atrás; a outra aprimorada em uma garota de aparência bem composta, como Catherine Bigg. Vi Sir Thomas Champneys e lembrei da pobre Rosalie; olhei para sua filha e pensei em um animal estranho e de pescoço branco. A Sra. Warren, eu estava constrangida a pensar, uma encantadora moça que eu muito lamento. Ela livrou-se de alguma parte de sua criança e dançou com ardor não parecendo de forma alguma muito grande. Seu marido é feio o suficiente, mais feio do que seu primo John, mas não parece muito velho. [...] as senhoritas Debary, Susan e Sally, todas de preto, mas sem nenhuma distinção, fizeram sua aparição, e eu lhes fui cortês na medida do possível em virtude de seu mau hálito.

There are such beings in the world, perhaps one in a thousand, as the creature you and I should think perfection, where grace and spirit are united to worth, where the manners are equal to the heart and understanding, but such a person may not come in your way, or, if he does, he may not be the eldest son of a man of fortune, the near relation of your particular friend and belonging to your own country.<sup>107</sup>  
(BRABOURNE, 1884, p. 262)

Austen utiliza Lydia para negatizar a máxima da sociedade de que o comportamento feminino espontâneo é ridículo e improdutivo (GUBAR, GILBERT, 2000, p. 117). Revela em uma de suas cartas o seu lado Lydia de pensar: "Miss \_\_\_ looked very handsome but I prefer her little smiling flirting sister Julia"<sup>108</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 230). Lydia, ao explorar honestamente suas emoções, sofre a crítica do narrador e das outras personagens; criticando Lydia, Austen apresenta a trivialização das sensações femininas. Anne de Bourgh, cuja passividade é acentuada pela aparência doente, é a simbolização da mulher submissa, contrastando com as atitudes exageradas de Lydia. No entanto, apesar de a passividade de Anne perturbar o leitor, suas características são enaltecidas por Collins, enquanto as de Lydia, criticadas por todos. Esse conflito comportamental transparece a contrariedade de Austen com a cultura machista. Georgiana, por sua vez, é tão submissa quanto Anne, e é ainda mais reverenciada por todos que a conhecem. Na verdade, ela é a personificação dos livros de conduta; ela desenha, toca muito bem, é meiga, tímida, obediente a seu irmão e, portanto, um símbolo da fragilidade feminina esperada. Austen, no entanto, ao apresentar a virtude de Georgiana relacionada com sua passividade, critica essa equação deturpada. Austen também recebeu de sua família a visão doméstica perfeita que Georgiana

---

<sup>107</sup> Há tais seres no mundo, talvez um em cada mil, como o indivíduo que você e eu idealizamos, nos quais graça e espírito estão unidos no caráter, e os bons costumes são iguais ao coração e à razão; mas tal pessoa pode não aparecer em seu caminho ou, se aparecer, ele pode não ser o filho primogênito de um homem de fortuna, uma relação próxima de seu amigo especial e da mesma região.

<sup>108</sup> Ela parecia muito atraente mas eu prefiro sua sorridente e namoradeira irmãzinha Julia.

imprime; ela mesma se tornou ficticiamente as mulheres que pretende desmitificar (GUBAR, GILBERT, 2000, p. 119).

Lydia é compulsiva e não raciocina sobre sua necessidade insaciável de casar e de se apresentar socialmente casada. Sua ambição matrimonial introduz a noção tradicional de que a mulher, para se considerar "ser" na sociedade, necessita do homem e do significado social que o matrimônio fornece. "A mulher casada, para a sociedade era considerada um pilar de sabedoria e valor, com uma posição proeminente na instituição hierárquica que a sociedade reconhecia como normal e fundamental para a ordem social, a unidade conjugal liderada pelo homem" (VICHERY, 2009, p. 9). Simone de Beauvoir diz que as mulheres casadas "estão integradas na coletividade governada pelos homens e na qual ocupam um lugar de subordinadas" (1949, p. 781). Era uma questão de orgulho pessoal para a mulher daquele período se casar e se tornar uma dona de casa (VICHERY, 2009, p. 9). "Mulheres casadas eram esposas devotas e senhoras poderosas, uma inconsistência conceitual que as mulheres normalmente manipulavam em seu favor e uma contradição com a qual os homens frequentemente lucravam" (VICHERY, 2009, p. 10). Austen se utiliza dessa movimentação feminina na história para abarcar a "bestificação" feminina como tática masculina de controle. Virginia Woolf afirma que, ao contrário dos livros romanceados na vida real, dificilmente ela poderia ler, mal poderia soletrar, e seria propriedade de seu marido (WOOLF, 1992, p. 56).

As heroínas de Austen esperam, aberta ou veladamente, o matrimônio, e nele encontram a felicidade que buscavam, aludindo à necessidade financeira ou à necessidade da mulher de se considerar útil na sociedade. Da leitura de um trecho de uma de suas cartas à irmã, sobre a morte de um conhecido, inferimos que as mulheres não casavam por afeto, mas por necessidade: "John Lyford's history is a

melancholy one. I fell for his family, and when I know that his wife was *really* fond of him, I will feel for her too, [...]"<sup>109</sup> (BRABOURNE, 1884, p. 58)(ênfase acrescentada). Beauvoir comenta que "para as jovens, o casamento é o único meio de se integrarem na coletividade e, se ficam solteiras, tornam-se socialmente resíduos" (1949, p. 550). Sendo o matrimônio ponto crucial que preocupa as mulheres nos romances de Austen, a falta de outros tópicos mais relevantes em suas vidas representa o vazio que impera na vida das mulheres.

A ambivalência de Austen na determinação do certo e do errado em suas personagens reflete a vulnerabilidade das mulheres na sociedade masculina e, ao mesmo tempo, a possibilidade de a autora apresentar as mulheres livres para tomarem decisões sobre suas vidas. Apesar de as personagens estarem algemadas pelas regras sociais, elas expõem sua liberdade através de pequenas atitudes que contrariam o decoro feminino. Elizabeth Bennet é o símbolo da subversão das regras. Ela ao mesmo tempo que segue regras de conduta social, foge de preceitos como andar sozinha longas distâncias ou expressar suas opiniões sem melindres. Esses códigos existentes em seus romances são um subterfúgio para manter sua aparência alienada, sua discrição ao se revoltar contra as convenções impostas, sua obra aparentemente aceitável e até elegante e sua arte protegida das restrições preconceituosas (GUBAR, GILBERT, 2000, p. 128), deixando questões ambíguas a serem decifradas a critério do leitor. Ela não nega os pressupostos de seu tempo; os usa a seu favor.

As cartas de Jane Austen apresentam uma mulher de carne e osso, que expressa sentimentos e ideias livremente. Diferentemente da imagem divulgada pela família, vemos no material examinado as manifestações de uma Jane Austen

---

<sup>109</sup> A história de John Lyford é melancólica. Eu senti muito por sua família, e quando eu souber que sua esposa gostava dele, eu sentirei por ela também.

autêntica que tece opiniões sinceras sobre diversos assuntos e critica pessoas e situações com humor profundamente irônico. Depreendemos disso que Austen poderia utilizar seu tom irônico e sarcástico não apenas nas cartas, mas também nos romances.

Nos três primeiros capítulos estabelecemos a base para a discussão de *Pride and Prejudice* como texto-fonte de três adaptações fílmicas e da releitura paródica feita por Seth Grahame-Smith em *Pride and Prejudice and Zombies*. A análise de diferentes traduções intermediáticas do romance nos permitirá a comprovação de nossa hipótese inicial.

#### 4 A PLURALIDADE DE TRADUÇÕES INTERMIDIÁTICAS

"Um único romance abrange uma série de sinais verbais que podem produzir uma abundância de leituras possíveis" (STAM, 2000, p. 57). É a pluralidade de traduções intermidiáticas de *Pride and Prejudice* que nos motivou a escolher esse romance como objeto de estudo.

São múltiplas as leituras da obra: adaptações fílmicas, minisséries, musicais, como *Jane Austen's Pride and Prejudice, The New Musical*, apresentado em Nova York em 2009, revista em quadrinhos para coleção da Marvel e até desenho animado japonês, os anime/mangá, com versão Ouran voltado para o cenário juvenil atual.

Em nosso estudo das adaptações de *Pride and Prejudice* trabalharemos com os conceitos de Gérard Genette sobre relações entre textos, presente em sua obra *Palimpsests*. A hipertextualidade se refere à relação entre um texto, que Genette nomeia de "hipertexto", com um texto anterior, ou "hipotexto", o qual o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende (STAM, 2006, p. 33).

Adaptação, segundo Julie Sanders, é a reinterpretação de textos em um novo contexto genérico ou, talvez, relocações do cenário da cultura e/ou período original do texto fonte, que pode ou não envolver uma alteração genérica (2006, p. 19). *Bride and Prejudice* e *Pride and Prejudice: a latter day comedy* envolvem um novo contexto, um período histórico distinto e mudança de mídia. Para Robert Stam, "adaptação *filmica* são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operação de seleção, ampliação, concretização e atualização" (2008, p. 22). Em 1940 *Pride and Prejudice*, ainda em preto e branco, já era

"transformado" na primeira adaptação fílmica do romance (VALIM, 2012). A obra foi adaptada para o cinema e televisão em todas as décadas desde então, excetuando-se a década de <sup>110</sup>.

Segundo Stam, um texto literário é uma estrutura passível de ser trabalhada por contextos ilimitados. O processo de adaptação é complicado ainda mais pela passagem do tempo e mudança de lugar (STAM, 2000, p. 57). Sobrevive em *Bride and Prejudice* o título de Austen e a linha geral da trama: a jovem inteligente e independente que não se curva à soberba do pretendente superior economicamente. Os sinais verbais do romance original não são evidentes para o leitor ou espectador do século XXI, particularmente localizado num ambiente cultural totalmente diverso. O contexto de *Pride and Prejudice: a latter day comedy*, embora representativo da cultura ocidental, situa-se muito longe do original em virtude da passagem do tempo e das mudanças radicais trazidas pela civilização da máquina.

Enxergamos a adaptação como valorização da obra original, contrariando muitos críticos acadêmicos, que consideram as adaptações populares contemporâneas secundárias, derivativas, "tardias", convencionais ou então culturalmente inferiores" (NAREMORE, 2000, p.6). Virginia Woolf exhibe opinião semelhante quando diz que o cinema tinha potencial para desenvolver um idioma próprio e independente: "o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontraram expressão nas palavras" (citado em HUTCHEON, 2011, p. 22). Analisaremos, portanto, as adaptações de *Pride and Prejudice* como obras de arte novas e de arte novas e autênticas.

Dudley Andrew, diretor do Departamento de Cinema da Universidade de Iowa, afirma que a tarefa da adaptação é reproduzir no cinema algo essencial de um

---

<sup>110</sup> Ver anexo B.

texto original (1992, p. 31). Entendemos por "essência", neste estudo, como os temas principais de um romance que podem ser apreendidos nas diferentes adaptações, a exemplo de questões como o patriarcalismo e a situação da mulher na sociedade.

As adaptações, segundo Stam, são meios de reinterpretar, com os valores do presente, um texto fonte (2000, p. 57). O filme *Clueless* (1995), intitulado *As patricinhas de Beverly Hills* no Brasil, versão adaptada de *Emma* de Jane Austen, realoca a mimada Emma no século vinte e aborda a problemática das adolescentes ricas que não sabem lidar com a realidade do mundo.

A compreensão dos sinais verbais não se dá sempre do mesmo modo em contextos diferentes. Os problemas sociais apreendidos da obra de Austen hoje, eram, como já vimos, entendidos de diversas formas na época. Para podermos ler *Pride and Prejudice*, temos de definir "de onde" ele está sendo lido, caso contrário tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal. Para Bakhtin nenhum texto está completo sem o leitor/interlocutor que o preenche com significados de sua posição única no tempo e no espaço (citado em STAM, 1989, p. 17). Assim como fala Ítalo Calvino, "O dia de hoje pode ser banal e mortificante, mas é sempre um ponto em que nos situamos para olhar para frente e para trás" (2002, p. 14). O estudo da adaptação parte do conjunto de valores de um determinado sistema social sobre o ponto de vista de outro sistema social. A evolução da sociedade fornece os pontos de vista para análise (PAVIS, 2005, p. 196-7).

As leituras do hipotexto variam com a "bagagem" do leitor. Umberto Eco intitula esse leitor de leitor-modelo — ou espectador-modelo, no caso de filme. Para o teórico, o leitor-modelo é um tipo ideal de leitor que o texto prevê como colaborador na construção do texto (1994, p. 15). O escritor da adaptação fílmica lê

o hipotexto de uma forma e, juntamente com toda a equipe de produção, cria um hipertexto que por sua vez terá um espectador. Em nosso estudo procuramos entender o processo de criação do hipertexto por um leitor-modelo (ou leitor-modelo conjunto, no caso da produção do filme por uma equipe), que passa a ser autor-modelo no processo criativo, o qual terá a nossa leitura como espectador-modelo. De acordo com Hutcheon, "O escritor deve estar em pé de igualdade com o leitor/ouvinte num esforço para elaborar sentidos a partir de linguagem comum a ambos" (1985, p. 17).

Com base na gama de informações apreendidas do estudo prévio sobre Austen, examinaremos as adaptações em busca de um padrão de características comuns às traduções feitas. Julio Plaza diz que "Traduz-se aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo (tradução como arte), aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento [...]" (1987, p. 34). A adaptação carrega essa "tradução" e "simpatia" que serão apreciadas a partir de um corpus de análise já definido nos capítulos anteriores. O estudo da adaptação é uma análise do processo, ideologia e metodologia de criação (SANDERS, 2006, p. 20). A performance teatral, a música, os efeitos sonoros, as imagens e a fotografia fazem parte da transposição<sup>111</sup> das palavras e ideias do hipotexto para o hipertexto.

Analisaremos, portanto, a transposição do romance de acordo com a leitura feita por diferentes leitores-modelo: a equipe de produção, no caso dos filmes, e Grahame-Smith, na criação de *Pride and Prejudice and Zombies*. Nas diferentes adaptações fílmicas, independentemente de local e período, sobressai, à primeira

---

<sup>111</sup> Transposição, segundo Genette, é a modificação estilística de um texto que poderia, por exemplo, transferir o texto original de seu formato nobre para um mais familiar, até vulgar (1997, p. 11).

vista, a problemática do dinheiro, do casamento e do papel feminino na sociedade, implícita no hipotexto de Jane Austen.

Referimo-nos até aqui a *Pride and Prejudice and Zombies* como *mash-up*, termo apropriado para indicar a mistura de recursos da criação literária e das diferentes mídias de comunicação atuais. Consideramos inicialmente o caráter de paródia.

Entendemos nesse estudo que "paródia não é apenas aquela imitação ridicularizadora mencionada nas definições dos dicionários populares" (HUTCHEON, 1985, p. 16); paródia é estabelecer um novo significado para um texto, brincando com as palavras se possível e desejável (GENETTE, 1997, p. 16) ou, ainda, substituir o assunto que está sendo parodiado por um novo e usar ao máximo as expressões parodiadas do autor (Ibid., p. 21). Não é fácil parodiar um texto com sucesso. Deve haver equilíbrio entre semelhança com o hipotexto e distorção deliberada de suas principais características.

*Pride and Prejudice and Zombies* pode ser considerada um pastiche. Uma forma elaborada de pastiche é uma obra, como um romance, escrita na maior parte ou inteiramente no estilo e maneira de outro escritor (CUDDON, 1977, 685). Grahame-Smith utilizou como ponto de partida o romance de Austen, escrevendo a seu modo e introduzindo peculiaridades contemporâneas como artes marciais, zumbis e passagens semelhantes a filmes como uma colagem multicultural e multifacetada

Em se tratando de Jane Austen, a adaptação fílmica de suas obras vai desde simples alusões a releituras do texto como um todo. Existem narrativas fílmicas que se servem de seus romances para iluminar aspectos relevantes da trama. No filme *The lake house* ou *A casa do lago*, de 2006, estrelado por Keanu

Reeves e Sandra Bullock, *Persuasion* — objeto principal do filme e que direciona a história, cujo enredo é semelhante à do filme — é o livro preferido de Bullock. Em *You've Got Mail*, no Brasil intitulado *Mensagem para você*, com Tom Hanks e Meg Ryan, *Pride and Prejudice* é o livro preferido da vendedora e amante de livros. O orgulho e preconceito são os motivos de discussão e distanciamento do casal. *Crouching tiger, hidden dragon*, de 2000, intitulado no Brasil *O tigre e o dragão*, alude a *Sense and Sensibility*, ou como o diretor do filme comentou "*Sense and Sensibility with martial arts*". Produção chinesa/americana/taiwanesa, o filme conta a história de duas irmãs, uma liderada pelo coração e a outra pela razão

O mistério sobre a vida da autora provoca curiosidade, o que contribuiu para em 2007 serem lançados filmes aludindo a sua vida e obra: *The Jane Austen Book Club* e *Becoming Jane*. O primeiro comenta as obras de Jane Austen; o segundo apresenta uma possível versão da vida de Jane Austen. Em 2008 é lançado *Miss Austen Regrets*, baseado nas cartas de Jane Austen, que conta uma possível versão de sua história

Vários autores escreveram livros inspirados nos romances, continuando a história ou modificando-a, categoria denominada por Genette de paratexto: "relação, dentro da totalidade de uma obra literária, entre o próprio texto e seu 'paratexto' — títulos, prefácios, pós-fácios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações, e até as sobrecapas e autógrafos, [...] todas as mensagens acessórias e comentários que circundam o livro e que às vezes se tornam virtualmente indistinguíveis dele" (STAM, 2006, p. 30). É o caso de *Mr. Darcy's Daughters* e *The Exploits and Adventures of Miss Alethea Darcy*, de Elizabeth Aston; *Pemberley: Or Pride and Prejudice Continued* e *An Unequal Marriage: Or Pride and Prejudice Twenty Years Later* de Emma Tennant.

A flexibilidade dos romances de Jane Austen, ao atingir leitores de diferentes períodos históricos e transpor as barreiras de seu tempo, traz a problemática social abordada na época para os tempos modernos e nos remete à premissa de que se está diante de uma escritora para todos os tempos. Percebe-se, pelo montante de traduções intermediáticas de suas obras, de que a autora continua a motivar seus leitores a comentar, traduzir e apreciar suas histórias, seja pelo romance, seja pelo conteúdo instigante e perturbador.

*Pride and Prejudice*, que foi publicado em 1813, satiriza os costumes da época e carrega um protesto contra o regime autoritário patriarcal que manipulava a liberdade feminina e delimitava o espaço ativo das mulheres na sociedade. Austen relata a história de mulheres, com destinos distintos, mas regidos pelas mesmas regras de conduta e limitados pelo preconceito. O grupo central de personagens abrange o Sr. e a Sra. Bennet e suas cinco filhas, que pertencem à classe média e vivem em Longbourne, perto de Londres. O Sr. Bennet é perspicaz, inteligente e entediado por sua esposa, tola e incapaz de perceber as atitudes irônicas do marido. A perspectiva de casamento das cinco filhas é o interesse primordial da Sra. Bennet, pois a propriedade da família, na falta de herdeiro masculino, está destinada ao parente mais próximo, o Sr. Collins, cuja função na trama é relevante.

A heroína, Elizabeth, a mais inteligente e sagaz das irmãs, Jane, Mary, Kitty e Lydia, propõe uma imagem controversa de retidão feminina. Assim como Elizabeth, cada personagem simboliza uma ideia no romance, que em conjunto guiarão o leitor através das críticas veladas da autora para perceber a ambiguidade do texto.

Charlotte Lucas, amiga íntima de Elizabeth, é a imagem da mulher submissa às regras sociais, e seu casamento com o Sr. Collins estabelece o elemento de

ligação entre Elizabeth e a autocrática Lady Catherine de Bourgh, tia do Sr. Darcy, o herói do enredo.

Jane é obediente e dócil às regras de conduta feminina. Mary, estereótipo da mulher bitolada, considera que o pleno conhecimento das habilidades femininas é seu dever social. Lydia encarna a espontaneidade impulsiva, que se sobrepõe aos conceitos de decoro e respeito. Kitty, eco da irmã mais nova Lydia, é desprovida de consciência e de opinião própria.

A relação principal do romance é entre a sagaz Elizabeth Bennet e o fastidioso Fitzwilliam Darcy, que a considera indigna de sua atenção, e mais tarde, ao propor-lhe em casamento, é surpreendido pela recusa da jovem e pela percepção de que Elizabeth tem preconceitos contra ele. Bingley, amigo de Darcy, está apaixonado pela filha mais velha dos Bennet, Jane, mas o casal é separado pela esnobe irmã de Bingley e pela desaprovação de Darcy. Os dois representam o protótipo do casal modelar: igualmente educados, gentis e lenientes com os erros alheios.

Elizabeth recusa uma insolente proposta de casamento do Sr. Collins, clérigo símbolo do patriarcalismo, mas subserviente a uma mulher de posses, Lady Catherine de Bourgh, sua benfeitora. Elizabeth, em visita a Charlotte, agora Sra. Collins, é sujeitada à arrogância de Lady Catherine de Bourgh em cena de primordial importância para expor as amarras sociais cerceadoras da conduta feminina.

Aqueles que consideram a família Bennet tola e vulgar têm sua opinião reforçada pela atitude irresponsável de Lydia, que foge com um jovem oficial, o insolente George Wickham. Darcy, por sua vez, é castigado ao perceber Elizabeth, a mulher a quem ama, tão orgulhosa quanto ele. Apesar do escândalo na família,

Elizabeth e Darcy se casam, o que simboliza o destino ideal desejado a todas as mulheres: o casamento.

Analisaremos primeiramente *Pride and Prejudice* de Joe Wright, adaptação que reproduz a essência do hipotexto, na nomenclatura de Genette, e representa com realismo o cenário campestre da Inglaterra do século dezoito.

#### 4.1 *PRIDE AND PREJUDICE* DE JOE WRIGHT

A adaptação cinematográfica de *Pride and Prejudice*, dirigida por Joe Wright, em 2005, reproduz com realismo o cenário rural georgiano e resume os incidentes da narrativa de Jane Austen. Congrega a versatilidade da mídia fílmica — som, imagem e discurso —, e o romance mais conhecido de Austen, na criação de um hipertexto impactante. Destacaremos para análise as passagens que transpõem para a tela situações em que se percebe a atitude de crítica de Jane Austen, não só às injustiças sociais, mas às pequenas falhas e defeitos da natureza humana.

Assim como Walter Benjamin afirma, "contar histórias é sempre a arte de repetir histórias" (citado em HUTCHEON, 2011, p. 22) a versão de Joe Wright reconta o enredo do romance, mas, no processo de transcodificação<sup>112</sup> efetua mudanças que serão focalizadas especificamente.

Joe Wright faz uso das versáteis possibilidades cinematográficas "que fornecem a flexibilidade para adaptar uma obra" (STAM, 2008, p. 33) e condensar a trama. A primeira cena (Figura 1) introduz a protagonista, Elizabeth Bennet, que lê um livro caminhando pelos arredores de sua casa. Na sequência, fecha o livro com um sorriso, o que pode indicar a satisfação produzida por um final feliz. Com esses detalhes Joe Wright não só faz referência ao texto-fonte, uma história de amor, mas sugere ao espectador prenúncios de um desfecho feliz na tela.

---

<sup>112</sup> Segundo Linda Hutcheon, transcodificação pode ser considerada como recontar a mesma história de um ponto de vista diferente (2011, p. 29).



Figura 1 Elizabeth Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.

O sol surge iluminando o nome do filme (Figura 2), *Pride and Prejudice*, em uma relação de luz e sombra, que simboliza a luz que é lançada sobre erros e desencontros nas relações entre as personagens, e a solução de conflitos que desaparecem como desaparece também o título do filme. O som do piano na apresentação do nome da obra alude à idealização das prendas femininas nas jovens da época. Com a ênfase dada à natureza como cenário, o cineasta coloca a cena no período pré romântico, na versão bucólica do romantismo, que reverencia a natureza em sua forma bruta, como algo extremamente positivo, tanto para a saúde como para o alcance das sensações mais profundas, o local ideal para a conquista da felicidade.

Segundo Stam esse jogo de som e arte faz parte da interação dos discursos na adaptação:

[...] a intertextualidade no cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem "herda" a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som "herda" toda a história da música, do diálogo e da experimentação sonora. A adaptação, neste

sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos<sup>113</sup> (2008, p. 24).



Figura 2 Título.  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Ao contrário de versões anteriores de *Pride and Prejudice*, que criam cenários luxuosos, Joe Wright opta pela representação realista de uma casa rural de família de posses modestas. Note-se que o texto de Jane Austen não faz descrições de ambiente, o que concede ao diretor tal liberdade de escolha. No caminho de Elizabeth para casa (Figura 3), os detalhes de cenário se desdobram aos poucos: a casa, grande para a nossa época, mas de proporções modestas para o costume de então; a criação de animais para abate em casa; o número de criados, essencial para o cuidado da casa e símbolo de *status* social. Essas informações não constam no hipotexto e tais inserções devem-se ao fato de o cinema trabalhar com a concretude e visibilidade, e nosso estudo prévio permitiu entender os acréscimos do diretor como pertinentes.

---

<sup>113</sup> Entedemos intertextualidade como a relação de copresença entre dois textos ou entre vários textos (GENETTE, 1997, p. 1).



Figura 3 Elizabeth Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.

O movimento de Elizabeth conduz o espectador ao encontro dos demais membros da família, apresentados em atividades características. Mary está praticando o piano, coerente com o traço principal da personagem: desprezar futilidades mundanas e reverenciar somente os estudos de piano, canto e leitura, sem preocupar-se com a própria aparência ou em relacionar-se com as pessoas. No mesmo momento Jane desce as escadas com roupas lavadas nas mãos (Figura 4), representando sua personalidade amável e ciosa. Esbarra em Kitty e Lydia, que correm pela casa infantilmente agitando enfeites de cabelo feitos de fitas, símbolo da futilidade de seus interesses.



Figura 4 Família Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.

No filme foram adicionadas essas representações, ausentes no hipotexto, fundamentais para situar o espectador frente às personagens. Segundo James Phelan, a análise do caráter e da progressão da personagem na história faz parte dos elementos da narrativa de uma obra. A função representativa da personagem ajuda a explicitar as ideias que a envolvem, pois o autor comunica suas ideias através de suas personagens. "O importante não são as personagens como pessoas, mas como ideias" (PHELAN, 1989, p. 43), e é o leitor-modelo que capta essas mensagens. A ironia de Austen é direcionada para as fraquezas humanas e não para os indivíduos (ODMARK, 1983, pg. 24)

*Pride and Prejudice* é um romance que intui que o leitor entenda a caracterização das personagens como representação de um conceito, a fim de construir um panorama maior de representação da realidade social. No entanto, essa percepção só é possível se o espectador tiver conhecimento prévio de diversas especificidades que contribuem para entender a simbologia apresentada. Assim como Umberto Eco fala, o "leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história" (1994, p.7).

No romance, entende-se a personagem Elizabeth Bennet como a catalisadora dos ideais da autora: uma heroína pobre mas merecedora, que "possui um maior grau de independência das normas que regulam o mercado do casamento, inclusive maior independência da influência de classe e prestígio social e possui maior acuidade de observação" (PHELAN, 1989, p.43)

Segundo Claudia L. Johnson, a obra prega uma busca pelo prazer e pela felicidade a todo custo, e isso a personagem Lizzy (como Elizabeth Bennet é chamada pela família no filme e no livro) retrata a todo momento. Felicidade é o objetivo a ser alcançado no romance e é o objetivo principal da heroína. Como

afirma Johnson em sua análise do romance, "Indeed, Elizabeth's 'temper', we are assured, is 'to be happy', and it is her readiness for happiness, enjoyment, and pleasure, words which ring on virtually every page, that makes her and her novel so distinctive"<sup>114</sup> (1988, p. 77). Lizzy, no filme, se diverte com as atitudes alheias: as provocações do Sr. Bennet, que irritam sua mulher; a ansiedade e a falta de bom senso da Sra. Bennet; com atividades corriqueiras e acontecimentos simples. À notícia de um baile próximo, a Sra. Bennet, Lydia e Kitty ficam histéricas, enquanto Elizabeth apenas observa as irmãs (Figura 5), divertindo-se com sua alegria juvenil. Uma Lizzy que ri de tudo é uma alusão de Joe Wright à caracterização feita por Jane Austen no romance: "ela tinha uma disposição vivida e divertida, que tornava aprazível qualquer coisa ridícula" (AUSTEN, 2000, p. 14).



Figura 5 Elizabeth Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Tendo apresentado a família Bennet, a narrativa fílmica se desenvolve focalizando os pontos principais da trama. Lizzy entra em casa e presencia a Sra. Bennet interrogando o Sr. Bennet a respeito dos novos ocupantes abastados na casa de Netherfield. Lizzy e suas irmãs escutam atrás da porta, mostrando o problema central da obra: as meninas conseguirem se casar antes que o pai morra.

---

<sup>114</sup> Realmente, o temperamento de Elizabeth, nos é garantido, é ser feliz, e sua prontidão para alegrar-se, divertir-se e prazer, palavras que soam praticamente em todas as páginas, que a tornam e a seu romance tão distinto.

A caracterização da Sra. Bennet é semelhante ao hipotexto, "de compreensão medíocre, pouca informação e de temperamento incerto" (AUSTEN, 2000, p. 7) cujo único desejo é ver suas filhas bem casadas. A gesticulação da atriz que representa a Sra. Bennet repassa as características da personagem coerentemente

O Sr. Bennet é irônico e apresentado no hipotexto pela autora como sarcástico, caprichoso e com tiradas rápidas (AUSTEN, 2008, p. 07), sendo duplamente irônico na versão fílmica, pois além de reproduzir várias falas da obra, a entonação e o semblante do ator dão vida ao tom irônico das passagens (Figura 6).



Figura 6 Sr. Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.

O Sr. Bennet não interrompe o que está fazendo para dar atenção à sua mulher histérica, mas continua seus afazeres, que se resumem à leitura na biblioteca, ao cuidado de plantas e, segundo Austen, à observação das reações da mulher às suas provocações.

Joe Wright retrata na cena do baile em Meryton um divertimento próprio da classe dos participantes. O salão abarrotado de pessoas suadas (Figura 7), vestidas em tons escuros, música agitada, apresenta o lado simples da classe média. O contraste com o baile posterior em Netherfield é marcante: espaços amplos, danças com poucos pares vestidos com roupas claras ao som de música lenta. A diferenciação de classes no filme, portanto, é feita por meio de imagens e sons. No

hipotexto, são as observações cáusticas da autora que estabelecem diferenças no comportamento das personagens, independentemente de classe social.



Figura 7 Baile em Netherfield  
Fonte: WRIGHT, 2005.

A pausa e a reverência na entrada do trio de Netherfield — o ansiosamente aguardado Sr. Bingley, a Srta Bingley, e seu convidado, o Sr. Darcy — (Figura 8) é uma forma de representar a diferença de classes. O trio cerimoniosamente se posiciona em local de destaque no salão, compatível com seu nível, onde todos lhe são apresentados (Figura 9). O *scrip-writer* acrescenta encenações inexistentes no hipotexto para enfatizar as diferenças entre classes.



Figura 8 Baile em Netherfield  
Fonte: WRIGHT, 2005.



Figura 9 Darcy, Bingley e Srta. Bingley no Baile em Netherfield  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Para as jovens, os bailes eram uma das poucas oportunidades de encontrar rapazes, e o baile fornece ocasião para o primeiro encontro dos protagonistas do enredo — Elizabeth e Darcy — e do subenredo — Jane e Bingley. Bingley mostra-se atencioso, amável e inocente, divertindo-se quase que infantilmente com a dança em qualquer ocasião e em qualquer lugar. Jane é educada, modesta e tímida. Charlotte Lucas, cujo papel na trama é importante, é apresentada como moça simples, dotada de bom senso.

A postura esnobe de Darcy e da Srta. Bingley retratam a impressão arrogante do nível social e prenunciam o caráter das personagens. Essa impressão, Elizabeth Bennet carregará até o final do filme. No período georgiano, o comportamento correspondia à educação de uma pessoa. A descortesia de Darcy para com Elizabeth no filme, quando ela tenta conversar com ele, e depois, quando ele a ofende, espelha a dualidade da caracterização que Austen pretendeu mostrar na obra original. Darcy, a priori, deveria ser cortês em virtude do próprio nível social e pela educação que teve, assim como a Srta. Bingley. O antagonismo entre Lizzy e Darcy são similares no filme. Vickery argumenta: "Good breeding was intimately

linked with education and nurture, conveying a sense of rounded personality, a cultivated understanding and a thorough knowledge of ceremony"<sup>115</sup> (1998, p. 196)

A ênfase das tomadas da expressão facial de Darcy ajudam a moldar o seu caráter em um primeiro momento. Segundo Hutcheon, "algumas cenas, podem assumir um valor emblemático, tornando o que se passa na mente de um personagem compreensível ao espectador" (2011, p. 93). É o que acontece com o enquadramento do rosto de Darcy. No filme, desde o primeiro momento, nota-se pelos olhares e gestos de Darcy, a ligação emocional com Lizzy e expressões de remorso quando a trata rispidamente (Figuras 10 e 11).



Figura 10 Darcy  
Fonte: WRIGHT, 2005.



Figura 11 Darcy  
Fonte: WRIGHT, 2005.

---

<sup>115</sup> Boa criação estava intimamente ligada com educação e nutrição, transmitindo um senso de personalidade completo e uma refinada compreensão e um conhecimento aprofundado de etiqueta.

Essas modificações da adaptação fazem do transporte da obra literária para a obra cinematográfica uma nova obra e, de forma singular, simplificam o texto.

Robert Stam afirma:

[...] one way to look at adaptation is to see it as a matter of a source novel hypotexts being transformed by a complex series of operations: selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, analogization, popularization and reculturalization.<sup>116</sup> (2000, p. 68)

Assim como no livro, onde a Sra. Bennet age espontaneamente, sem considerar suas atitudes perante uma sociedade com regras sociais de comportamento, e pensando unicamente em casar suas filhas. A impertinência da Sra. Bennet é evidenciada em praticamente todos os momentos do filme: na forma como festeja com suas filhas mais novas a notícia de oficiais que chegaram a cidade, o fato de ser a última a ir embora do baile em Netherfield e principalmente na ofensa que faz a Charlotte durante conversa que trava com Darcy, Bingley, Elizabeth e Jane. Ela desconsidera seu "dever de usar a razão para retrain seus arroubos e paixões" (HUTCHEON, 1998, p. 197) e não se atém a "cultivar indiferença ao prazer e à dor, abstendo-se de mostrar toda emoção" (HUTCHEON, 1998, p. 197), deixando transparecer seus sentimentos e comportando-se inadequadamente.

A impertinência da mãe, a mágoa de Lizzy, o comentário de Darcy sobre demonstração de afeto ao olhar para Bingley antecipando a decisão de separar Bingley e Jane, a forma que Lizzy encontrou para confrontar a ofensa de Darcy e o deixar ciente do erro são recortes agrupados em uma única cena. Hutcheon explica que os adaptadores e sua equipe são contadores de histórias que "fazem seleções

---

<sup>116</sup> [...] um modo de se olhar para uma adaptação é verificar se é uma questão do hipotexto do romance de origem sendo transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, analogias, popularização e reculturalização.

que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante" (2011, p. 24). Depois do confronto com Darcy, Elizabeth dá-lhe as costas e sai. É clara para o espectador sua atitude de orgulho ferido e restaurado. O detalhe da vingança de Lizzy, ainda no início da ação, agiliza a narrativa e destaca o caráter orgulhoso de Elizabeth (Figura 12). Com essa passagem, Joe Wright adiciona ao filme a vingança de Lizzy, incrementando a história, e fazendo jus ao caráter da personagem. Lizzy no hipotexto não se vinga, nem conversa com Darcy após o ocorrido, mas discute seu orgulho ferido com os Lucas e sua família (AUSTEN, 2008, p. 23).



Figura 12  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Mais tarde, as irmãs conversam sobre Bingley, e Joe Wright acrescenta um comentário de Elizabeth em que ela afirma que irá terminar seus dias como uma solteirona por não abrir mão de seus princípios em prol do matrimônio, antevendo a recusa de duas propostas de casamento, ou ainda, talvez aludindo ao fato da autora não ter se casado e ter se tornado uma solteirona.

Na adaptação, após a enfermidade de Jane por ter ido ao jantar em Netherfield a cavalo, sob chuva, Elizabeth comenta que ela talvez não morra de resfriado, mas sim pela vergonha de ter tal mãe, aludindo de novo à impertinência de Sra. Bennet por, além de causar a enfermidade de sua própria filha,

conscientemente causar desconforto para a família Bingley ao cuidar de Jane. Essa frase não consta na obra original, o que implica na inserção proposital do diretor de uma conotação perjorativa à Sra. Bennet, que a todo momento aparece no hipotexto.

A caminhada de Elizabeth até Netherfield para ver a irmã é apresentada bucolicamente, como algo encantador, reforçando a altivez de Elizabeth ao escolher caminhar ao invés de ir a cavalo (Figura 13).

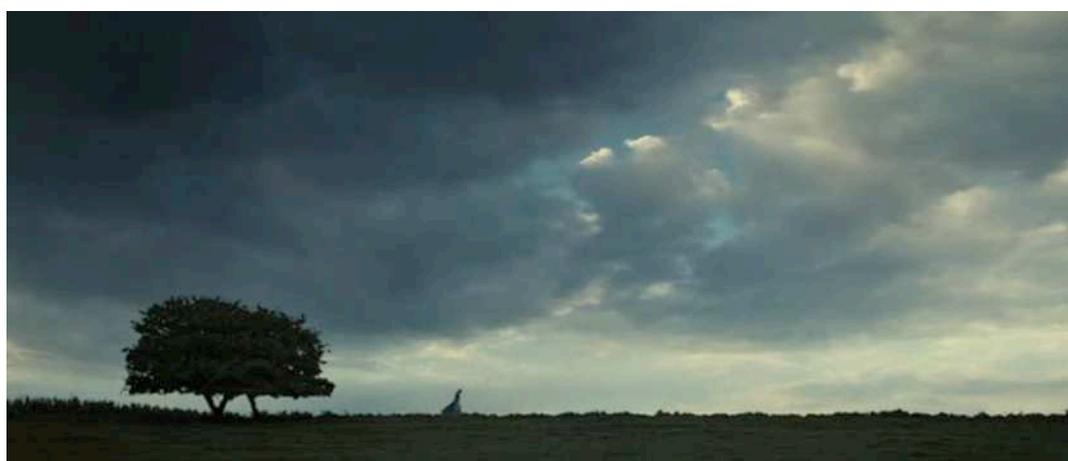


Figura 13 Elizabeth Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Quando da chegada de Elizabeth em Netherfield, a Srta. Bingley comenta com Darcy uma carta que recebeu sobre Lady Bourgh estar decorando seu salão de festas no estilo francês, o que ela considera não patriótico. Tal comentário não existe no texto-fonte, e o produtor adicionou essa pequena crítica em referência ao fato de que, na época, a Inglaterra foi influenciada pela França na cultura e nas artes, apesar de todos os contratempos em relação à guerra, situando o espectador no momento histórico georgiano, já comentado anteriormente.

Instalada em Netherfield, com o intuito de cuidar da irmã, Elizabeth trava com Darcy uma discussão sobre as habilidades exigidas de uma mulher para ser considerada educada. O diretor transpõe para a tela a discussão da obra,

simplificando a conversa, mas mantendo os pontos principais do assunto, que são as divergências dos pontos de vista sobre mulheres prendadas. As feições de Elizabeth nessa cena são a arma do diretor para exprimir o ridículo do assunto e da situação. Lizzy caça os conceitos concebidos por Darcy o tempo todo com suas expressões faciais e Bingley completa a conversa com seu comportamento infantil (Figura 15). O fato da Srta. Bingley convidar Lizzy para uma caminhada ao redor da sala é motivo de riso da personagem (Figura 14), evidenciado a estupidez de Srta. Bingley, o que contrasta à sensatez de Lizzy. Darcy e sua aparência taciturna contrapõe a inocência de Bingley.



Figura 14 Darcy, Elizabeth Bennet e Srta. Bingley  
Fonte: WRIGHT, 2005.



Figura 15 Bingley  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Joe Wright adiciona a cena da Srta. Bingley caçoar da família Bennet, ausente no hipotexto, ao retrucar a afirmativa de Lizzy sobre adorar rir, afirmando ser esse traço uma marca familiar, representando sua opinião contra a união de Jane e Bingley. Na adaptação, a aproximação emocional de Darcy e Lizzy é adicionada na representação da partida de Lizzy de Netherfield, no momento em que Darcy oferece a mão como ajuda para Elizabeth subir na carruagem, sendo a imagem focada no rosto de Lizzy (por se espantar com tal atitude cavalheiresca) (Figura 16), e nas mãos de Darcy (que se contorcem por ter encostado em Lizzy) (Figuras 17 e 18). O close nas imagens nesse momento, causam efeitos que no livro não são possíveis, e as narrativas da evolução das atitudes de Darcy são encarnadas nessas passagens.



Figura 16 Elizabeth Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.



Figura 17 Elizabeth Bennet e Darcy  
Fonte: WRIGHT, 2005.



Figura 18 Darcy  
Fonte: WRIGHT, 2005.

As vestimentas das moças são um fator importante na adaptação, pois condizem com a personalidade das personagens e no hipotexto não existe alusão a isso. As roupas também contrastam os níveis sociais, aludindo aos opostos que Austen apresenta no romance. A Srta. Bingley está bem vestida, mas conversa banalidades. Elizabeth se veste precariamente, com roupas simples, em tons tendendo para o escuro, como cinza e verde escuro, e parece vestir sempre algo velho e desbotado, mas tem poder de argumentação. Somente no baile ela se veste com tom claro. Esse contraste de roupas com a sua personalidade, sugere que sua personalidade transcende seu visual. Lydia, Kitty e a Sra. Bennet se vestem praticamente iguais (Figura 19), aludindo ao fato de suas mentalidades serem parecidas. A Sra. Bennet se veste de acordo com a moda e mais arrumada do que uma mulher de idade e casada deveria se vestir. Segundo Vickery, "Traditional pundits held that 'from a married woman engaged in family concerns, a more staid behavior is expected than from a young woman before marriage; and consequently a greater simplicity of dress'"<sup>117</sup> (1998, p. 177). Jane sempre se veste angelicamente,

<sup>117</sup>Especialistas tradicionais asseguram que, de uma mulher casada, envolvida com as preocupações familiares, espera-se um comportamento mais sóbrio do que de uma jovem antes do casamento; e consequentemente maior simplicidade no vestir.

de acordo com sua personalidade e Mary com roupas mais escuras, cobrindo mais o corpo e sem exuberância, refletindo seu estado de espírito avesso às futilidades.



Figura 19 Família Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.

O Sr. Collins chega em Longbourn e um jantar com a família Bennet é suficiente para, na adaptação, ter seus traços morais desvendados. A maneira como todas as personagens se portam perante ele e seus comentários infelizes sobre diversos assuntos, levam o espectador rapidamente à conclusão de que o pároco é motivo de zombarias. No filme, o comportamento de Collins representa sua limitação mental. Enfatizando a comicidade da situação, Elizabeth faz uma pergunta irônica para Collins no jantar e, como repreensão, recebe um chute de Jane embaixo da mesa, e Lydia, devido à pergunta de Lizzie, começa a rir, fingindo um engasgo para disfarçar, mas que explica ao espectador os sentimentos em relação à personagem. A encenação das personagens enfatiza o humor explícito de Austen no hipotexto.

O Sr. Collins se propõe a ler, após o jantar, os sermões de Fordyce (AUSTEN, 2000, p. 72), endereçado à conduta moral de jovens mulheres. O fato do Sr. Collins aprovar os sermões sugere a desaprovação de Jane Austen das regras largamente publicadas e difundidas na época nesses sermões e demais livros de conduta. Joe Wright traspõe para a tela essa reprovação ao apresentar Elizabeth e Jane rindo da menção da leitura dos sermões pelo Sr. Collins. Ao mesmo tempo que

reprova tais mandamentos femininos, Austen apresenta certos padrões de comportamento conservadores que diferem de seu discurso anti Collins. Lizzy critica Charlotte por ter se casado com Collins por motivos financeiros, mas absolve Wickham de tê-la preterido por uma moça rica. No entanto, assim como já havíamos analisado, Johnson afirma que no transcorrer do romance, as características conservacionistas se transformam tanto, que são feitas para acomodar o que, de outra forma, poderia ser entendido como impulsos e valores subversivos, e, durante o processo, eles mesmos se tornam veículos de críticas sociais incisivas (1988, p. 75). O caso de Lydia por exemplo, que aparentemente se beneficiaria com alguns conselhos ditados na leitura dos sermões de Fordyce por Collins, serve como exemplo de atitudes impertinentes cometidos por uma dama. Observa-se que nos sermões de Fordyce há o conselho que, "ao invés das mulheres lerem livros, elas devem ler os homens, de forma a se tornarem agradáveis e úteis" (JOHNSON, 1990, p. 76). Lydia estava seguindo corretamente as instruções do livro na sua perseguição aos oficiais da milícia. Os mesmos sermões poderiam acusar o comportamento de Elizabeth como impertinente: uma mulher não tão educada e graciosa, que age diferentemente dos padrões impostos. Sua forma não convencional de ser, analisada pelas lentes dos livros de conduta da época, seria considerada imprópria e deselegante. No filme, Joe Wright intensifica o comportamento impertinente de Lizzy ao adicionar cenas inexistentes na obra original, como colocá-la sozinha conversando com Wickham perto do rio e fazer com que caminhe de Pemberley até a cidade sozinha (Figura 20).



Figura 20 Elizabeth Bennet e Wickham  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Adicionando a isso, a perspicácia de Elizabeth é ocasionalmente marcada por uma rusticidade indisfarçável tendendo ao vulgar: "I expected at least that the pigs were got into the garden, and here is nothing but Lady Catherine and her daughter" <sup>118</sup> (AUSTEN, 2000, p. 170). Se não fosse por Lydia, Elizabeth não passaria tão despercebida com suas infrações de conduta: ela serve de isca para os leitores mudarem sua análise crítica de direção e não perceberem as infrações cometidas por Elizabeth e, assim, em um primeiro momento, ela não é censurada. Quando critica as atitudes de Lydia, Austen apresenta postura conservadora, como uma contra proposta aos comportamentos femininos impostos na época.

Analisando o livro de conduta de Erasmus Darwin, nenhuma mulher do romance seria perfeitamente adequada, e é o que Lizzy comenta em sua conversa com Darcy: "Já não estou mais surpresa por você conhecer apenas seis mulheres prendadas. Agora me surpreendo por conhecer alguma" (AUSTEN, 2000, p. 45). Erasmus afirma em seu manual:

The female character should possess the mild and retiring virtues rather than the bold and dazzling ones; great eminence in almost anything is sometimes injurious to a young lady; whose temper and disposition should appear to be pliant rather than

<sup>118</sup> Esperava ao menos que os porcos tivessem escapado para o jardim, e eis aqui nada menos que a Sra. Catherine e sua filha.

robust; to be ready to take impressions rather to be decidedly marked; as great apparent strength of character, however excellent, is liable to alarm both her own and the other sex; and to create admiration rather than affection [...] <sup>119</sup> (1798, p.10).

Johnson comenta que as atitudes de Collins são adequadas em relação aos mandamentos sobre a postura feminina da época, pois Collins, ao perseguir Lizzy no baile, age de acordo com as regras que regem a corte às donzelas; ao esperar que Lizzy rejeite a primeira proposta de casamento, Collins espera a atitude que, na época, era encantadora em uma mulher. Joe Wright adapta comicamente essas cenas utilizando a interpretação de Collins como forma de aludir à crítica de Austen.

Collins é apresentado como o lado masculino definidor do comportamento social correto feminino, mas, além dele, personagens femininas aparecem como se fossem leitoras assíduas dos mesmos mandamentos que Collins. Lady Catherine de Bourgh e a Srta. Bingley, as quais analisam todas as atitudes alheias com o intuito de crítica, foram as mais severas nos julgamentos sobre Elizabeth. Ambas possuem atitude social correspondente com a conduta imposta, mas estão tão doutrinadas nos preceitos masculinos de comportamento que não visualizam o próprio cerceamento e acabam por limitar as outras mulheres. No filme, ambas sentam adequadamente, com as costas eretas; gesticulam lentamente; não exprimem emoções arrebatadas, nem quando vão criticar; falam em tom de voz ameno.

Joe Wright utiliza o comportamento das personagens para exprimir a crítica de Austen ou a crítica que o leitor-modelo percebe na autora. Austen, em sua obra, deixa claro esses preceitos, no momento que imputa às suas personagens críticas pertinentes às exigências da época. Ela não pormenoriza regras de etiqueta, mas

---

<sup>119</sup>O personagem feminino deve possuir as virtudes ternas e reservadas mais do que as fortes e deslumbrantes; grande superioridade em quase tudo é algumas vezes prejudicial a uma jovem mulher; cujo gênio e disposição deve parecer maleável mais do que robusto; estar pronta a receber opiniões em vez de ser decididamente marcada; caráter de temperamento forte, embora bom, faz com que seja passível de alarme para ambos os sexos; e criar admiração ao invés de afeição [...].

utiliza a Srta. Bingley, por exemplo, para criticar a aparência e ação de Lizzy ao caminhar sozinha até Netherfield. Tais preceitos foram tão bem e profundamente enraizados nas mulheres que elas acreditaram ser, por direito, exigidas de tais condutas.

A Srta. Bingley critica Elizabeth para Darcy sobre sua indiferença da cidade interiorana ao decoro (AUSTEN, 2000, p. 41) e ele nada faz a não ser admirá-la mais, justamente por esse tipo de comportamento. Austen aí apresenta um homem enxergando uma mulher diferente do comum, admirado com a "falta de propriedade", propondo uma nova perspectiva feminina. Darcy, no filme, não nota a aparência de Lizzy, só demonstra ficar atordoado com sua aparição. Darcy se sente atraído por ela, pelo seu 'belo par de olhos' e sua altivez. Phelan qualifica Lizzy como uma mulher "capaz de agir com eficácia em um mundo onde o poder efetivo está nas mãos dos homens" (PHELAN, 1989, p. 43). Não só sua forma de pensar independente e sua espontaneidade de conversação são seus únicos atributos contra as regras. Ela se apresenta com um vigor atlético incomum para as donzelas frágeis, padrão extremamente reverenciado na época; o ideal feminino era mulheres frágeis e dóceis, sem muitas condições para exercícios físicos. Segundo Darwin, mulheres devem fazer exercícios leves, sem grandes esforços, pois podem ficar musculosas e perder sua fragilidade feminina (1798, p. 98). Elizabeth caminhou milhas sozinha para ver a irmã doente, atitude que revela não ser incomum para sua pessoa e que a própria Emma de Jane Austen consideraria totalmente inapropriado para uma mulher. O comentário de Simone de Beauvoir sobre o passeio solitário de uma mulher, em 1949, nos remete à importância da cena em que Elizabeth vai sozinha a Netherfield no período georgiano. Ela diz que "É raro ver mulheres organizarem sozinhas uma longa viagem, a pé ou de bicicleta, [...]. Além de uma

falta de iniciativa que provém de sua educação, os costumes tornam sua independência difícil" (1949, p. 438).

Austen construiu personagens antagônicos para manipular o leitor em direção à confusão das ideias, com o intuito aparente de guiar as conclusões para a ética do meio termo. Joe Wright mantém no filme o que Austen propõe no livro, ao confundir os seus leitores quando traça perfis rebeldes como Elizabeth e ao mesmo tempo mantém seu conservadorismo quando critica Lydia e a Sra. Bennet por exemplo. Susan Morgan diz que "para compreender *Pride and Prejudice* em termos de algum tipo de combinação ideal do individual e do social é falar da finalidade a respeito de uma escritora que escolhe ela mesma falar do possível, contínuo e incompleto" (PHELAN, 1989, p. 43). Tanto Lydia quanto Collins são o contrabalanço dos heróis e seus pilares de sustentação no que tange as suas características negativas, pois absorvem na obra todas as críticas que poderiam ser enfaticamente atribuídas a Elizabeth e Darcy. Segundo David Monaghan a respeito de suas personagens, "Austen develops techniques that manipulates his responses, particularly sympathy and judgement, in such a way as not only to involve but also to educate them"<sup>120</sup> (1983, p. 140).

No livro, Wickham é apresentado para as Bennet por outro oficial conhecido e elas conversam com os rapazes na rua. Wickham, no livro, é apresentado com uma fisionomia agradável, bonita e de traços finos e maneiras cavalheirescas, o que atrai a atenção das meninas positivamente (AUSTEN, 2009, p. 82). Wickham, na adaptação, engana com sua simpatia e atitudes cavalheirescas. Ao conhecer Lizzy e Lydia, ele acompanha as moças até uma loja de enfeites e faz uma mágica para Lydia, emprestando-lhe dinheiro, encantando Lizzy. Joe Wright adicionou essa

---

<sup>120</sup> Austen desenvolve técnicas que manipulam suas respostas, particularmente simpatia e julgamento, de tal forma não somente para envolver, mas também para educar.

passagem para representar o caráter ludibriador do personagem e o que Austen propôs mostrar sobre os erros de julgamento.

As personagens aparentemente foram construídas para representar a discussão sobre moral e padrões de conduta, impedindo as generalizações de caráter. Os heróis não são perfeitos assim como as personagens imperfeitos também não são de todo malévolos. Johnson afirma que "*Austen has contrived *Pride and Prejudice* in such a way that virtually every argument about it can be undercut with a built-in countervailing argument, a qualifying "on the other hand" which forestalls conclusiveness"<sup>121</sup> (1988, p. 77). Elizabeth é a heroína, mas é orgulhosa, egoísta e conservadora. Darcy tem bom caráter, mas é pedante e preconceituoso.*

*Pride and Prejudice* explica muitos dos erros das personagens através do quesito educação. Austen apresenta Collins e fala da educação que teve:

Mr. Collins was not a sensible man, and the deficiency of nature had been but little assisted by education or society; the greatest part of his life having been spent under the guidance of an illiterate and miserly father; and though he belonged to one of the universities, he had merely kept the necessary terms, without forming at it any useful acquaintance. The subjection in which his father had brought him up had given him originally great humility of manner; but it was now a good deal counteracted by the self-conceit of a weak head, living in retirement, and the consequential feelings of early and unexpected prosperity.<sup>122</sup> (2008, p. 80)

---

<sup>121</sup> Austen criou *Pride and Prejudice* de uma forma que todo raciocínio argumentativo sobre o mesmo pode ser minado por um argumento compensatório embutido, uma qualificação, de outro lado, que se antecipa de modo convincente.

<sup>122</sup> O Sr. Collins não era um homem razoável, e a deficiência de caráter tinha sido pouco ajudada pela educação ou pela sociedade; na maior parte de sua vida foi orientado por um pai iletrado e miserável; e apesar de ter pertencido a uma das universidades, ele tinha apenas cumprido os períodos necessários, sem formar nenhuma relação útil de conhecidos. A sujeição com que seu pai o trazia, a princípio deu-lhe grande humildade no comportamento; mas agora isso era bem dominado por uma vaidade de uma mente fraca, vivendo em isolamento e os sentimentos consequentes de uma prosperidade inesperada e prematura.

Assim também Darcy é apresentado como um homem que teve tudo o que desejava e a riqueza o tornou esnobe. No filme, na cena do baile, suas atitudes, a própria maneira de andar e o semblante carregado, demonstram arrogância. Tanto Darcy quanto Collins são vaidosos e não se importam com os sentimentos alheios. Collins diz o que quer e considera seus comentários sempre adequados e suas atitudes educadas. A seu turno, Darcy se abstém de ser atencioso com as pessoas e acredita poder tecer os comentários que quiser sobre quem quiser, em atitudes que julga corretas. Na adaptação, as duas personalidades entram em choque quando Collins acha que pode se apresentar para Darcy e o aristocrata vira-se lentamente como se sua superioridade estivesse sendo incomodada. Joe Wright conseguiu com essa encenação passar a característica das personagens. Ambos se consideram superiores e bons a ponto de não cogitarem a ideia de serem rejeitados por Elizabeth e ambos ficam surpresos e se sentem ofendidos com tal rejeição.

Na adaptação, a cena do baile em Netherfield é um congregado de resumos do romance, pois concentra diversos acontecimentos em um único momento. Collins ao entrar na casa não se apresenta e já sobe as escadas esbarrando apressadamente em todos, enfatizando a sua prepotência. Sua estatura baixa é propositalmente exagerada (o ator tem 1,65m), pois o jogo de câmera só o enquadra do peito para cima, do tronco para trás e de cima para baixo, causando a impressão de uma estatura ainda menor, inclusive menor do que as mulheres ao seu redor, com o intuito de diminuir ainda mais sua moral e torná-lo mais insignificante (Figura 21). Segundo Stam:

The camera in this sense becomes the narrator by, for instance, focusing on such aspects of mise-en-scène as the way actors look, move, gesture, or are costumed, or on the ways in which they are positioned in a scene or on how they are

photographed: in these ways the camera may catch a 'truth' which comments on and qualifies what the character actually say.<sup>123</sup> (2008, p. 17)



Figura 21 Sr. Collins  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Ao entrar em Netherfield Elizabeth é constantemente seguida por Darcy, o que não acontece no original. O interessante, no entanto, é que Joe Wright faz um interessante jogo de aparições; caminhando pela casa a câmera segue as personagens que se cruzam repetidas vezes. Collins procura Elizabeth, Darcy procura Elizabeth que, por sua vez, procura Wickham, que não está no baile (Figura 22).



Figura 22 Elizabeth e Darcy

<sup>123</sup> A câmera nesse sentido torna-se o narrador, por exemplo, focando em aspectos da encenação como o modo de olhar do ator, mover-se, gesticular, ou como está vestido, ou nos modos como estão posicionados na cena ou como são fotografados: assim a camera pode captar uma 'verdade' da qual comenta e qualificar o que o personagem realmente diz.

Fonte: WRIGHT, 2005.

Durante a dança de Elizabeth com Collins, o olhar fixo de Collins é tão exagerado e ridículo que leva o espectador a sentir ojeriza pelo personagem (Figura 23); posteriormente, Collins tosse propositalmente para chamar a atenção de Darcy (Figura 24), com o intuito de se apresentar. Joe Wright faz uso desses artifícios para satirizar o comportamento de Collins, causando uma impressão negativa do pároco.



Figura 23 Elizabeth Bennet e Sr. Collins  
Fonte: WRIGHT, 2005.

As falas, já em si absurdas, e a gestualidade do personagem, são objeto exponencial de ironia e ridículo. É interessante notar que, na versão cinematográfica, a ironia é ressaltada com mais ênfase que no livro, pois, apesar de Jane Austen ter exposto o personagem ao ridículo, Joe Wright agrega cenas extremamente cômicas às já bem estruturadas situações do romance. Stam afirma que "como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas" (2008, p. 24) que transporta para a tela as definições de personagens fazendo com que o leitor entenda a essência da questão. A tosse chamativa corresponde ao discurso original que faz a Elizabeth: ele alega ser sua auto apresentação correta e afirma que ele tem conhecimento e estudo superior ao dela,

sendo portanto, melhor indicado para definir a plausibilidade de determinadas questões.



Figura 24 Darcy e Sr. Collins  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Nesse mesmo baile ocorre a dança de Darcy e Elizabeth, cuja adaptação é apaixonante para o espectador, pois com o intuito de mostrar a profundidade e tensão da conversa travada entre os dois, durante uma parte da dança e após a conversa, eles aparecem como se estivessem dançando sozinhos no salão (Figuras 25, 26 e 27), cena que exprime o fato de cada um tentar desvendar o caráter e personalidade do outro, não enxergando mais nada. A música durante a dança faz parte do contexto pois, em tom crescente, ela intensifica a tensão já existente e canaliza as emoções previamente criadas (HUTCHEON, 2011, p. 70). Stam confere à música função primordial em adaptações, pois "a conjunção textual de som e imagem em um filme significa não apenas que cada trilha apresenta dois tipos de tempo, mas também que essas duas formas de tempo mutuamente fazem inflexões uma sobre a outra numa forma de síncrese" (2008, p. 33).



Figura 25 Elizabeth Bennet e Darcy  
Fonte: WRIGHT, 2005.



Figura 26 Elizabeth Bennet e Darcy  
Fonte: WRIGHT, 2005.



Figura 27 Elizabeth Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Joe Wright se utiliza da câmera em movimento, perpassando por todos os cômodos da casa durante o baile, para mostrar ao espectador cada um dos Bennet em atitudes vexatórias, e é Elizabeth que mais uma vez percorre a casa, quem

presença tais momentos embaraçosos, profundamente envergonhada. O diretor utilizou duas vezes o mesmo posicionamento de câmeras, com a mesma personagem em perspectiva, para diferenciar o início do término da festa e enfatizar a infelicidade da heroína diante dos acontecimentos.

No dia seguinte ao baile, Elizabeth recusa o pedido de casamento de Collins e o filme ironiza a cena com o comportamento estabonado de Sra. Bennet antes do pedido, ao escorraçar todos da mesa do café para deixar o casal a sós e, depois, com a recusa de Lizzy, ao sair correndo atrás dela gritando estridentemente (Figura 28). A abordagem criativa da cena carrega a problemática social que é o fato de Lizzy aceitar se casar sem amor para assegurar o futuro das irmãs, ou levar em consideração seus sentimentos embora possa prejudicar a família, fardo também carregado por Charlotte Lucas.



Figura 28 Sra. Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.

O pai exprime uma tensão inexistente no personagem original. Austen caracteriza suas personagens paternos fracos e desprovidos de autoridade, deixando as filhas e mães livres para agir. Johnson comenta que "...Austen, as critics have long recognized, typically removes her heroines from the parental abode altogether precisely in order to free them from this necessity and to oblige them to

think and act for themselves"<sup>124</sup> (1988, p. 84). A expressão facial do Sr. Bennet, ao determinar a não obrigatoriedade do casamento de Lizzy com Collins, confere ao personagem uma preocupação com as consequências de suas atitudes e com o futuro da filha, que não aparecem no original, fortalecendo a função do personagem na cena (Figura 29). O conhecimento da problemática social e política da história da época auxilia o espectador na percepção dos sinais no filme e assim como Burrows afirma, "we are obliged to interpret outward signs as best as we can"<sup>125</sup> (1997, p. 171).



Figura 29 Sra. Bennet, Sr. Bennet e Elizabeth Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Charlotte, por sua vez, aceita a proposta de se casar com Collins, e a cena desse relato para Elizabeth é tão dolorosa quanto na obra, pois a personagem expressa em seu semblante o medo da reprovação da amiga (Figura 30), a consciência de estar casando por necessidade e a pré-disposição para se defender contra as negativas de Lizzy, as quais no filme ocorrem e no livro não. Charlotte deixa transparecer em sua fisionomia a preocupação com a situação social em que se encontra, com o fato de ser um fardo para a família e o medo de não possuir um marido que lhe sustente.

<sup>124</sup> Austen, como os críticos há muito reconheceram, geralmente retira suas heroínas da proteção paterna para libertá-las dessa necessidade e obriga-las a pensar e agir por si mesma.

<sup>125</sup> somos obrigadas a interpretar os sinais exteriores da melhor forma que pudermos.



Figura 30 Charlotte Lucas  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Elizabeth, ao recusar dois casamentos, pode ser vista como egoísta, por negar a estabilidade da família em prol da própria felicidade. Charlotte foi altruísta e socialmente consciente da posição e destino da mulher na sociedade patriarcal em que vivia. Assim como Johnson comenta, "[...] no specifically authorial moral opprobrium is ever attached to Charlotte's frankly mercenary marriage to Collins" <sup>126</sup> (1988, p. 81). Tanto no filme quanto na obra, as atitudes de Charlotte não são passíveis de julgamento e nem sua amiga íntima tem o direito de julgá-la. Charlotte, no filme, pronuncia uma frase que simplifica a questão: "Don't judge me Lizzy, don't you dare judge me"<sup>127</sup>. Essa tensão que Charlotte demonstra sofrer com sua posição social é um momento crucial para determinar a crítica entabulada por Jane Austen tanto no romance quanto no filme, pois exprime a tensão vivida pela maioria das mulheres na mesma posição e o sofrimento que o patriarcalismo infligia. "Marriage was not an affair of personal affection, but of family avarice, particularly in the "chivalrous" upper classes [...]" <sup>128</sup> (WOOLF, 1992, p. 54).

<sup>126</sup> [...] nenhum opróbrio moral específico da [...] autora foi jamais vinculado ao claramente mercenário casamento de Charlottes com Collins.

<sup>127</sup> Não me julgue Lizzie. Não ouse me julgar.

<sup>128</sup> Casamento não era uma questão de afeições pessoais, mas de avariza familiar, particularmente nas cavalheirescas classes superiores.

Jane Austen apresenta Elizabeth e Charlotte Lucas com problemas semelhantes, mas tomando decisões diferentes. A primeira decide seguir seus princípios e se casa com o homem bom e rico; a segunda, desesperada com a sua situação, casa-se por questões de sobrevivência e encara um futuro incerto com um homem estúpido. A crítica social encerrada nessa dicotomia reflete a revolta de Austen com a situação feminina na sociedade.

Vickery discute o assunto com propriedade:

In *Pride and Prejudice*, the mature Charlotte Lucas is prepared to put up with a 'conceited, pompous, narrow-minded, silly' husband in return for a 'comfortable home'. She makes her trade with her eyes open, for marriage was the only honorable provision for well-educated women of small fortune'. Though Elizabeth Bennet scorns 'the sacrifice of every better feeling to worldly advantage', Austen allows that as the new Mrs. Collins and mistress of an establishment, Charlotte has gain consequence and an arena for the demonstration of her skills. Through deft organization of time and space in the Kent parsonage, conjugal intimacy is kept to minimum, and Charlotte has liberty to enjoy her gains: 'her home and her housekeeping, her parish and her poultry, and their dependent concerns, had not lost their charms.'<sup>129</sup> (2009, p. 87)

Charlotte coloca suas pretensões românticas de lado em troca da sobrevivência e da satisfação de ter um lar. "One-dimensional accounts of marital motivation that present families making a clear-cut operative choices between love on the one hand and lucre on the other crudely reduce the intricacies of human

---

<sup>129</sup> Em *Pride and Prejudice*, a amadurecida Charlotte Lucas está preparada para ser colocada com um marido conceituado, pomposo, mente-estreita, tolo em troca de uma casa confortável. Ela faz o seu negócio de olhos abertos, pois casamento era a única forma honrada para mulheres bem educadas e de pequena fortuna se proverem. Apesar de Elizabeth Bennet desprezar o sacrifício de qualquer sentimento melhor por uma vantagem mundano, Austen permite que como a nova Sra. Collins dona de um estabelecimento, Charlotte tenha ganho importância e uma arena para demonstrar suas habilidades. Através da organização hábil de tempo e espaço no presbitério Kent, a intimidade conjugal é mantido ao mínimo, e Charlotte tem liberdade para desfrutar de seus ganhos: seu lar e atividades domésticas, sua paróquia e seu galinheiro, e suas preocupações decorrentes não tinham perdido seus encantos.

choices"<sup>130</sup> (ODMARK, 1998, p. 45). Jane Austen, por sua vez, também recusou um pedido de casamento do Sr. Biggs e se tornou um estorvo para família, assim como a irmã, Cassandra. Felizmente ela tinha irmãos em suficiente número na família. Do contrário, sofreria as necessidades que muitas mulheres da época tiveram de enfrentar. Charlotte em nenhum momento é criticada substancialmente pelo narrador, visto que sua inteligência e bom senso, conjugados com sua noção de realidade, fazem-na tomar a decisão que muda o curso de sua vida. Como Odmark revela: "one of the express purposes of marriage was to promote the mutual society, help and comfort of the partners"<sup>131</sup> (1998, p. 43). Collins precisava de uma companheira para atender às ordens de Lady Catherine de Bourgh e Charlotte necessitava de um parceiro que lhe garantisse a subsistência. Deirdre Le Faye acrescenta:

It was quite true, of course, as Jane Austen's original readers would have known, that marriage 'was the only honorable provision for well-educated young women of small fortune, and however uncertain of giving happiness, must be their pleasantest preservative from want.'<sup>132</sup> (2002, p. 191)

Charlotte agora está consideravelmente feliz com sua aquisição, feliz por gerenciar sua própria casa e demonstra tal sentimento no filme e no hipotexto, assim como demonstra ter adquirido por Lady Catherine a mesma gratidão exagerada do Sr. Collins.

---

<sup>130</sup> Uma explicação uni-dimensional da motivação marital que apresentam famílias fazendo claras escolhas operacionais entre amor de um lado e lucro de outro cruelmente reduz as complexidades das escolhas humanas.

<sup>131</sup> uma das finalidades expressas do casamento é promover a sociedade mutua, ajuda e conforto dos parceiros.

<sup>132</sup> É praticamente verdadeiro, claro, como os primeiros leitores de Jane Austen sabiam, que o casamento era a única forma honrada de se manter para as mulheres bem educadas e de pequena fortuna, e apesar de incertos em proporcionar felicidade deve ser a mais agradável forma de se preservar da necessidade.

Na cena do jantar em Rosings, Joe Wright propõe a apresentação perfeita da Sra. Collins e de Elizabeth por Collins, haja vista que o personagem de Collins posiciona-se pateticamente frente a Lady Catherine, exprimindo em seus gestos e feições submissão e devoção exagerada (Figura 31).



Figura 31 Sr. Collins e Catherine de Bourgh  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Lady Catherine é apresentada ao espectador arrogante, prepotente e não se dá ao luxo de virar o rosto para enxergar as duas, pois espera que as outras pessoas se posicionem na sua frente (Figura 32).



Figura 32 Catherine de Bourgh  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Joe Wright instituiu várias ações simbólicas que revelam o caráter e a moral das personagens. O interrogatório de Lady Catherine para Elizabeth ocorre, no filme,

durante o jantar. A matriarca se senta na cabeceira da mesa e não deixa que os casados se sentem juntos, posicionando Elizabeth e Darcy lado a lado (Figura 33).



Figura 33 Jantar em Rosings  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Joe Wright expõe nesse momento a convenção machista do simples fato de sentar-se a mesa, aludindo ao questionamento que acontece em seguida. Jane Austen mostra o comportamento machista perpetuado pelas mulheres nas perguntas feitas por Lady Catherine. Atrelado a isso, Elizabeth não responde todas as questões de Lady de Bourgh, agindo em desacordo com os preceitos exigidos pela sociedade. Elizabeth transparece a confiança que sente em relação às suas atitudes quando, ao contrário das condutas de boas maneiras que uma mulher de classe social inferior deve possuir com seus conhecidos mais abastados, ela se comporta normalmente com Lady Catherine de Bourgh, a qual fica impressionada com sua atitude espontânea. Elizabeth sente orgulho de suas próprias habilidades e é esse orgulho que a ajuda a se manter independente e também é a origem de todos os julgamentos errados que faz (PHELAN, 1989, p. 43). Comicamente, ao contrário das Bennet negligenciadas, a Srta. Anne de Bourgh obteve todas as condições necessárias para uma boa educação e no entanto não tem iniciativa para tomar uma posição frente a sua mãe. No adaptação, Anne é pálida, abatida, se

move vagarosamente, usa óculos e é triste (Figura 34). O modo como ela se porta junto da mãe expõe ao espectador a sua submissão.



Figura 34 Anne de Bourgh  
Fonte: WRIGHT, 2005.

A educação das personagens é um contraponto com o seu status social e, por meio da representação da educação de Elizabeth Bennet, Jane Austen comunica sua visão de uma sociedade apropriadamente constituída. De acordo com Duckworth, Austen parece insistir em que tal sociedade "só emerge da interação entre disciplina cultural e compromisso individual, e formas de comportamento herdadas só têm valor quando apoiadas pela energia do indivíduo" (PHELAN, 1989, p. 43). Elizabeth encarna esse prognóstico pois, ao ser espontânea e ao mesmo tempo retrain suas atitudes devido ao controle social, ela canaliza sua energia gerada dentro do contexto social. Duckworth afirma que a dialética entre disciplina cultural e energia individual acompanha toda a representação de Darcy e Elizabeth, respectivamente. Segundo Johnson, a metodologia didática do romance não predispõe o leitor a conseguir construir uma fórmula de moderação, mas ao contrário, impede a obtenção de uma moral perfeita.

Instead of opposing 'good' liveliness to 'bad' liveliness, 'good' education to 'bad' education, the intricately counterbalanced constructions of *Pride and Prejudice*

oblige us to regroup and reassess characters and issues, to broaden our judgments and to accept contradiction.<sup>133</sup> (1988, p. 77)

Ainda, "para Morgan a questão central do romance é a relação entre liberdade e inteligência, ou mais particularmente, envolvimento e percepção, e essa questão assume expressão mais completa na apresentação que Austen faz do caráter de Elizabeth" (PHELAN, 1989, p. 43).

O momento do encontro de Darcy e Elizabeth, após o envolvimento de Darcy com a infelicidade de Jane é novamente em um local bucólico (Figura 35), um coreto no meio da natureza sob intensa chuva (Figura 36), remetendo ao período neoclássico/romântico, o que dramatiza o momento romântico, intensificado no filme.

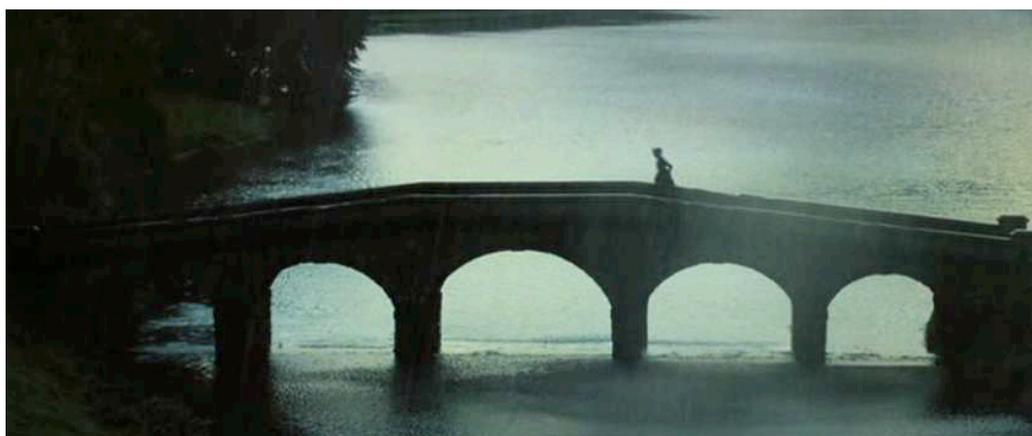


Figura 35 Elizabeth Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.



<sup>133</sup> Ao invés de opor boa vivacidade à vivacidade ruim, boa educação à má educação, a construção intrincada contrabalançada de *Pride and Prejudice* nos obriga a reagrupar e rever personagens e assuntos, ampliar nossos julgamentos e aceitar contradições.

Figura 36 Elizabeth Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.

No livro a ênfase romântica não existe, mas Joe Wright incluiu em diversos momentos da adaptação esse traço, o que, de certa forma, contribuiu para o romantismo do filme. No filme, o *scrip-writer* adicionou uma insinuação de um beijo que fornece ao espectador a dúvida sobre os possíveis sentimentos de Elizabeth (Figura 37). Jane Austen nunca adicionou, em nenhum dos seus romances, momentos mais íntimos entre as personagens, detalhe que ajudou Henry Leigh-Austen a criar a lenda de Jane Austen pura e delicada.



Figura 37 Elizabeth Bennet e Darcy  
Fonte: WRIGHT, 2005.

Obviamente a discussão travada entre os dois foi consideravelmente retalhada, mas o diretor manteve as partes que lidam com orgulho e preconceito, que é o mote principal da obra e é a temática atemporal que fornece material substancial para as adaptações. Tanto no século XVIII como no século XX e XXI, o tema faz parte da sociedade, influenciando decisões e comportamentos e mudando o rumo de muitas vidas, qualidade que contribui para a obra em questão ser repetidamente utilizada em diversos meios e que indica a resposta de nossa pergunta inicial: Why Jane? Why now?.

Elizabeth volta para casa e é convidada a viajar com seu tio e tia Gardiner. Joe Wright adiciona cenas do passeio de Lizzy, mostrando a natureza como peça chave para distinguir a personagem, acrescentando as ideias neoclássicas, como moderação, equilíbrio e simplicidade à personagem, o que não existe na obra original. Uma longa cena de Lizzy, deitada na carruagem de olhos fechados (Figura 38), com o sol iluminando seu rosto e, logo em seguida contemplando as montanhas (Figura 39), remete à frase previamente pronunciada por Mary e, depois, pelo Sr. Gardiner: "What are men compared to rocks and mountains?"<sup>134</sup>.



Figura 38 Elizabeth Bennet deitada na carruagem  
Fonte: WRIGHT, 2005.



Figura 39 Elizabeth Bennet em viagem com os tios  
Fonte: WRIGHT, 2005.

A carruagem que os levava quebra em meio a natureza, ao pé de uma árvore lindíssima, num cenário extravagantemente bucólico (Figura 40). No filme, a

---

<sup>134</sup> O que é o homem comparado com rochas e montanhas?

partir desse momento de introspecção de Lizzy, ocorre o ponto de mutação de seus sentimentos para com Darcy.



Figura 40 Elizabeth Bennet e Sr. e Sra. Gardiner em viagem  
Fonte: WRIGHT, 2005.

A personagem de Elizabeth, no filme, ri chocada ao vislumbrar a propriedade em Pemberley, e ao caminhar pelos corredores da casa (Figura 41) fica abismada com o seu esplendor, remetendo à frase da obra que não aparece no filme: "And of this place, thought she, I might have been mistress!"<sup>135</sup> (AUSTEN, 2000, p. 257).

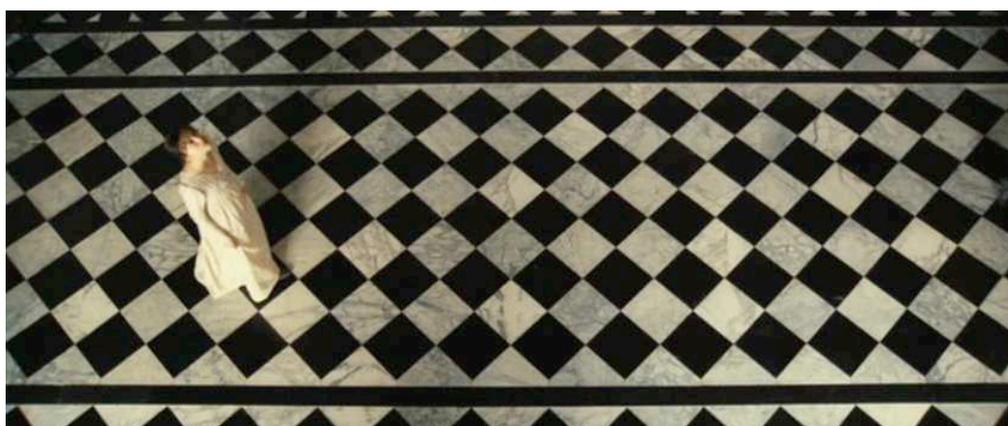


Figura 41 Elizabeth Bennet em Pemberley  
Fonte: WRIGHT, 2005.

O que contribui para a mudança de opinião sobre o proprietário da mansão é que, ao invés de ter surpresas desagradáveis, encontra testemunhos de um senhor

<sup>135</sup> e deste lugar, pensou ela, eu poderia ter sido dona.

gentil, um amado patrão. Joe Wright adiciona um abraço carinhoso de Darcy com sua irmã Georgiana, intensificando a ideia de um bom homem (Figura 42).



Figura 42 Darcy e Georgiana  
Fonte: WRIGHT, 2005.

A obra gratifica o desejo conservador de uma autoridade forte, atenciosa, amável e até submissa (JOHNSON, p. 73). Esse desejo aparente é a crítica de Austen contra a submissão obrigatória da mulher. E é Darcy que engloba essa magnitude em um homem que a obra enaltece. "As an authority figure, a 'brother, a landlord, a master' who holds, as Elizabeth remarks, 'many peoples hapiness...in his guardianship'" <sup>136</sup> (AUSTEN, 2000, p. 262). *Pride and Prejudice* mantém os patamares sociais intactos ao manter os heróis dessas classes merecedoras de seus atributos e riquezas.

*Pride and Prejudice* corroborates conservative myths which had argued that established forms cherished than prohibited true liberty, sustained rather than disrupted real happiness, and safe guarded rather than repressed individual merit.<sup>137</sup> (JOHNSON, 1988, p. 74)

<sup>136</sup> Como figura de autoridade, um irmão, um senhor de terras, um mestre que detém, como Elizabeth ressalta, muitas pessoas felizes... sob sua guarda.

<sup>137</sup> *Pride and Prejudice* corrobora mitos conservadores que tem argumentado que formas estabelecidas mais valorizam do que proibem a verdadeira liberdade, conservam ao invés de interromper a felicidade verdadeira e salva-guarda ao invés de reprimir o mérito individual.

No entanto, Darcy é egoísta em diversos aspectos. Darcy não se inclina a ser amável com as pessoas que lhe desagradam. Logo no começo do romance, seu aspecto rude e esnobe no baile o torna pouco agradável perante todos. Ele impede o casamento de Bingley com Jane, somente pelo fato de ele considerar Jane indiferente a Bingley e sua família vulgar, sem adentrar no fato dele mesmo não se importar com tais características em prol do próprio amor. Novamente com Elizabeth se mostrou egoísta quando, pensando somente na própria felicidade e satisfação, pediu a Lizzy em casamento sem se importar em ofendê-la, acreditando aparentemente estar fazendo um favor a ela com sua proposta. Todas essas passagens só começam a tomar um rumo diferente quando Darcy "admite que a tradição sem individualismo é uma forma vazia" (PHELAN, 1989, p. 43), que o seu orgulho e preconceito atravessaram o caminho dos seus julgamentos e que o meio termo deve ser atingido, é "que o romance atinge seu desfecho altamente satisfatório" (PHELAN, 1989, p. 43). Joe Wright mantém o herói e o enaltece, pois a fisionomia e as expressões doces, que só a imagem pode fornecer, contribuem para o espectador torcer por Darcy, sem se importar com o preconceito, orgulho ou qualquer defeito do personagem. As atitudes de Darcy mudam substancialmente após a proposta de casamento, apresentando o lado desconhecido de Darcy, encantando constantemente Lizzy.

Após o encontro em Pemberley, Lizzy volta para casa por ter recebido a mensagem da fuga de Lydia com Wickham. A Sra. Bennet é ironizada no filme quando convalesce na cama por Lydia lhe dar tamanho desgosto de ter fugido sem estar casada. Joe Wright enfatiza o que Austen quis evidenciar no livro, ao resumir no diálogo de Sra. Bennet suas preocupações reais: se o marido morresse em duelo com o Sr. Wickham, a deixaria na miséria com cinco filhas; se Lydia se casasse, iria

precisar do enxoval que ela queria providenciar; em momento nenhum se importou com o real problema da questão, que era o fato das outras filhas ficarem manchadas para o matrimônio e de Lydia ter agido sem pensar na família. Ao descobrir que Lydia casou e esta indo visitá-la, ela repentinamente fica bem e seus "poor nerves" <sup>138</sup> não mais lhe afligem, descendo em disparada as escadas para providenciar os preparativos da chegada de Lydia e contar aos vizinhos sobre o casamento. Joe Wright acrescenta uma cena que exemplifica a preocupação da Sra. Bennet. Ao ser contrariada por Elizabeth discordar sobre o casamento de Lydia com Wickham, a Sra. Bennet expõe a Elizabeth sua preocupação com as filhas de maneira imponente, fazendo com que o espectador, apesar da impertinência da Sra. Bennet, comece a entender melhor o lado materno da situação e a desculpá-la pelos seus rompantes impertinentes, momento esse em que o fator cômico incidindo sobre a mãe ameniza. Não existe essa passagem no livro, mas tal acréscimo enfatiza a problemática sobre a preocupação materna quando Jane Austen expõe a Sra. Bennet desesperada para casar suas filhas.

Em seguida a esses acontecimentos, a família Bennet recebe a visita de Lady de Bourgh. A conversa calorosa das duas é enfatizada por Joe Wright, pois ele torna a visita de Lady Catherine impertinente, por ser feita à noite e pelo fato de Lady Catherine faltar com a educação ao exigir conversar com Elizabeth sem cumprimentar a família Bennet. Na obra original a visita é pela manhã e Lady Catherine age civilmente. A conversa calorosa é evidenciada pelo tom de discussão impressa no filme, o que também acontece na obra, e no fato de Elizabeth expulsar Lady Catherine de casa.

---

<sup>138</sup> pobres nervos

O encontro de Elizabeth e Darcy na adaptação acontece de manhã cedo, ao raiar do sol, ainda com a neblina da madrugada (Figura 43), retomando o tom bucólico que percorreu toda a obra. Joe Wright determinou o começo e o final do filme com o raiar do sol, representando o sol incidindo sobre o título da obra, ou seja, sobre os erros e, depois, o sol incidindo sobre o casal que superou esses erros (Figura 45). Joe Wright permite no filme a intimidade de Lizzie beijar a mão de Darcy (Figura 44).



Figura 43 Darcy  
Fonte: WRIGHT, 2005.



Figura 44 Darcy e Elizabeth Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.



Figura 45 Darcy e Elizabeth Bennet  
Fonte: WRIGHT, 2005.

A adaptação de Joe Wright é a mais curta em duração comparada com outras adaptações e com as séries da BBC. O diretor elegeu os pontos críticos do romance original como base para a trama, e portanto vemos no filme as passagens substancialmente importantes para depreender a essência da história, mantendo a estética utilizada por Austen. Os recortes escolhidos municiam as cenas com as mensagens críticas do romance, e os recursos da mudança de mídia enfatizam os protestos da autora, adaptando de forma majestosa a obra de arte original e corroborando o fato de que Austen escreveu sobre uma temática que transcendeu seu tempo e cativou multidões. Após a análise dessa adaptação, que usou como plano de fundo a Inglaterra, analisaremos uma adaptação de *Pride and Prejudice* imersa na cultura indiana, que destaca os problemas sociais indianos similares a problemática abordada por Austen.

## 4.2 BRIDE AND PREJUDICE DE GURINDER CHADHA

*Bride and Prejudice* é um filme indiano de 2004 feito na indústria cinematográfica Bollywood. O filme se baseia na obra de Jane Austen, *Pride and Prejudice*, e faz uma brincadeira com o nome, substituindo *Pride* por *Bride*, alusão ao mote do filme: as mulheres e o matrimônio. O diretor Gurinder Chadha conserva a ideia principal da obra original, adaptando a trama para abordar questões sociais atuais da Índia, como "um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo no novo" (GENETTE, 2005, p. 5). O enredo de *Bride and Prejudice* é um romance familiar patriótico, que opera a adaptação em dois níveis: a tradução do romance para o filme e a tradução da cultura da classe dos "gentry" da Inglaterra do século XVIII para a cultura popular indiana. Os temas encerrados no romance se encaixam perfeitamente com a problemática feminina atual da Índia, mas a diferença temporal e espacial do hipotexto necessita da "adequação que acomoda a transferência do cenário campestre inglês do século XVIII para a Índia do século XXI" (MATHUR, 2007).

As novas leituras renovam o significado das crises sociais presentes no romance original, enfatizando no cinema contemporâneo a compreensão de Jane Austen sobre o seu mundo e sobre o caráter do ser humano. O intertexto da adaptação não está explícito; há "[...] mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos" (STAM, 2006, p. 29). Para reconhecer a alusão a *Pride and Prejudice* na adaptação, se faz necessário entender "o efeito de co-presença de dois textos" (STAM, 2006, p. 29) no

filme. Gurinder Chadha diz que escolheu *Pride and Prejudice* porque sente que, duzentos anos atrás, a Inglaterra não era diferente da Amritsar de hoje (MATHUR, 2007). Entende-se que a afirmativa se refere à manipulação masculina da sociedade e à Índia como ex colônia da Inglaterra, ainda em fase de desenvolvimento.

A sociedade indiana é extremamente religiosa, culturalmente patriarcal. Princípios como respeito e obediência aos mais velhos e às tradições, discricção feminina e reserva quanto a temas de cunho sexual são quase que absolutos entre a população da Índia (BITELMAN, 2010). A cultura em relação a mulher é bem diferente daquela do ocidente. As mulheres representam um pesado encargo financeiro e mulheres que só tem filhas mulheres são, muitas vezes, desprezadas por não conseguirem ter filhos homens (SANTOS, 2007). Filhos homens são desejados pelas famílias, pois filhas acompanham um dote pago pelo pai da noiva quando se casam, onerando a família (SANTOS, 2007). O único bem pertencente à mulher são as jóias que ganha da família no dia do casamento e, caso se divorciem, são as únicas coisas que leva consigo. Muitas vezes os casamentos são arranjados, levando em consideração a religião e a casta da família. Os indianos acreditam que pessoas solteiras não possuem status social, logo as famílias insistem que seus filhos casem cedo. As mulheres e seus direitos passam a ser propriedade do marido quando casam, e a cultura que a mulher deve ser menos valorizada do que o homem impera (SETTI, 2011). Como vemos, os problemas apontados por Jane Austen são semelhantes aos que o par amoroso enfrenta no século XXI, com impacto maior, porém.

No contexto cultural de *Bride and Prejudice*, a casta das famílias Indianas no filme são comparadas com a classe alta e média do romance original. Os pais de Lalita Bakshi (Elizabeth Bennet), Sr. Bakshi (Sr. Bennet) e Sra. Bakshi (Sra. Bennet)

possuem quatro filhas: Jaya (Jane), Maya (Mary), Lakhi (Lydia) e Lalita. A Sra. Bakshi quer casar as filhas com homens ricos e respeitáveis. O enredo do filme é semelhante ao do hipotexto: "Enquanto os Bennets, Bingleys e Darcy negociam o relacionamento entre matrimônio, dinheiro e nível social na Inglaterra transformada pelo crescente capitalismo industrial, os Bakshis, Balraj e Will Darcy, experimentam as mesmas tarefas em uma Índia transformada pela globalização corporativa" (MATHUR, 2007).

William Darcy, o herói, chega a Amritsar com o amigo, o Sr. Balraj (Sr. Bingley) e Kiran Balraj, irmã de Balraj, de avião. William é americano e trabalha na rede de hotéis da família. Na adaptação, Darcy expressa o seu desagrado com a cultura indiana, revelando o preconceito cultural. O filme mostra as ruas desorganizadas, vacas andando pelas ruas e um trânsito caótico (Figura 46), chocando Darcy, da mesma forma que no romance o Sr. Fitzwilliam Darcy se surpreende com os bailes da classe média.



Figura 46 Darcy, Balraj e Kiran Balraj chegando na Índia  
Fonte: CHADHA, 2004.

O caráter das personagens é apresentado quando as Bakshi se preparam para uma festa de casamento, onde Darcy e Balraj estarão. A Sra. Bakshi é impertinente e, como no hipotexto, envergonha sua família em várias passagens do filme, se tornando um motivo para o preconceito de Darcy. Lakhi é desinibida e

utiliza roupas que não condizem com a cultura indiana. Lalita se aborrece com o fato da mãe querer expô-las aos homens, avessa à posição da mulher na sociedade.

Na festa, a Sra. Bakshi e a Sra. Lamba (Sra. Lucas) comentam o poder aquisitivo dos recém chegados, aludindo ao possível casamento de suas filhas. Como diz Odmak, "all of Jane Austen's novels end in marriage"<sup>139</sup> (1983, p. 121), e também nessa adaptação o objetivo a ser alcançado pela maioria das personagens é o matrimônio. Ao reclamar do fato de todas as mulheres da festa estarem olhando para ele, Darcy revela ao espectador o furor feminino em arranjar marido. Na festa, Darcy dança e se sente atraído por Lalita (Figura 47), mas esnoba a cultura Indiana, introduzindo o conflito subentendido entre identidade cultural e individual. A identidade cultural, segundo Stuart Hall, se refere ao sentimento de pertença à uma entidade maior, que no caso é a nação (1992, p. 49). Já a identidade individual é relativa à relação do sujeito e a estrutura (HALL, 1992, p. 12). A Índia foi colônia da Inglaterra durante 89 anos (1858-1947) e o embate entre Lalita e Darcy incorpora essa discussão. Mesmo Darcy sendo americano, a questão principal no filme é o imperialismo das culturas estrangeiras interferindo na cultura secular da Índia. Lalita personifica a cultura indiana e representa o trauma desse período colonial ao rispidamente discutir com Darcy sobre questões culturais típicas. Os resquícios culturais desse período são facilmente visualizados na influência da cultura estrangeira sobre a cultura local. A adaptação mostra essa interferência através de Kholi, da comercialização dos hotéis de Darcy na Índia e das viagens realizadas pela família Bakshi para a Inglaterra e depois para os Estados Unidos.

---

<sup>139</sup> todos os romances de Jane Austen resultam em casamento.

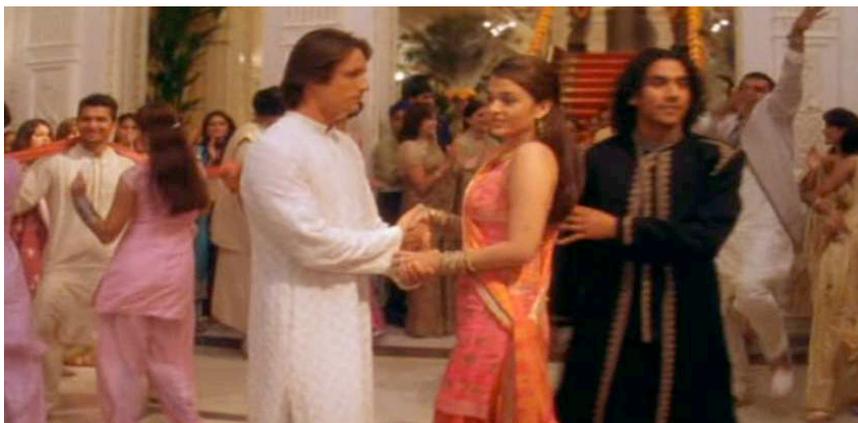


Figura 47 Darcy e Lalita  
Fonte: CHADHA, 2004.

Darcy, mais tarde, terá de decidir entre aceitar uma cultura diferente para ficar com Lalita, ou ser intolerante. A escolha do parceiro se torna um desfilar de decisões éticas e crítica ao comportamento. O enfoque principal, como alega Odmak, é que o desfecho se dá somente quando a heroína e seu parceiro percebem que se deixaram influenciar por situações externas adversas a eles, por outras pessoas e pela própria cegueira, o que os impediu de ficarem juntos por certo período de tempo. As diferentes circunstâncias que levam ao trunfo final da proposta de casamento variam com a profundidade que determinam os problemas morais, sociais e psicológicos enfrentados (ODMARK, 1983, p. 122).

O problema com dinheiro persiste em todas as obras de Jane Austen e em *Bride and Prejudice* não é diferente. O desespero de Sra. Bakshi em relação às filhas é compreensível quando ela entende que uma mulher que não se casa encara uma condição social desagradável, principalmente na cultura focalizada e por sua família não ter propriedades, somente uma casa velha e uma fazenda hipotecada. As mulheres eram perturbadas pelo medo de ser um fardo para a família e ter de viver uma vida de privações. Jane Austen, além disso, sofreu com o preconceito por escrever e publicar seus escritos sendo mulher e com o assédio moral de editores que não pagavam o preço devido. Jane Austen alerta sua sobrinha Fanny sobre as

dificuldades financeiras femininas: "Single women have a dreadful propensity for being poor – which is one very strong argument in favour of Matrimony"<sup>140</sup> (ODMARK, 1983, p. 133). Esse problema fica claro quando a Srta. Lamba aceita se casar com o Sr. Kholi (Sr. Collins) e Wickham comenta com Lalita que nem todas as mulheres aguentam a pressão como ela e que as pessoas fazem coisas horríveis por dinheiro. Chandra sabia estar casando com um homem estúpido, mas confessa ter medo de perder a chance caso seu príncipe nunca aparecesse, o que é exatamente o conselho que Jane Austen dá à sua sobrinha Fanny sobre não aceitar a proposta de um pretendente rico, já comentado no capítulo três.

A conversa entre Lalita e Darcy sobre a discrepância da realidade financeira da Índia e dos Estados Unidos cria a primeira discórdia de cunho moral, pois Darcy marginaliza a cultura indiana e não parece se importar com a mão de obra barata indiana explorada em seus hotéis de luxo. O que está exposto nesse embate ideológico é a integridade moral comprometida pelo capitalismo. "The vulgar economic realities of the society Jane Austen portrays are facts which the individual should be able to come to terms with without compromising his or her moral integrity"<sup>141</sup> (ODMARK, 1983, p. 133). Está aparentemente claro o quanto dinheiro é importante na obra; se não bastasse Jane Austen determinar em *Pride and Prejudice* quanto os rapazes cobiçados ganham por ano em valor efetivo, ela também denota claramente no decorrer da obra quais são os sinais de uma posição social aceitável na sociedade. "When incomes are not specifically named by Austen, then the signs of them are: the house, the furnishings, the Garden, the park, the

---

<sup>140</sup> Mulheres solteiras tem uma terrível propensão em serem pobres — o que é um argumento poderoso em favor do matrimônio.

<sup>141</sup> As situações econômicas mezinhas que Jane Austen descreve são fatos que o indivíduo deveria saber contornar sem comprometer sua integridade moral.

number of servants, the presence of a carriage"<sup>142</sup> (COPELAND, MCMASTER, 1997, p. 133). Em *Bride and Prejudice*, o diretor Gurinder Chadha manteve o mesmo padrão de comentário quando o hotel de Darcy e o emprego de advogado de Balraj são colocados em destaque, além da história financeira de suas famílias. "Consumer markers of income and rank regularly pace the romance of Jane Austen's novels. In each novel, decisions of domestic economy define the heroine — and the hero — on a scale of expense familiar to contemporary readers"<sup>143</sup> (MCMASTER, 1997, p. 134). Lalita, ao contrário, não se atém a questões financeiras e Darcy, apesar de se importar com o poder da família da noiva, irá superar essa barreira em prol da satisfação pessoal. Não há, no entanto, uma caracterização engessada do caráter das personagens principais e elas são moldadas no decorrer da história de acordo com o sofrimento causado pelas próprias imperfeições morais. Existe uma divisão de valores pelos quais as personagens são julgados: convenções sociais e virtudes morais (ODMARK, 1983, p. 10). A "identidade cultural" de Lalita delinea a sua personagem cujas virtudes morais "surge de seu 'pertencimento' à cultura indiana" (HALL, 1992, p.8), enquanto Darcy se submete às relações de poder que participa.

Assim como Lizzy e Jane no hipotexto que conversam sobre o baile do dia e sobre Bingley e Darcy, Balraj e Darcy comentam a noite anterior e Darcy expõe seu preconceito à garotas indianas, aconselhando Balraj a encontrar uma garota indiana na Inglaterra ou nos Estados Unidos e afirma Lalita não ser seu ideal de mulher.

Darcy participa de uma festa de casamento arranjado e critica esse método. Para ele o noivo havia terceirizado a procura de uma noiva, pois vivia ocupado e queria algo simples, indiretamente ofendendo Lalita ao afirmar ser a Índia um lugar

---

<sup>142</sup> Quando a renda não é especificamente citada por Jane Austen, então os sinais dela é: a casa, os móveis, o jardim, o parque, o número de serviçais, a presença de carruagem.

<sup>143</sup> Os marcadores de consumo de renda e nível social normalmente marcam os romances de Jane Austen. Em cada romance, decisões de economia doméstica definem a heroína - e o herói - em uma escala de gasto familiar para os leitores contemporâneos.

de mulheres simples. Percebe-se aqui a metatextualidade de Gérard Genette, pois o "filme tem uma relação mais difusa e não declarada com o romance original" (STAM, 2006, p. 30-1), restando ao espectador depreender o diálogo que Gurinder Chadha faz da concepção de matrimônio como transação comercial e do conceito das indianas como mulheres ignorantes com os conceitos apresentados por Austen no romance. Constrói-se portanto o desentendimento que irá acompanhar o conceito sobre Darcy até o final do filme: Lalita vê Darcy como ganancioso e preconceituoso. Mesmo no contexto indiano, os problemas são os mesmos: o orgulho das classes sociais, o preconceito estabelecido na diferença cultural, relações de poder, machismo e princípios sociais.

Jane Austen apresenta em todas as suas obras um profundo desgosto por aqueles que se deixam influenciar pelas forças econômicas e pelos que se curvam ao poder, seja por necessidade ou por interesse. Assim como reflete Odmark, Jane Austen não rejeita a sociedade por completo, mas se recusa a aceitar os valores materiais como base ou justificação de conduta (1983, p. 134). A personagem de Lalita se recusa a colocar os interesses sociais acima do caráter moral, não se impressionando com o poder econômico de Darcy.

Lalita e Darcy travam uma discussão semelhante ao romance, focalizando a idealização da mulher e nas qualidades que ela deve ter. No hipotexto, a Srta. Bingley descreve as qualidades almejadas na mulher e corrobora as habilidades que Erasmus Darwin cita em seu manual de conduta:

[...] ninguém pode ser realmente considerada como prendada se não ultrapassa em muito o que é geralmente tido como prendada. Uma mulher deve ter um vasto conhecimento de música, canto, desenho, dança e dos idiomas modernos para merecer a palavra; e, além de tudo isso, ela deve possuir um certo quê em seu semblante e modo de caminhar, o tom de sua voz, sua maneira de falar e em suas expressões ou a palavra seria meio merecimento. (AUSTEN, 2000, p. 44)

Ao contrário do romance, no filme, a Srta. Balraj satiriza Darcy ao comentar sobre as mesmas qualidades que ele considera adequadas e Lalita enumera os defeitos dos homens em geral e critica o preconceito de Darcy contra as mulheres e contra a cultura indiana. A Srta. Balraj diz que as características definem Darcy, ironizando-o novamente.

Johnny Wickham se apresenta a Lalita, conta ser filho da babá de Darcy e empregado na rede hoteleira dele. Wickham acusa Darcy de tê-lo demitido após a morte de seu pai. Ainda afirma que a mãe de Darcy, Catherine Darcy, planeja casamentos rentáveis para o filho, prática semelhante a da Índia. Lalita, cuja opinião é contrária à influência financeira sobre os relacionamentos, considera Darcy hipócrita por criticar o mesmo costume praticado por Catherine. Para Lalita é natural que os casamentos sejam arranjados, pois é uma prática culturalmente concebida baseada em construções históricas (CULLER, 1999, p. 49). Já para Darcy esse costume não é ideologicamente aceito, mas indiretamente praticada, no caso, por sua mãe. As implicações sociais dessa convenção são basicamente financeiras, e Collins é a exemplificação desse costume em *Pride and Prejudice* e Kholi em *Bride and Prejudice*.

Elizabeth Bennet em *Pride and Prejudice* personifica a mulher ideal, simboliza o equilíbrio entre as regras sociais de uma sociedade patriarcal e a liberdade feminina. Mesmo assim, Lizzy não se liberta das amarras do patriarcado quando, por exemplo, apesar de ter tomado a decisão de não se casar com Collins, pede permissão ao pai para a sua recusa; e quando decide casar com Darcy, novamente pede ao pai permissão; Lizzy encontra justificativas para a atitude de Wickham, ao substituí-la por uma pretendente mais rica. No entanto, critica Charlotte por ter escolhido o ridículo Sr. Collins em uma situação semelhante.

Assim também Lalita, aparentemente independente, em *Bride and Prejudice* personifica a cultura da Índia, mas a personagem continua amarrada pelo controle ideológico indiano, manipulada como objeto de troca do patriarcado capitalista. Embora adote a filosofia do discurso dominante como verdade (BONNICI, 2005, p. 224), sua consciência individual contraria padrões definidos inibidores da liberdade feminina. No filme, Lalita necessita da proteção masculina para salvar sua irmã de Wickham e, apesar de escolher Darcy como marido, ela, assim como Lizzy, precisa do olhar aprovador da autoridade patriarcal. Assim como Elizabeth é livre para opinar e tomar atitudes espontâneas, dentro das normas sociais masculinas de comportamento, Lalita pode fazer algumas escolhas, agir voluntariamente, mas dentro dos padrões do patriarcalismo.

Elizabeth, ao caminhar sozinha, expressar suas opiniões com desenvoltura para Lady Catherine e retrucar com propriedade as investidas de Darcy, refuta o estereótipo de mulher frágil e ignorante, moldada pelas convenções machistas de submissão. Lalita, por sua vez, mostra a Darcy que as indianas não são mulheres simples, tímidas e recatadas. Lalita fiscaliza a plantação da família em um trator (Figura 48), direciona a parte burocrática da empresa do pai e ainda brinca despreocupadamente de cricket (jogo inglês) com as crianças e toca violão com um grupo de hippies na praia (Figura 49), deixando transparecer mente aberta e espírito livre de preconceitos sociais. Assim como Lizzy mantém a tradição cultural submetendo-se aos preceitos sociais ao mesmo tempo em que foge à regra em atitudes espontâneas, Lalita naturalmente se diverte em uma dança típica indiana (Figura 50), assim como bebe margaritas em Los Angeles. Gurinder Chadha perpetua a dualidade conservador / liberal que Austen instituiu no romance.



Figura 48 Lalita trabalhando  
Fonte: CHADHA, 2004.



Figura 49 Lalita tocando violão na praia  
Fonte: CHADHA, 2004.



Figura 50 Lalita e Darcy em dança típica  
Fonte: CHADHA, 2004.

A identidade cultural de Lalita impediu que ideias, comportamento ou cultura ocidental antinacionalista a influenciassem, reprimindo a convenção ocidental de que

as mulheres indianas são ignorantes e maleáveis, apresentada por Darcy. Do mesmo modo, Elizabeth contesta os conceitos de Darcy sobre mulheres prendadas e noções rígidas de comportamento. Lalita ao glorificar a cultura indiana, glorifica indiretamente a sociedade patriarcal, do mesmo modo que Lizzy aprova a restrição da liberdade feminina ao criticar as atitudes de Lydia. Sobre esse fator Stam entende que "tanto o romance como o filme são expressões comunicativas situadas socialmente e moldadas historicamente" (2006, p. 24), cada um evidenciando seu período histórico e as dificuldades existentes. A adaptação cunhou na sua abordagem o que representa, na época, a crítica de Austen.

De acordo com Gary Kelly, Austen parece utilizar a ideia do Anglicanismo, sobre a recompensa do pecador que se redime por vontade própria e pela graça do Espírito Santo. As heroínas são falíveis, cometem erros, mas como possuem bom coração, quando descobrem a verdade se arrependem e recebem a benção de um próspero casamento, a segurança de uma casa e a sorte de se casar por amor (KELLY, 1997, p. 165). Logo, o erro de Lalita é acreditar cegamente em Wickham e deixar seu orgulho distorcer as palavras de Darcy causando um desentendimento. Lalita passa por um processo de conhecimento quando seus julgamentos a respeito de Darcy revelam-se falsos (ODMARK, 1983, p. 43).

Kholi (Sr. Collins) é da família, rico, mora na Califórnia e vai à Índia com o intuito de arranjar uma noiva, pois as indianas têm valores familiares tradicionais, o que, no caso da Índia, se refere às regras do patriarcalismo, enquanto as americanas são muito "sinceras e determinadas", qualidades consideradas nocivas para o matrimônio. Kholi se refere a um ditado popular indiano: "No life without a wife"<sup>144</sup>, aludindo ao fato de pessoas solteiras, na Índia, não terem vida social e

---

<sup>144</sup> Não há vida sem uma esposa

status. Chadha adiciona uma crítica social subjacente à fala da Sra. Bakshi que, com a intenção de agradar Kholi, aconselha as filhas a não falarem muito e nada muito inteligente (Fig. 52).



Figura 51 Kholi visita a família Bakshi  
Fonte: CHADHA, 2004.

Kholi é tão impertinente quanto o Sr. Collins e apresenta seus dotes financeiros para conquistar o interesse de suas pretendentes. Assim como Collins, ele detalha a magnificência e o valor de sua residência, conceituando o poder econômico masculino como fator principal da decisão conjugal das mulheres. Judith Butler afirma que "aquilo que tomamos por causa ou origem da opressão é na verdade a marca imposta pelo opressor" (1990, p. 49). Como as mulheres indianas são oprimidas pela restrição financeira imposta, é o quesito econômico que, a priori, as libertaria dessa necessidade, e é a relação de poder que controla a procura por homens ricos. Ele enfatiza o potencial econômico dos Estados Unidos, menosprezando a imagem da Índia e dos indianos. Kholi é o indiano "americanizado", sendo os Estados Unidos a Lady Catherine de Bourgh benfeitora que o enriqueceu. A relação de nacionalidade de Darcy no filme corresponde à relação familiar com Lady Bourgh no romance. O Sr. Kholi é extremamente ridicularizado na adaptação justamente por não possuir nacionalidade definida e não pertencer a nenhuma cultura, não ter identidade cultural definida. Ele não possui

comportamento cultural condizente com suas raízes e suas atitudes são exageradas pelo personagem para ironizar esse fator. Os indianos tem o costume de comer com a mão, mas ele come de forma extremamente nojenta até para a própria cultura (Figura 52).



Figura 52 Kholi  
Fonte: CHADHA, 2004.

Lalita descobre que Wickham fugiu com Lakhi e a secreta transação financeira que salva Lydia da vergonha pública é traduzida pelo confronto público ente Darcy e Wickham. A câmera enquadra a briga entre Darcy e Wickham contra a tela do cinema, definindo Darcy como herói salvador da donzela, e recebe os aplausos da plateia (Figura 53).



Figura 53 Darcy e Wickham no cinema  
Fonte: CHADHA, 2004.

Darcy entende seus julgamentos errados e a superação de seus preconceitos contra a cultura indiana é simbolizada pela adesão aos costumes da Índia: no dia do casamento, apresenta-se em trajes indianos e montado em um elefante (Figura 54).



Figura 54 Darcy e Lalita em festa de casamento  
Fonte: CHADHA, 2004.

O final feliz, assim como em *Pride and Prejudice*, mascara superficialmente a inescapável sujeição feminina ao patriarcado, simbolizado pelo olhar inquiridor de Darcy ao Sr. Bakshi (Figura 55), ao pedir a mão de Lalita. Judith Butler comenta que a "patrilinearidade é garantida pela expulsão ritualística das mulheres e, reciprocamente, pela importação ritualística de mulheres" (2008, p. 68). Com o ritual do casamento, o pai entrega sua filha para outro homem tomar posse, perpetuando o termo relacional entre grupos de homens, no qual a mulher é a moeda de troca (Figura 56).



Figura 55 Darcy pede mão de Lalita  
Fonte: CHADHA, 2004.



Figura 56 Sr. Bakshi consente casamento  
Fonte: CHADHA, 2004.

*Bride and Prejudice* congregou discursos que englobam uma grande soma de problemas sociais e a intertextualidade desses discursos possibilitaram posicionar Jane Austen no século XXI, legitimando o pressuposto de que sua obra é para todos os tempos e, também, para todas as culturas. O discurso etnocêntrico repressivo indiano focalizou a problemática do romance exaltando seu viés de protesto e desabafo.

Após a análise da adaptação de *Pride and Prejudice* na visão indiana, analisaremos a adaptação do romance sob as características da cultura americana moderna, que transforma a estética do romance em uma comédia exagerada, no

qual o exagero enfatiza a crítica de Austen na obra original e denigre certos costumes americanos vigentes.

### 4.3 *PRIDE AND PREJUDICE: A LATTER-DAY COMEDY* DE ANDREW BLACK

A adaptação fílmica intitulada *Pride and Prejudice: a latter-day comedy* traz o romance para o cenário do século XXI, inserindo-o no contexto americano de Utah. Como o título já anuncia, a adaptação é uma comédia, parodiando o texto original, utilizando situações comuns do cotidiano atual para inserir a problemática social impregnada na obra de Jane Austen. Assim como cita Hutcheon, "as obras do passado tornam-se modelos estéticos, cuja remodelação numa obra moderna tem, com frequência, por finalidade uma sátira ridicularizadora dos costumes ou práticas contemporâneos" (1985, p. 22).

Na presente adaptação, Andrew Black justapõe as convenções sociais dos períodos georgiano e moderno, sinalizando a distância e semelhança entre os dois momentos em uma adaptação explícita, característica da hipertextualidade de Gérard Genette (2005, p. 17). Assim como Jane Austen faz uso da ironia em seus romances para abranger o mundo interior dos suas personagens, tornando o cômico a sua válvula de escape para a obra, Andrew utiliza o irônico para repetir os mesmos temas em outro contexto. Preponderantemente a ironia é um fator ressaltado na maioria das traduções, foco marcante nas obras originais e que naturalmente figura nas adaptações. Com o uso dessa ferramenta, o espectador é estimulado a subentender o que não está expresso. A base desse conflito é a dicotomia de sistema de normas na sociedade e valores sociais. Segundo D. W. Harding e Marvin Mudrick, o conflito se encontra no próprio autor, pois seus objetos de ironia são os mesmos valores que procura sustentar (citado em ODMARK, 1983, p. 1). Andrew translada essa ironia para a tela exagerando as peculiaridades das personagens,

parodiando convenções sociais semelhantes às da época da escritora. As situações vivenciadas pelas personagens personificam ideais, ideologia de vida e valores, criticando ou exaltando as atitudes humanas na maioria dos acontecimentos das obras. No filme e no romance, "the stress is laid upon the character"<sup>145</sup> (ODMARK, 1983, p. xiv), enfatizando o caráter como ponto de crítica.

A transformação que o filme imprime no texto original do romance remete à definição de Robert Stam de hipertextualidade, em que o primeiro modifica o segundo (2006, p. 33). O filme começa com Elizabeth, que conta sua história e menciona a mesma frase do início do romance que relata a preocupação das mulheres que ainda consideram que ser solteira é um problema, o que situa a personagem nos tempos modernos. Segundo Stam, "Film adaptations of novels often change novelistic events for (perhaps unconscious) ideological reasons"<sup>146</sup> (2000, p. 73). A hipertextualidade no filme situa as personagens no contexto social moderno e apresenta, na adaptação, as particularidades correspondentes, o que modifica o hipotexto obrigatoriamente. Cinco meninas alugam os quartos da casa que pertence à Lydia, a senhoria, cujo cachorro se chama Austen. Lydia havia comprado a casa para parecer mais doméstica pois, segundo ela, os homens procuram mulheres domesticadas para casar. Ela é afoita, sai com diferentes homens todos os dias e na placa do seu carro está escrito *boy crazy* (Figura 57). Prega o mesmo discurso de Charlotte Lucas no romance de Jane Austen, sobre o perigo de rejeitar propostas matrimoniais, pela possibilidade de não haver outras oportunidades.

---

<sup>145</sup> o stress é projetado sobre o personagem.

<sup>146</sup> Adaptações fílmicas de romances frequentemente cambiam eventos do romance por (talvez inconsciente) razões ideológicas.



Figura 57 Carro de Lydia  
Fonte: BLACK, 2003.

Andrew Black, ao transformar as características do romance os aplicando aos tempos modernos (as Bennet não são irmãs, mas amigas; Lydia como inquilina; Wickham deselegante; Darcy dono de uma editora, etc), inova para fazer com que o romance "fique mais 'sincronizado' com os discursos contemporâneos" (STAM, 2006, p. 42). Apesar dessa manipulação artística, a adaptação já possui uma porta de acesso facilitada por seu tema assemelhar-se com o mote do romance.

A ironia aparece quando Lizzy apresenta a amiga argentina Jane ao espectador: Jane é perfeita em todos os sentidos, mas se não fosse amiga de Lizzy, ela provavelmente a odiaria pois, segundo Simone Beauvoir, as mulheres competem entre si e nunca se agrupam em comunidades femininas como os homens (1949). Kitty é irmã mais nova de Lydia e obedece a irmã cegamente; Mary é a esquisitice em pessoa como afirma Lizzy. Elizabeth comenta que seu pai a considerava a pessoa mais tola da face da terra e portanto seria uma ótima escritora, aludindo à crítica de Austen aos romances direcionados para mulheres. Andrew Black posiciona a heroína no contexto moderno destituindo-a de senso de elegância. Já no início do filme, o diretor faz uma ponte com os conceitos de bons modos do hipotexto quando mostra Lizzy desajeitada ao comer e se arrumar e não cumprir o horário do emprego (Figura 58).



Figura 58 Elizabeth Bennet  
Fonte: BLACK, 2003.

A sua carruagem é um fusca velho, fato que posiciona a personagem na classe média, pois na faculdade ela estaciona o carro do lado de dois New Beetles, o fusca moderno e caro (Figura 59).



Figura 59 New Beetle  
Fonte: BLACK, 2003.

A referência à obra é diretamente apresentada quando na faculdade o professor leciona Jane Austen fazendo um ligação com a autora, enquanto alheia a aula, Elizabeth desenha as roupas típicas da época no caderno (Figura 60).



Figura 60 Aula sobre Jane Austen  
Fonte: BLACK, 2003.

Andrew Black modifica significativamente o enredo da história, mantendo no entanto uma relação explícita com o texto original. Segundo Stam “a adaptação ao cinema como forma de crítica ou ‘leitura’ do romance não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte” (2006, p. 22), o que permite ao diretor ser criativo em sua arte.

A transtextualidade do filme apresenta os sermões de Fordyce do romance representado pelo livro intitulado 'The pink bible', ao colocar em relação manifesta (GENETTE, 2005, p. 7) o discurso de Austen impresso na adaptação. 'A bíblia rosa' ensina táticas de conquista para mulheres (Figura 61), com instruções desenhadas e não escritas, crítica sarcástica à ignorância das meninas que compram esses livros, o que conserva o ponto de vista e focalização do romance (STAM, 2000, p. 72). Citando Hutcheon, a ironia permite ao espectador interpretar e avaliar (1985, p. 47) os conceitos expostos, o que define a abrangência da crítica.



Figura 61 The Pink Bible  
Fonte: BLACK, 2003.

Jane secretamente envia o romance de Lizzie para uma editora de romances históricos e é recusado, fazendo possível referência ao fato da autora ter enviado seus romances de época para diversas editoras e ter sido recusado diversas vezes.

James Naremore afirma que a metamorfose dos romances para outras mídias agrega sua própria forma e possibilidades de narração (2000, p. 6), prática visível em *Pride and Prejudice: a latter day comedy*. A festa na casa dos Bingley apresenta as personagens, sendo que as moças já conhecem todas as personagens da faculdade: Collins, que é apaixonado por Lizzy e a persegue insistentemente, Scott Fitzgerald, Charlotte Lucas e Jack Wickham. Elizabeth alerta Jane sobre a disparidade de nível social entre elas e os participantes da festa, induzindo Jane a não se relacionar com pessoas de outra estirpe, revertendo a origem do preconceito social.

Andrew Black utiliza a intertextualidade de Stam ao intercalar citações explícitas do romance acompanhadas da referência do livro original, expostas em cenas separadas intuindo preceitos estabelecidos como verdadeiros, com as cenas da adaptação, para definir a "relação crítica entre um texto e outro", pois "o texto comentado é citado explicitamente" (STAM, 2006, p. 30) (Figura 62).

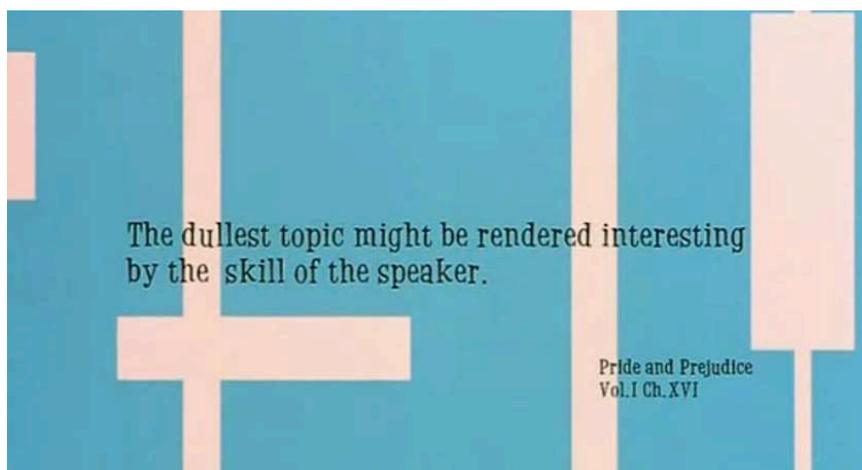


Figura 62 Citação do hipotexto  
Fonte: BLACK, 2003.

Elizabeth, baseada nas atitudes de Wickham, o interpreta como homem íntegro, o que mais tarde se prova o contrário. A ironia da cena deriva do fato de Lizzy julgar Wickham erroneamente a partir da avaliação de sua conduta e "from the characters frequent inability to communicate effectively with one another"<sup>147</sup> (ODMARK, 1983, p. 11). Wickham se sente atraído por Lizzy, pois a considera indiferente à necessidade feminina de contrair matrimônio. Lizzy, por sua vez, critica o 'The Pink Bible', livro que Wickham já leu dezenas de vezes, por alienar as pessoas em direção ao casamento, alusão à crítica de Jane Austen aos sermões de Fordyce. Além de não possuir meio de transporte e precisar que Lizzy o leve em casa, Wickham a convida para jantar e pede que ela pague a conta, ironia da obrigatoriedade atual dos homens arcarem com as despesas financeiras: se Wickham não consegue pagar uma conta, quiçá ser um bom companheiro, visto que o homem é qualificado pela montante de capital que detém. A perspectiva irônica aqui é determinada por um sistema de normas e valores sociais, um conjunto fixo de prioridades. Esses valores não estão explícitos, mas constituem o padrão pelo qual conduta e caráter são julgados (ODMARK, 1983, p. 90).

<sup>147</sup> frequente inabilidade das personagens se comunicarem efetivamente uns com os outros.

Andrew Black traz a conotação austeniana de que "a system of moral and social values is always at least implicit in Jane Asuten's novels"<sup>148</sup> (ODMARK, 1983, p. 12) para os dias de hoje ao mostrar a preferência de Darcy ler dentro de um carro estacionado na garagem a participar de atividades com pessoas fúteis (Figura 63). Ele comenta com Bingley que não está na festa, pois detesta ser a presa de psicopatas sociais que "não conseguem completar uma sentença".



Figura 63 Darcy em seu carro  
Fonte: BLACK, 2003.

Ironicamente, passam duas meninas que conversam por interjeições, o que satiriza o conceito atual sobre jovens mulheres ignorantes que preterem valores morais a valores sociais como aparência, por exemplo. A ironia no filme "parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor" (HUTCHEON, 1985, p. 47) e do espectador para perceber a mensagem implícita na adaptação. Essa mensagem ironicamente é semelhante a de Jane Austen, endereçada para o mesmo nicho da sociedade e, assim como Gubar e Gilbert afirmam, "[...] she believes women have been imprisoned more effectively by miseducation than by

---

<sup>148</sup> um sistema de moral e valores sociais é sempre, pelo menos, implícito nos romances de Jane Austen.

walls and more by financial dependency [...]”<sup>149</sup> (2000, p. 135), o que se encaixa no mesmo contexto da atualidade.

Durante a festa, Mary lê o manual de conduta de Collins, o qual afirma que moças prendadas não devem esconder suas qualidades, e decide se apresentar no palco em público. Além do fato de Mary cantar horrorosamente mal, ela leva à festa sua cesta de tricô, referência silenciosa às habilidades femininas almejadas no romance original e que ainda hoje são concebidas, por muitos, da mesma forma. A ironia aqui caminha junto com a crítica social inerente na obra. Jane Austen faz uso desse recurso no romance original com o intuito de intensificar as ideias que as personagens simbolizam com suas particularidades: "a representação cômica da personagem carrega uma forma de discurso sobre os próprios princípios que a valida" (HUTCHEON, 1985, p. 12). Mary se veste com roupas largas escondendo o corpo e afirma que tudo que precisa saber está nas escrituras sagradas. Assim como Mary Bennet estudava exclusivamente as disciplinas correspondem às habilidades femininas da época, no filme, ela personifica as fanáticas religiosas que acreditam que nada além da Bíblia importa. Por isso o nome do livro de conduta feminina se chama "A bíblia rosa". A bíblia nesse sentido "tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas" (HUTCHEON, 1985, p. 13).

Collins, apesar de desejar se casar com uma moça à moda antiga, propõe casamento à Lizzy, por considerar suas atitudes femininas modernas muito atraentes. Ele cita a frase bíblica<sup>150</sup> como argumento persuasivo, alusão ao original em que Collins pediu Lizzy em casamento para compor uma determinação social. Collins é extremamente ridicularizado por fazer uso das regras dos sermões em

<sup>149</sup> ela acredita que as mulheres tem sido aprisionadas mais efetivamente pela má educação do que por barreiras e mais pela dependência financeira.

<sup>150</sup> **Gênesis 9:7:** Mas sede fecundos e multiplicai-vos; povoai a terra e multiplicai-vos nela.

demasia e pela sua fraqueza moral e valores medíocres de comportamento. Jane Austen se utiliza das atitudes das personagens para espelhar a moral, como é o caso de Collins, cujas maneiras extremamente educadas são tão exageradas e forçadas que são interpretadas como ridículas e demonstra total falta de discernimento do que é correto e adequado (ODMARK, 1983, p. 11). No filme, Collins demonstra sua falta de discernimento ao se vestir como pároco em qualquer situação. As meninas frequentam a igreja da comunidade onde Collins é pároco com o propósito de arrumar marido. Ele discursa sobre o orgulho predispor as mulheres a rejeitar propostas de casamento e sobre a proteção e cuidado que a mulher recebe do homem quando casada. Ele acrescenta que a mulher pode ficar em casa sem estudar, "assim como deve ser". Collins e Mary parodiam os religiosos extremistas estadunidenses, que realmente não permitem que as mulheres trabalhem, sendo sua função resumida a cuidar da casa e dos filhos. Andrew Black propõe um "processo auto-reflexivo" (HUTCHEON, 1985, p. 12) ao utilizar a técnica da auto-referencialidade por meio das quais a arte revela sua consciência da natureza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam a elocução" (HUTCHEON, 1985, p. 109)

Wickham afirma à Lizzy que o ditado bíblico de Collins sempre funciona com ele, indicando que os dois são igualmente estúpidos nos seus extremos: um exageradamente religioso e o outro demasiadamente libidinoso. Algumas situações na obra original são irônicas por serem demasiadamente exageradas. Andrew Black transporta esse exagero para a tela satirizando Bingley, por exemplo, que na obra é representado como bonito, inteligente, ingênuo e tímido, e no filme essas características são exageradas, visto que Bingley é tão inteligente que consegue

criar um cd para acalmar cachorros, se veste à moda antiga, tem uma antiquada motocicleta vespa para locomoção, e sua ingenuidade o deixa abobado.

A editora pertencente à Darcy agenda uma reunião com Lizzy. No caminho, seu fusca falha e ela chega na reunião vestida de branco suja de graxa, alusão à caminhada de Lizzy para Netherfield e à independência de Lizzy ao consertar o próprio carro (Figura 64).



Figura 64 Elizabeth Bennet a caminho da entrevista  
Fonte: BLACK, 2003.

Stam afirma que o processo de permuta intertextual é complicada pela diferença de tempo, o que no caso, é representada pelo meio de transporte. Para Stam, "The verbal signals are not always communicated in the same way in a changed context"<sup>151</sup> (2000, p. 57). Darcy tece várias críticas ao trabalho de Lizzy, as mesmas críticas que os romances de Austen receberam dos críticos que não entenderam seu trabalho: ingênuo, caracterização mediana, descrições exageradas, clichê, imaturo. Darcy como editor representa o preconceito com os trabalhos de Austen, enquanto Lizzy representa a obra de grande potencial que é rejeitada.

A essência cinematográfica, como revela Stam, favorece certas possibilidades (2000, p. 58) que outras mídias não proporcionam tão facilmente. É o caso de Elizabeth, que imagina situações durante o filme enquanto vivencia outras e,

<sup>151</sup> Os sinais verbais não são sempre transferidos do mesmo modo em um contexto diferenciado.

afundada na depressão após a reunião com Darcy, sonha com uma reportagem do jornal o qual comenta que ela mesma é encontrada morta em seu apartamento, pelo cachorrinho Austen (Figuras 65 e 66).



Figura 65 Sonho de Elizabeth Bennet  
Fonte: BLACK, 2003.



Figura 66 Sonho de Elizabeth Bennet  
Fonte: BLACK, 2003.

Aclamada pela reportagem como uma futura escritora de sucesso, cujo romance será possivelmente filmado pela empresa de cinema Hollywood, ela morre precocemente sem aproveitar os frutos de sua fama. Ironicamente, a reportagem alude à vida de Austen, que morreu precocemente sem aproveitar os frutos de seu sucesso, e cujos romances foram todos filmados pela empresa Hollywood. A heroína acorda para a realidade com as lambidas de Austen no seu pé.

Lydia, visivelmente infeliz, foge com Wickham para Las Vegas, mesmo lugar onde ele se casou com a irmã de Darcy e outra moça (Figura 67).



Figura 67 Casamento de Lydia e Wickham em Las Vegas  
Fonte: BLACK, 2003.

O aristocrata luta com Wickham e impede o casamento e Wickham é preso por poligamia e dívidas de jogo. As modificações da história do texto original são necessárias para que a adaptação tenha sentido no novo contexto em que se insere. A "relação entre os eventos narrados e a maneira ou seqüência pela qual são contados" (GENETTE, 2005, p. 36) é fundamentada no contexto da nova criação. Essas modificações no filme caracterizam a adequação temporal e social da adaptação. Lydia não se casa, publica um livro sobre auto estima feminina e se torna uma fonte de força feminina em todo o país, ironia à visão que Austen passa de Lydia no livro original.



Figura 68 Lydia publica livro

Fonte: BLACK, 2003.

Criticada pelo seu comportamento inadequado e espontâneo, Lydia seguia o que os sermões de Fordyce pregavam, mas em desacordo com as regras das cartilhas de conduta, o que a posiciona, de certa forma, como uma reacionária feminina que não seguia os manuais. No filme, ela termina impondo sua visão feminista de liberdade e é ovacionada por isso (Figura 68).

Kitty virou cheerleader, casou e teve cinco filhas, prenunciando a personalidade fraca e bitolada da Sra. Bennet no romance original (Figura 69).



Figura 69 Kitty se torna cheerleader  
Fonte: BLACK, 2003.

Mary se casou com Collins, unindo a ideologia masculina personificada na personagem com a conduta machista que caracteriza Collins (Figura 70).



Figura 70 Mary e Collins se casam  
Fonte: BLACK, 2003.

Caroline Bingley, que se importava somente com dinheiro e posição social, casou com um bilionário de setenta e cinco anos com problemas cardíacos, que, para a sua infelicidade, viveu mais dezoito anos e teve três filhos. O semblante de Caroline no filme espelha a tristeza das mulheres que se casam somente por interesse financeiro (Figura 71).



Figura 71 Caroline Bingley se casa com homem rico  
Fonte: BLACK, 2003.

O bem sucedido Bingley ficou ainda mais rico vendendo músicas para cachorro e, junto com Jane, fundou um orfanato na América do Sul, referência ao romance original que os qualifica como 'tão generosos' (AUSTEN, 2000, p. 359). Andrew Black utiliza da premissa de que "a fonte principal da ironia de Jane Austen deriva do conhecimento ou falta dele" (ODMARK, 1983, p. 43), o que, durante todo o filme, é o fator que delimita o futuro das personagens: Bingley, ignorante de tão ingênuo, consegue ser bem sucedido sempre, alusão ao romance onde pessoas de bom caráter recebem o prêmio no final. Já Wickham, mau caráter, foge da prisão auxiliado por uma guarda e se torna famoso na TV brasileira. Seu conhecimento sobre as fraquezas do ser humano o ajudaram a ludibriar várias pessoas até atingir

o sucesso e o prêmio financeiro no final, sátira do romance onde somente os bons alcançam seus objetivos.

Lizzie foi para Londres e na visita que fez a casa de Jane Austen encontrou Darcy que conseguiu sair da prisão, convergindo simbolicamente o final feliz para Austen.

*Pride and Prejudice: a latter day comedy* estabelece uma conexão atemporal com o romance original. Os mesmos assuntos abordados então são pauta para a paródia hoje. O sentido final da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses dois discursos (HUTCHEON, 1985, p. 51). Assim como Todorov (citado em HUTCHEON, 1985, p. 35) explica, há todo um contexto para que a paródia exista (um emissor e um receptor do enunciado, um tempo e um lugar, discursos que a precedem e lhe seguem) e os textos não geram nada, a não ser que sejam apreendidos e interpretados nesse novo contexto, onde o espectador age como decodificador da intenção codificada (HUTCHEON, 1985, p. 35). Andrew Black, embasado nos temas atuais, representou uma sociedade hoje ainda mergulhada em preconceitos não tão distintos dos encontrados na sociedade do século XVIII, com problemas semelhantes e consequências diferentes, posicionando Jane Austen além de seu tempo.

Os romances adaptados da autora provam o interesse moderno pelo seu trabalho, como é o caso da próxima adaptação a ser analisada, *Pride and Prejudice and Zombies*, que leva para o cenário da Inglaterra do século XVIII o tema atualmente em voga: os zumbis, mortos-vivos que aterrorizam a vida das pessoas. Resultado de uma mescla entre literatura canônica e a mania gótica atual, Jane Austen mais uma vez é escolhida para ser palco de temas aparentemente não tão atuais assim.

#### 4.4 PRIDE AND PREJUDICE AND ZOMBIES DE SETH GRAHAME-SMITH

*Pride and Prejudice and Zombies* combina basicamente o texto clássico de Jane Austen com a, no dizer de Sandra Vasconcelos (2002, p. 118), "literatura da desrazão e de terror que se convencionou chamar de 'gótica'", modo literário que exerce já há algum tempo singular atração sobre o leitor contemporâneo

Na resenha da revista *Época* sobre a versão em português da obra de Grahame-Smith, esta é classificada como *mash-up*, "na falta de termo mais apropriado", e o significado do termo é dado como "infração criativa que remixa músicas, videoclipes, filmes, etc" (DEODATO, 2010, p.126).

Em última análise, o termo traduz a *mélange* de recursos de diferentes meios de comunicação de massa. Estes desempenham papel de tal relevância na sociedade contemporânea que impõem comportamentos e controlam nossa imaginação, por meio de imagens prontas. Ademais, enfatiza Sérgio de Sá, é arriscado construir outras imagens, com as quais as pessoas não estejam habituadas. Estar fora dos *media* significa não estar adequado ao espírito do tempo.

O efeito mais evidente dos meios de comunicação de massa sobre a literatura, porém, é a des-hierarquização:

No *melting pot* misturam chiclete com banana, manguê com *beat*, acarajé com coca-cola. Rádio com cinema, cinema com televisão, televisão com internet, internet com rádio. Artes de diferentes tamanhos e modelos (menor, maior, elevada, culta, popular) também interagem. Na cultura polimorfa das mídias, o intercâmbio constitui fato e está no meio de nós. Não é raro transitarmos entre elas. Por necessidade, diversão, facilidade, obrigação. Esse vir à tona de diferentes e diversos registros instaura uma confusão de fronteiras. Podemos ao mesmo tempo gostar do barroco de Bach, do pagodinho do Zeca, do rock da Legião urbana, do *jingle* da propaganda.

(SÁ, 2010, p. 14-15)

*Mash-up* seria, portanto, uma combinação extravagante de características próprias dos mais diversos meios de comunicação, tanto mais complexa quanto mais imbricadas e difíceis de distinguir estiverem as partes de que se compõe. Como em um purê de batatas (*mashed potatoes*) os componentes estão amassados, triturados, esmagados, misturados, conforme a significação do verbo  *mash* em português, até amalgamarem-se em novo formato.

Para alguns críticos, a prática demonstra falta de criatividade e um ultraje a obras canônicas da literatura; enquanto, para outros, representa a criação de uma nova obra de arte e um modo de atrair o interesse do leitor moderno. Uma vez que nosso objetivo é analisar essa ficção alternativa como adaptação do romance de Jane Austen, não entraremos em maiores detalhes sobre a crítica.

A moda dos  *mashup* novels alastrou-se. No Brasil, quatro clássicos se tornaram base para a nova construção. A editora Lua de Papel, do grupo Leya Brasil, contratou quatro escritores e requisitou que fizessem um  *mash-up* de obras canônicas, o que resultou em:  *Senhora, a bruxa* de José de Alencar e Angélica Lopes;  *Dom Casmurro e os discos voadores* de Machado de Assis e Lúcio Manfredi,  *O Alienista caçador de mutantes* de Machado de Assis e Nathália Klein;  *A Escrava Isaura e o Vampiro* de Bernardo Guimarães e Fabiana Kubiak. Nos Estados Unidos Ben H. Winters continuou sua empreitada de  *Sense and Sensibility and sea monsters*, de  *Sense and Sensibility* de Jane Austen e lançou  *Android Karenina de Anna Karenina* de Leo Tolstoy. São exemplos da tentativa de tornar os clássicos mais palatáveis ao público adolescente, ou mesmo de atrair a atenção do público em geral, interessado nas sensações intensas do terror grotesco.

Como já havíamos comentado nos capítulos anteriores, o imediatismo

moderno acarretou uma reviravolta nos ânimos, e as pessoas não se contentam mais com histórias comuns, românticas ou de aventura. A barreira do natural e do real foi ultrapassada pela ficção científica, pelo misticismo e pelo sobrenatural e alcançou o plano do cruel e do perverso.

Adultos, jovens e crianças buscam a diversão no entretenimento violento, no medo, no terror e no brutal em níveis mais intensos que outrora, e usufruem do aperfeiçoamento cinematográfico, digital e gráfico para visualizar essa ferocidade. Os recursos da tecnologia moderna apenas aprofundaram as sensações de terror que despertam nosso instinto de autopreservação. Sobre o efeito estético do terror, como fonte do sublime e do belo, Sandra Vasconcelos cita Edmund Burke (1729-1797): existem dois tipos de sensações agradáveis: o prazer pelo belo e o prazer originário do nosso instinto de autopreservação, que nasce da dor e do perigo. A fruição do belo aproxima o sentimento de terror do prazer literário (2002 p. 121). Em *Orgulho e preconceito e zumbis*, Grahame-Smith se utiliza do gótico com o intuito de provocar uma reação estética inerente ao ser humano. Emprega, no século vinte e um, portanto, um modo literário que atingiu o ápice em finais do século dezoito e início do século dezenove. É em 1764 que Horace Walpole escreve o primeiro dos chamados romances góticos, *The Castle of Otranto*, que apela para tudo o que é fantástico, grotesco, misterioso e capaz de provocar emoções não reprimidas pela razão. Outro romance extremamente popular, *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Anne Radcliffe, escrito trinta anos mais tarde, foi satirizado por Jane Austen em *Northanger Abbey*. Sua heroína, Catherine Morland, sugestionada pela leitura do romance e pelo ambiente sombrio da abadia de Northanger, imagina mistérios e desígnios maléficos em seu hospedeiro, o General Tilney, que acabam por colocá-la em situação ridícula e constrangedora.

Na Idade da Razão, o século dezoito, que enfatiza o controle da emoção e das forças obscuras da personalidade, o gótico emerge como contraponto “ao racionalismo e ao equilíbrio preconizado pelo Iluminismo” (VASCONCELOS, 2002, p. 120). O *mashup* de um romance canônico com o gótico na sua forma mais grotesca, no século vinte e um, e a sátira aos excessos do gênero, feita por Jane Austen, têm um ponto em comum: a crítica aos exageros do entretenimento da época na ânsia de escapar às vicissitudes e aos valores indesejados do momento presente, rumo a um passado nostálgico. O que Linda Hutcheon define como “apropriação estética do passado, motivada por uma reação contra a influência redutiva e destrutiva do alto modernismo no ambiente urbano” (HUTCHEON, 1985, p. 142) em nossos dias, aplica-se igualmente ao Iluminismo do século dezoito. Basta substituir os termos.

*Pride and Prejudice and Zombies* é uma adaptação do romance de Jane Austen em que o irreal interage com o real, deixando o leitor livre para assimilar as novidades de uma criação fantástica. Segundo Sandra Vasconcelos, as contradições e antíteses do gótico parecem “habitar o coração do gênero, dividido entre paixão e razão, entre excesso e comedimento, real e fantástico, passado e presente, civilizado e bárbaro, sobrenatural e natural” (2002, p. 129). Em princípio, a base realista da trama de Austen se mantém inalterada: as aventuras e desventuras das cinco irmãs Bennet no mercado do casamento, ambientadas na aldeia de Meryton e arredores. A focalização das personagens corresponde à do romance, com ênfase no espírito de liderança, sagacidade e decisão de Lizzy; na ingenuidade de Jane, que só vê o lado positivo das pessoas e no pedantismo intelectual ridículo de Mary. Lydia é a ovelha negra que transgride, com esfuziante entusiasmo, todas as regras que regem o comportamento de uma donzela, com uma única exceção:

arranjar um marido a qualquer preço. Kitty permanece no papel de eco/espelho das características e ações de Lydia. A sátira sarcástica da caracterização da senhora Bennet, do senhor Collins e de Lady Catherine de Bourgh, por vezes amenizada pela sutileza irônica, nada perde de seu poder. A inserção da praga dos mortos-vivos que assola a Inglaterra, todavia, faz em cacos o realismo do hipotexto.

Todorov explica o fantástico: "No campo do fantástico, o acontecimento estranho ou sobrenatural era percebido sobre o fundo do que se considera normal e natural; a transgressão das leis da natureza nos faz cobrar uma maior consciência do fato" (TODOROV, 1980, p. 90). Embora a trama costurada por Grahame-Smith não provoque no leitor a hesitação entre uma explicação natural e outra sobrenatural do fato estranho, a praga dos zumbis, o que para Todorov identifica o fantástico, a premissa do acontecimento sobrenatural contra um fundo realista informa o texto.

Para Maggie Kilgour, "O gótico é uma visão de pesadelo de um mundo moderno [...], que se dissolveu em relações predatórias e demoníacas que não podem ser reconciliadas numa ordem social saudável" (citado em VASCONCELOS, 2002, p. 122). É o que acontece no mundo do romance-*mashup* infectado por uma peste que, misteriosamente, devolve à vida cadáveres em putrefação, aterroriza as pessoas e faz das situações mais triviais um caos. Em consequência, provoca a mudança de comportamento da sociedade que, para se defender dos seres demoníacos, passa a se instruir em artes marciais e técnicas de luta.

O termo gótico, segundo Sandra Vasconcelos, remete a "um período distante e inespecífico de ignorância e superstição" ou a "tudo que fosse antiquado, bárbaro, feudal e irracional, caótico, não-civilizado. O oposto de 'clássico', em resumo" (2002, p. 120). Partindo desse ponto de vista, a utilização do gótico no século dezoito seria uma posição crítica contra a nova sociedade industrial e o

racionalismo. Grahame-Smith, no entanto, insere a visão de "pesadelo moderno", encarnada na "irracional" infestação de zumbis, em um mundo "clássico" para o nosso tempo, mundo esse contrário ao nosso "caótico" imediatismo desenfreado, transtornando a nossa fuga nostálgica a um período Austeniano mais tranquilo que o atual.

Hutcheon diz que "[...] muitas paródias atuais não ridicularizam os textos que lhes servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo sob escrutínio" (1985, p. 78). Desse ponto de vista, embora sua obra apele para o exagero grotesco, Grahame-Smith não ridiculariza *Pride and Prejudice*, mas sim o interesse do século atual pelo bizarro. Segundo Hutcheon, reforçando esse ponto de vista, "Os satiristas optaram por servir-se das paródias aos textos mais familiares como veículo para a sua sátira, para acrescentar ao impacto inicial e reforçar o contraste irônico" (1985, p. 79).

A forma literária gótica, acrescenta Sandra Vasconcelos, pode ser entendida como um meio de "lidar com a repressão, os tabus e áreas de ambivalência emocional [...]" (2002, p. 125). As personagens de Grahame-Smith expõem com desembaraço sentimentos e reflexões, velados e subentendidos na obra original, o que acentua a ironia em *Pride and Prejudice and Zombies*. Nessa obra, a honestidade excessiva impacta o leitor, pois tende à falta de respeito e modos.

A paródia aqui sinaliza a diferença por meio da sobreposição de um texto e um conceito (HUTCHEON, 1985, p. 74). A honestidade na adaptação ironiza a polidez na conversação e na expressão dos sentimentos. Ao contrário da função da ironia nas demais adaptações aqui analisadas, a ironia nessa adaptação não está subentendida para que o leitor enxergue a "censura escarnecedora latente" (HUTCHEON, 1985, p. 73); a ironia se encontra na objetividade das enunciações

das personagens que, sem censura, expressam seus pensamentos. Ao invés do subentendido, da ironia sutil, as personagens dizem o que pensam e muitas vezes respondem com agressão física – caso da reação de Lizzy ao pedido de casamento de Darcy, o qual é violentamente repreendido com golpes marciais (Figura 72): "Quando proferiu tais palavras, o Sr. Darcy mudou de cor; mas a emoção pouco durou, pois Elizabeth logo o atacava com uma série de chutes, forçando-o a responder com a defesa da lavadeira bêbada" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 149). Até o nome da posição de luta é cômica.

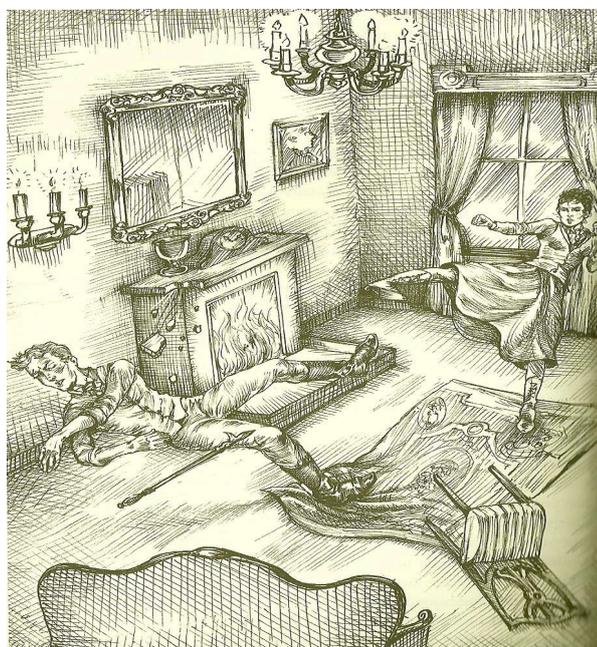


Figura 72 Elizabeth Bennet e Darcy lutam  
Fonte: GRAHAME-SMITH, 2009.

O Sr. Bennet, sobre o desejo da mulher em contar sobre os novos ocupantes de Netherfield na obra original, responde: "você quer me contar e eu não tenho nenhuma objeção em ouvir" (AUSTEN, 2008, p 5); na adaptação, sua fala modifica para: "Mulher, estou cuidando dos meus mosquetes. Diga as asneiras que quiser, mas me deixe tratar da defesa de minha propriedade!" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 7); ou ainda quando o Sr. Bennet fala sobre suas filhas chamando-as de "bobas" (AUSTEN, 2008, p. 34) no hipotexto. Já no hipertexto: "Pelo que posso

inferir daquilo que vocês dizem, temos aqui as duas jovens mais imbecis do país. Já suspeitava disso, mas agora estou convencido" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 24). Seth mudou as frases de certas passagens do hipotexto de forma a ser mais pejorativo ou causar mais impacto no leitor. É o caso em que Bingley diz a Darcy: "Vou fazer você dançar de qualquer maneira. Odeio vê-lo aí parado com esse ar idiota" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 13), frase que no hipotexto é: "Tenho de fazer você dançar. Odeio vê-lo sozinho e aborrecido dessa maneira" (AUSTEN, 2008, p. 13). O tom da narração do texto é mais cru: "A mãe da moça surpreendeu-a com veemência, chamando-a de ridícula, com seu hálito pesado de carne e vinho do porto" (GRAHAME-SMITH, 2009, p.79). Tal característica coopera com o grotesco do texto, pois as personagens não apresentam pudor e utilizam a linguagem pesada de calão do submundo do cinema moderno. O exagero do uso do palavreado chulo é explicado em Hutcheon: "[...] as obras do passado tornam-se modelos estéticos, cuja remodelação numa obra moderna tem, com frequência, por finalidade uma sátira ridicularizadora dos costumes ou práticas contemporâneas" (1985, p. 22).

A paródia de Seth Grahame-Smith absorve o papel de "veículo de sátira denigrativa e maliciosa" (HUTCHEON, 1985, p. 22). O escritor adiciona situações que causam repulsa ao texto, abusando do recurso ao absurdo, à extravagância e ao irracional; a naturalidade das atitudes das personagens em relação à morte, à praga e às situações grotescas também determinam o humor da obra por nada ser subentendido. No jantar em Rosings, Charlotte, infectada pela praga, age estranhamente:

[...] Charlotte, que cavoucava seu prato com uma colher, [...]. Numa dessas operações, um ferimento pouco abaixo do olho estourou, ejetando um rastilho de pus sanguinolento que lhe escorreu pelo rosto e invadiu-lhe a boca. (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 120)

A condição de inadmissibilidade do hipertexto torna-o hilário. A raiva é expressa livre e violentamente, e as personagens só relevam o insulto quando consideram os sentimentos de alguém presente. É o caso de Elizabeth, que não agride Collins por consideração a Charlotte, quando ele diz que as habilidades de Lizzy são inferiores às de Lady Catherine (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 123). O exagero da violência durante todo o texto condiz com o público moderno já saturado que busca satisfação em situações cada vez mais extremas. Grahame-Smith, sob esse prisma, inclui no livro a onda atual de atrocidades no cinema, como *Jogos Mortais*. A dignidade na adaptação é mantida pela agressividade; quanto mais agressiva a personagem, mais ela é considerada corajosa e determinada. Elizabeth Bennet é extremamente agressiva; resolve as situações agredindo ou matando. Os episódios sangrentos são detalhadamente narrados, completando o conceito da moda gótica de zumbis. A exigência de Lady Catherine no hipotexto — de que Elizabeth demonstre suas habilidades femininas tocando piano — na adaptação é traduzida no desafio da aristocrata para que Lizzy demonstre suas habilidades marciais em luta com os ninjas (Fig. 74). No desafio, Elizabeth mata todos os membros da sua guarda pessoal e, para finalizar o processo, arranca o coração de um deles e come, em uma cena de canibalismo chocante:

Ela desfechou um soco cruel, penetrando na caixa torácica do ninja, e em seguida retirou a mão, com o coração do ninja ainda batendo entre os dedos. Enquanto todos, menos Lady Catherine, viravam o rosto, repugnados, Elizabeth deu-lhe uma mordida, deixando o sangue escorrer por seu queixo e seu quimono de treino. (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 130)

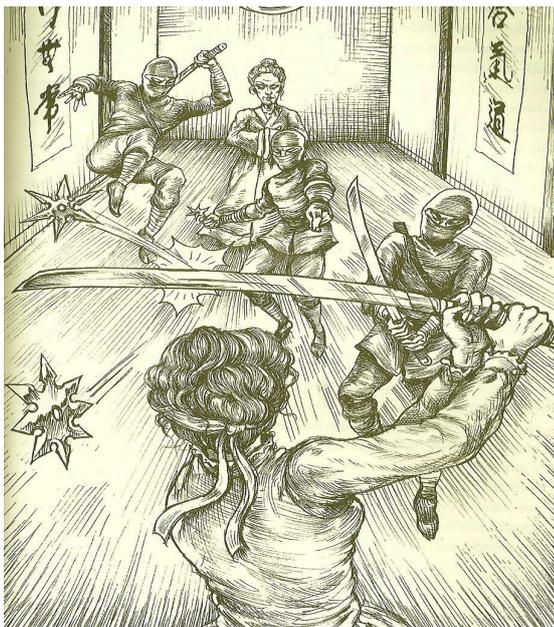


Figura 73 Elizabeth Bennet luta com ninjas de Catherine de Bourgh  
Fonte: GRAHAME-SMITH, 2009.

As cenas de luta no hipertexto utilizam a violência desmedida dos filmes de ação e de ficção científica que hoje arrastam multidões às bilheterias. Na mesma cena de luta citada acima, o detalhamento da crueldade chama a atenção:

O ninja soltou um grito, segurando o ferimento com ambas as mãos, e Elizabeth desceu sua espada, decepando não apenas as mãos mas também a perna que firmemente seguravam. O ninja tombou no chão e foi prontamente decapitado. (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 130)

Grahame-Smith, visivelmente, em diversas passagens do hipertexto, aprimora o *mash-up* utilizando clichês da mídia fílmica e televisiva. Elizabeth, assim como as androides do *Exterminador do Futuro*, encarna o papel feminino cruel e impiedoso dedicado às mulheres em ficções científicas e ao assumir o comando da carruagem em uma fuga dos "não mencionáveis" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 116) reproduz as características de filmes do gênero faroeste.

Podemos depreender da adaptação o conceito conferido ao romance gótico como espaço de contestação ou exame de valores patriarcais (VASCONCELOS,

2002, p. 126). As atitudes femininas tomam um viés objetivo, socialmente estabelecido como pertencente aos homens, e certas situações na obra original que delimitam o papel da mulher pelas perspectivas masculinas são modificadas de forma a proporcionar às mulheres a liberdade então negada. Sr. Bennet, por exemplo, toma outra posição perante as filhas na adaptação; ele não é absorto em relação à felicidade delas, e dedica sua "própria existência a manter as filhas vivas" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 9). Ele afirma: "E se eu puder ver todas as cinco sobreviverem às atuais dificuldades pelas quais passa a Inglaterra, também nada mais desejarei" (GRAHAME-SMITH, 2009, p.11). O novo conceito atribuído à figura paterna contrasta com a ideia do romance original de um pai negligente. O Sr. Bennet carrega o dever paterno de proteção e instrução das filhas, o que faz ao enviá-las para a China com o propósito de aprender as artes de defesa pessoal, com o intuito de que elas tenham liberdade suficiente para não necessitarem de ajuda masculina. Aqui, o propósito parece ser contrastar os interesses dos pais em relação às filhas em acordo com suas atitudes: o Sr. Bennet, irônico e esperto, preocupa-se com a sobrevivência digna das filhas, enquanto a Sra. Bennet, estúpida e fútil, preocupa-se somente com o casamento das filhas, ou, de certa forma, em submetê-las ao domínio masculino. A educação primordial na adaptação é o conhecimento das técnicas de combate, o que as Bennet possuem graças ao pai, que, contrariando a Sra. Bennet, as educa nas artes marciais (Fig. 75), conferindo inclusive um novo olhar ao conceito de habilidades femininas, chegando a acordo com os textos do rico legado do passado (HUTCHEON, 1985, p. 15).



Figura 74 Elizabeth Bennet luta com zumbis  
 Fonte: GRAHAME-SMITH, 2009.

As "dificuldades da Inglaterra" a que o Sr. Bennet se refere são a praga, embora haja, também, uma alusão às guerras do período contra os franceses, mais claramente perceptível quando se comenta que a carabina do Sr. Bingley é francesa, "uma arma um tanto exótica para um cavalheiro inglês" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 11). Em outras passagens do livro, o problema da Inglaterra é colocado em pauta: "Elizabeth ponderou consigo mesma que, [...] ainda havia muito a desejar: a paz para a Inglaterra, [...]" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 308). Os exércitos se mobilizam somente para conter a horda de "não mencionáveis" que surgem da terra; suas vitórias ou derrotas são relativas a isso. A chegada da milícia a Meryton, por exemplo, tinha por finalidade arrancar caixões da terra para depois queimá-los, e não a de "fornecer" pares com os vistosos uniformes vermelhos para bailes da comunidade, o que destaca a inutilidade do exército.

O motivo de diferenciação entre as personagens femininas passa a ser a habilidade em artes marciais e em matar zumbis. Elizabeth Bennet é treinada em

artes marciais na China, o que a denigra perante a alta sociedade de Darcy e Lady Bourgh, visto que deveria ser treinada pelos mestres japoneses, considerados grandes mestres do combate. Catherine de Bourgh a menospreza pelo seu treinamento chinês e diz: "E agora, no momento em que o desejo de ambas as irmãs seria realizado, com o matrimônio de seus filhos seríamos frustradas por uma jovem de nascimento inferior, sem importância alguma no mundo e treinada logo na China?" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 286).

As mulheres são admiradas pela sua formosura e pela destreza em combate. Elizabeth afirma sobre Jane: "[...] em primeiro lugar, ela é uma guerreira, e, em segundo, uma mulher" (GRAHAME-SMITH, 2009, p.20), constatando a importância do conhecimento de combate. Pode-se depreender também que, assim como na obra principal, a mulher deveria ser, em primeiro lugar, subserviente ao homem. Na adaptação, ela também tem uma função acima da propriedade de ser mulher em função do homem (BEAUVOIR, 1949, p. 16). O objetivo principal das Bennet é defender a propriedade e a própria vida, não se importando tanto com o casamento. Elizabeth argumenta que o desespero da mãe em relação ao Sr. Collins é infundado, pois "[...] todas as cinco irmãs eram capazes de prover sua subsistência por si mesmas; que poderiam ganhar suficientemente bem trabalhando como guarda-costas, assassinas ou mercenárias, se necessário" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 50), imprimindo nas Bennet uma liberdade inexistente no hipotexto. O *mash-up* de Grahame-Smith fornece a permissividade moderna às mulheres da obra. A Sra. Gardiner, tia de Elizabeth, desperta o respeito de Darcy na visita a Pemberley, mas se encontra com um antigo amante na cidade, o que relaciona o hipertexto ao humor pornográfico recorrente hoje. Mesmo Elizabeth remete dia em que se descobriu apaixonada por Darcy, quando notou a voluptuosidade "naquelas

suas partes mais inglesas" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 303).

Elizabeth se destaca por ser uma exímia combatente e conhecedora dos ensinamentos de luta e possuir formas ágeis e apreciáveis, com "braços surpreendentemente musculosos, se bem que não a ponto de diminuir sua feminilidade" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 20). O decoro e os modos em sociedade ainda permanecem como características essenciais na adaptação, mas a habilidade em artes marciais, apesar de requerer das mulheres um condicionamento físico considerado inadequado na obra original e nos preceitos dos livros de conduta, é mais uma qualidade que a mulher deve possuir além das já estipuladas. No entanto, a elegância e compostura feminina devem permanecer mesmo quando em combate; no baile em Netherfield, as Bennet se posicionam "[...] com sua adaga em riste em uma das mãos e a outra elegantemente apoiadas na parte inferior das costas" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 14), mantendo a exigência sobre o sexo feminino do hipotexto (Figura 75).



Figura 75 As Bennet lutam com zumbis  
Fonte: GRAHAME-SMITH, 2009.

Elizabeth, Kitty e Lydia se previnem de possíveis comentários: "Mosquetes e espadas Katana seriam armas mais eficientes para sua proteção, mas não eram consideradas apropriadas para moças e, como não dispunham das selas para escondê-las, as três irmãs optaram por preservar o recato" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 27). O contraste das atitudes femininas dita a ironia do texto; as personagens seguem as regras sociais de compostura frente a sociedade, mas exprimem suas opiniões abertamente e fazem uso de palavras ofensivas; seus modos são adequados inclusive durante uma luta, mas cometem assassinatos brutais e se vangloriam disso.

Tanto Darcy, Bingley e Collins não desembainharam suas espadas para lutar; somente as mulheres se esforçam para defender a si mesmas e aos demais, como é o caso do baile em Netherfield, onde inclusive Elizabeth nota a ausência de Darcy e Bingley na luta (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 16). Aqui os homens são apontados pela sua falta de atitude e coragem, enquanto as mulheres são vangloriadas pelas qualidades "masculinas" que possuem. Corajosas, combatentes, autossuficientes, as mulheres se tornam independentes em uma primeira instância, mas continuam tolhidas pelos ditames sociais, notáveis na postura social que Lizzy mantém. Na adaptação, Seth dotou personagens femininas como Mary, Lydia e Kitty, de habilidades extraordinárias nas artes marciais, colocando-as em uma posição privilegiada no contexto. Como foram educadas no Oriente na arte do combate, não são caracterizadas como totalmente estúpidas. Defendem-se sozinhas e não precisam de homem para proteção ou até, como declara Elizabeth, para se sustentarem, rebaixando a questão do casamento para segundo plano. Apesar de Lydia continuar a ser a "mais experiente em atrair o sexo oposto" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 26), como ela mesmo afirma, seu objetivo é o de conquistar um

homem para matrimônio, mas a independência adquirida pela segurança nas habilidades no combate conferem à personagem uma conceituação menos fútil, apesar de ainda manter essa caracterização. A leitura das personagens de Mary, Kitty e inclusive de Jane recebe a influência desse conhecimento adicional. O *mash-up* mistura a visão feminina moderna, refletida na mulher gato de *Batman* ou na Trinity de *Matrix*, ambas exímias lutadoras que se defendiam sozinhas — a visão feminina do tempo de Austen —, o que transforma a mulher submissa em agressiva e dominante. Grahame-Smith usa a língua que o leitor moderno entende e aprecia na criação do *mash-up* "ao alimentar seu texto de um intertexto que muda infinitamente, o qual é visto através de tipos de interpretação em constante mutação" (STAM, 2000, p. 57).

O Sr. Collins é, na obra original e na adaptação, um personagem que se preocupa fundamentalmente com status social e em se exaltar como pároco e protegido de Lady Catherine de Bourgh. Conscientemente, visando à própria felicidade, procura uma mulher para compor uma posição na sociedade. Declara-se então à Elizabeth, que poderia se tornar beneficiária por sua condição de esposa, quando da morte do pai, o Sr Bennet. Com a recusa de Elizabeth, casa-se com Charlotte, acreditando que ela o vê com admiração pelo seu status e pela sua relação com Lady Bourgh: "Minha querida Charlotte e eu temos apenas uma mente e um modo de pensar. Há, em tudo, uma semelhança mais notável de caráter e de ideias entre nós. Parece que fomos desenhados um para o outro" (AUSTEN, 2000, p. 229). Possivelmente, essa relação é retratada na adaptação quando o Sr. Collins não enxerga a transformação de Charlotte em zumbi ou se nega a evidenciar a transformação (Figura 76).



Figura 76 Charlotte Lucas se casa com Collins  
 Fonte: GRAHAME-SMITH, 2009.

Em *Pride and Prejudice and Zombies*, a transgressão dos limites de probabilidade e credibilidade perpassa por praticamente toda a obra. Os exageros são desconstruídos pela impossibilidade das situações, o que ridiculariza a caracterização de super-heróis e superpoderosos. Elizabeth mata vários não mencionáveis com um galho de árvore e Lady Bourgh derrota centenas deles com um envelope encharcado. Pela fuga com Lydia, Darcy castiga Wickham com uma surra, deixando-o aleijado e estéril, mazelas que Lydia acredita serem consequências de um acidente de carruagem e que não a impedem de cuidar apaixonadamente dele. Seth exagera a situação em que se encontra Wickham com o intuito de satirizar o fato de Lydia se sujeitar a se casar com um homem insolente e, na adaptação, incapaz de se cuidar sozinho, necessitando de Lydia para "limpar sua sujeira" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 314).

As extravagâncias de comportamento (lutas violentas) são sempre rebatidas com explicações racionais que a situação propõe. O leitor fica chocado com as atitudes violentas exageradas; porém, ao mesmo tempo é guiado pela narrativa para

entender que as retaliações são "merecidas", assim como as praticadas pelos "mocinhos" dos filmes, que matam desmedidamente mas não são condenados, pois agem por uma "causa nobre". Lady de Bourgh, ao ferir o orgulho de Elizabeth, "merece" ser punida fisicamente. As duas, não atingindo um consenso, partem para a agressão física como forma de sanar suas rivalidades e atingir seus objetivos. A distinção entre o bem e o mal acaba não sendo suficientemente nítida no tipo de comportamento estabelecido, provocando a ironia da caracterização das personagens. Como uma personagem que ataca ferozmente e fere seu oponente, assim como Elizabeth faz, pode ser generosamente recompensada pelas suas virtudes? Essa nova perspectiva estabelecida pela adaptação remete ao questionamento sobre o comportamento de Elizabeth que se faz na obra original.

Ao transformar *Pride and Prejudice* em um *mash-up* de estilos próprios dos meios modernos de comunicação, inserido no viés literário gótico tonificado com o gosto atual pela violência, argumentamos que Grahame-Smith presta homenagem a Jane Austen. Embora muitos críticos considerem a adaptação afrontosa, o sucesso de *Pride and Prejudice and Zombies* é uma prova da atualidade e atemporalidade da obra de Jane Austen, cuja essência sobrevive no hipertexto moderno.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*It is the sound of laughter. The girl of fifteen is laughing, in her corner, at the world.*

Virginia Woolf

A menina de quinze anos que ri do mundo às escondidas é Jane Austen, personagem-título do ensaio magistral de Virginia Woolf, em que é analisada com profunda compreensão por outra escritora de alma sensível e ideais semelhantes. Obrigada a proteger-se do anátema que atinge os que se atrevem a zombar das regras do mundo estabelecido, a menina esconde-se em um canto, imagem metafórica da atitude de aparente subserviência e neutralidade que adota em seus escritos. A ironia lhe serve de arma para camuflar a indignação, como mulher e escritora. Utilizando a comicidade como recurso de protesto, apresenta como inadequados os próprios princípios e convicções, em situações aparentemente triviais, quando na realidade deseja defendê-los (GUBAR, GILBERT, 2000, p. 121). Seus romances são sagazmente concatenados para camuflar o espírito arguto que espreita por trás de cada palavra, de cada sentido ambivalente.

Sua obra é testemunho de perspicácia ao impregnar seus textos de ambiguidades. Seu legado carrega, de fato, duas versões diametralmente opostas. Uma, cuidadosamente polida por gerações da família Austen, que contribui para a manutenção da imagem idealizada de singeleza e recolhimento, muitas vezes em contradição direta com os propósitos da escritora; outra que, baseada em leituras mais aguçadas de seu trabalho, vislumbra uma escritora de carne e osso, cônica de seu poder de contestação em um mundo construído por homens e para homens. Seu epitáfio carrega o duplo intento de sua produção: "Abriu a boca com sabedoria e a lei da clemência estava em sua língua" (Prov. XXXI, v. 26)(SALLABERRY, 2011).

Com muita sabedoria se manifestou, mas “clemente” não seria o adjetivo preciso para caracterizá-la. Com ironia satírica não poupa suas personagens, nem mesmo o herói e a heroína prediletos, Darcy e Elizabeth, ambos julgados e punidos por seus erros.

Corroborando nossa premissa demonstramos que Austen estava ciente de sua época e possuía conhecimento profundo das grandes questões que afligiam o período georgiano. Imersa em fatos históricos relevantes, Austen não só participou intimamente dessas ocorrências como relatou em sua produção literária e nas cartas várias situações comprobatórias de seu envolvimento. As adversidades experimentadas pelas mulheres na época foram ponto de partida para a maioria de seus romances e, no estudo da relação vida-obra da autora, visualizamos uma série de passagens que iluminam a crítica social presente em seu trabalho.

Após destacar uma Jane Austen ciente do mundo ao seu redor e evidenciar em sua abordagem literária fatos marcantes que comprovam nossa hipótese, analisamos a gênese da indústria Jane Austen. O estudo mostrou que a autora continua presente tanto para aqueles que entenderam profundamente sua obra como para os que somente se interessaram por um filme de sucesso e desconhecem a existência de um hipotexto, de autoria de uma jovem escritora do século dezoito. A popularidade de Jane Austen, seja pela força do mito ou pela admiração de seu trabalho, só aumentou com o decorrer do tempo. O trabalho da família Austen para salvaguardar a imagem ideal da escritora foi de grande valia para a disseminação de sua obra literária, assim como a vertente que a coloca no panteão dos grandes escritores contribuiu para difundir seu protesto contra uma organização social opressiva. Discussões acaloradas em defesa dos dois pontos de vista opostos põem em destaque a maestria no jogo de contrastes em sua produção.

As cartas de Austen, compiladas por Lord Brabourne e James Edward Austen-Leigh, forneceram referencial inquestionavelmente rico para nossa argumentação. Na intimidade das cartas a Cassandra, vislumbramos a Jane Austen autêntica que faz comentários irônicos de tom cômico sobre o mundo e a natureza humana, em que expressa julgamentos severos. Ao mesmo tempo, percebemos que a criação da obra de arte foi lapidada pelas fronteiras preconceituosas existentes na época e, segundo nosso estudo, ainda hoje. Austen moldou sua literatura para que passasse incólume pelos críticos, a fim de atingir seus objetivos. Este estudo nos permitiu verificar os motivos do desacordo entre o “mito” de Jane Austen, criado pela família, e o realismo da escritora.

“*What is all this about Jane?*” Ecoando Norman Sherry, perguntamo-nos o que em Jane cativa tantos leitores e espectadores ao redor do mundo. A ambivalência das personagens? A exposição realista dos defeitos humanos? A ironia, a comicidade e a sátira inerentes à sua visão de mundo? O final feliz que ilude e tranquiliza depois da tempestade de acontecimentos marcantes?

De um vasto arsenal de adaptações de *Pride and Prejudice* para mídias diversas, selecionamos para análise um microcosmo de três adaptações filmicas e uma releitura desconstrutora de *Pride and Prejudice*, feita por encomenda, com o objetivo de explorar financeiramente o sucesso atual do gótico no mercado editorial.

Os estudos de Robert Stam e Linda Hutcheon foram primordiais para entender as características da adaptação e captar nas entrelinhas o protesto pacífico da autora. Os conceitos de Gérard Genette em *Palimpsests* nos forneceram embasamento teórico para explorar as relações intertextuais.

À luz dos resultados obtidos nos três capítulos antecedentes, analisamos as adaptações propostas, detalhando minuciosamente pontos cruciais que embasam

nossa hipótese. Com a manipulação hábil de suas marionetes, Jane Austen expõe as fraquezas, vícios e misérias da natureza humana e sutilmente satiriza a sociedade, desconstruindo ilusões sociais a partir de relacionamentos regidos por questões financeiras e pelo domínio patriarcal. Para Virginia Woolf, Jane Austen situa-se entre os autores satíricos mais consistentes da literatura mundial (WOOLF, 2012).

Dois séculos depois, diretores de cinema buscam criticar a realidade moderna e questionar valores com as mesmas ferramentas com que Austen construiu sua obra de arte. Sob o véu do humor e do final feliz, sua obra abrange uma série de problemas relevantes ainda em nosso tempo e satiriza estereótipos e relações sociais, o que é visivelmente perpetuado nas adaptações, comprovando a pertinência e atualidade da visão crítica da escritora.

Verificamos, em conclusão, que os adaptadores depreenderam do hipotexto a crítica imanente a indivíduos e sistemas que discutimos nos três capítulos iniciais. Centraliza-se, especificamente, no patriarcalismo cerceador que, em todos os setores da vida em sociedade, impõe as mulheres barreiras intransponíveis que as relegam, como corolário, à dependência financeira.

*Bride and Prejudice* de Gurinder Chadha adapta o romance à cultura indiana do século XXI, exemplificando claramente a restrição feminina que rege aquela sociedade patriarcal. Em virtude da rigidez da estrutura social na Índia, o tom cômico da sátira é atenuado.

Em *Pride and Prejudice: a latter day comedy*, ambientada nos Estados Unidos, Andrew Black exagera no humor, que chega ao nível do farsesco, para evidenciar a sátira aos estereótipos da sociedade americana, sátira que, no texto de Jane Austen, permanece implícita na ironia do estilo. Paradoxalmente, os

estereótipos sociais permanecem os mesmos da época do romance, distante duzentos anos no tempo, e milhares de quilômetros no espaço.

*Pride and Prejudice and Zombies* critica uma sociedade onde nada mais incomoda nem impacta, ao mesmo tempo em que zomba da necessidade atual pelo grotesco como fuga de um mundo permissivo, sem limites.

A resposta para o nosso questionamento *Why Jane? Why now?* emerge da profusão de significados levantados na análise da obra de Austen, especificamente em seu romance mais conhecido, e nas avaliações críticas de estudiosos de diferentes tendências. O alcance e a universalidade de seus questionamentos explicam a presença ininterrupta da saga austeniana em nosso cotidiano. Italo Calvino explica o fenômeno: "É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível" (2002, p. 15). *Pride and Prejudice and Zombies* já tem previsão para estampar os cartazes de cinema. Apesar da ignorância de muitos sobre a origem do livro, Austen estará lá, presente e imponente na adaptação ao cinema de um *mash-up* que, embora tenha triturado o hipotexto para criar hipertextos em dois estágios de afastamento, não conseguirá eliminar os sinais da arte maior que é *Pride and Prejudice*.

Para escrever *Pride and Prejudice and Zombies*, Grahame-Smith se utiliza de um ícone da literatura para abordar uma temática atual — o renascimento do gótico na arte — com uma pincelada nostálgica. Para Isabela Boscov, a inclusão de zumbis no romance de Austen prova que "Todos amam Jane. Até os mortos-vivos" (BOSCOV, 2010). A ação de Grahame-Smith, argumentamos, ao invés de desrespeitar, em verdade homenageia uma obra-prima da literatura ocidental.

## REFERÊNCIAS

- ANDREW, D. Adaptation. In: MAST, G. et al (eds). **Film Theory and Criticism**. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- AUMONT, J. **Aesthetics of Film**. Tradução de Richard Neupert. Austin: The University of Texas Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. **A Estética do Filme**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1995.
- AUSTEN, J. (1813). **Pride and Prejudice**. Tradução de Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008.
- \_\_\_\_\_(1811). **Razão e Sensibilidade**. Trad. T. M. Deutsch. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- \_\_\_\_\_(1815). **Emma**. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2010.
- \_\_\_\_\_(1817). **Northanger Abbey**. London: Bounty, 2009.
- \_\_\_\_\_(1818). **A Abadia de Northanger**. Tradução de Julia Romeu. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- AUSTEN-LEIGH, J. E. **Memoir of Jane Austen**. London: Richard Bentley and Son edition by Les Bowler, 1871.
- AUSTEN-LEIGH, M. **Personal Aspects of Jane Austen (1920)**. Disponível em: <[www.archive.org/](http://www.archive.org/)>. Acesso em: 20 mar. 2011.
- AUSTEN-LEIGH, W. & AUSTEN-LEIGH, R. A. **Jane Austen Her Life and Letters: A Family Record (1913)**. Disponível em: <[www.archive.org/](http://www.archive.org/)>. Acesso em: 30 fev. 2011.
- AUSTEN, H. **The Loiterer**. Disponível em: <[www.theloiterer.org](http://www.theloiterer.org)>. Acesso em: 15 ago. 2011.
- BADINTER, E. **Palavras de Homens (1790-1793)**. Tradução de Maria Helena F. Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- BARNUM, D. **Austen on Filme and Stage**. Disponível em: <[janeausteninvermont.wordpress.com](http://janeausteninvermont.wordpress.com)>. Acesso em: 4 mai. 2012.
- BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**. Tradução de Sérgio Miliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova

Fronteira, 2009.

**BECOMING Jane.** Direção de Julian Jarrold. UK: Graham Broadbent, Robert Bernstein e Douglas Rae; Miramax Films, 2007. 1 dvd (120 min); son.

BENJAMIN, W. **Illuminations.** Tradução de Harry Zohn, Hannah Arendt. New York: Harcourt, Brace and World, 1968.

\_\_\_\_\_. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In: MAST, G. et al (eds). **Film Theory and Criticism.** Oxford: Oxford University Press, 1992.

BITELMAN, F. **Índia para Principiantes.** Disponível em: <revistahost.uol.com.br>. Acesso em: 20 mar. 2012.

BLACKWELL, B. **Jane Austen: The Critical Reception.** Disponível em: <[http://salempress.com/store/pdfs/austen\\_critical\\_insights.pdf](http://salempress.com/store/pdfs/austen_critical_insights.pdf)>. Acesso em: 13 nov. 2011.

BLOOM, H. **Elizabeth Bennet (Bloom's Major Literary Characters).** Pennsylvania: Chelsea House Pub, 2004.

BOOTH, W. Resurrection of the implied author: why bother? In: PHELAN, J. & RABINOWITZ, P. **A Companion to Narrative Theory.** Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2005. p. 75-89.

BORDWELL, D. **Narration in the Fiction Film.** Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

BOSCOV, I. **Todos Amam Jane. Até os Mortos-vivos.** Disponível em: <<http://veja.abril.com.br>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

**BRIDE & prejudice.** Direção de Gurinder Chadha. India: Deepak Nayar. Bollywood. 2004. 1 dvd (111min); son.

BURNEY, F. **The Diary and Letters of Madame D'Arblay.** Disponível em: <<http://www.gutenberg.org>>. Acesso em: 18 mai. 2012.

\_\_\_\_\_. **Cecilia: or Memoirs of an Heiress.** Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

CALVINO, I. **Por Que Ler os Clássicos.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COLASANTE, R. **A Leitura e os Leitores em Jane Austen**. 2005. 124 p. Dissertação (Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COPELAND, E. & MCMASTER, J. **The Cambridge Companion to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

CUDDON, J. **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. London: Penguin, 1977.

DARWIN, E. **A Plan for the Conduct of Female Education, in Boarding Schools, Private Families, and Public Seminaries**. Philadelphia: John Ormrod, 1798.

DEODATO, L. **Atenção: Clássicos Contaminados**. Revista Época, São Paulo, 29 mar 2010. 126-127.

DUARTE, S. **A Trajetória de Vida da Mulher na Índia**. Disponível em: <[www.indiagestao.blogspot.com.br](http://www.indiagestao.blogspot.com.br)>. Acesso em: 6 mar. 2012.

ECO, U. **Seis Passeios Pelo Bosque da Ficção**. TraduçãoHidalgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELLIS, J. M. **The Georgian Town, 1680-1840**. New York: Palgrave, 2001.

EYRE, A. G. **An Outline History of England**. London: Longman, 1974.

FAYE, D. LE. **Jane Austen: The World of Her Novels**. London: Frances Lincoln, 2002.

FERGUS, J. **Jane Austen and the Didactic Novel: Northanger Abbey, Sense and Sensibility and Pride and Prejudice**. The International Fiction Review, 1983. p. 139-141. Disponível em: <[journals.hil.unb.ca](http://journals.hil.unb.ca)>. Acesso em: 4 ago. 2011.

FLAVIN, L. **The Complet Guide To Teaching Jane Austen**. Disponível em: <[pbs.org/wgbh/masterpiece/austen/askandrew.html](http://pbs.org/wgbh/masterpiece/austen/askandrew.html)> Acesso em: 9 jul. 2011.

GENETTE, G. **Palimpsestos**. A Literatura de Segunda Mão. Tadução de Luciene Guimarães & Maria Antônia Ramos Coutinho. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Palimpsests**. Literature in the second degree. Tradução de Channa Newman e Claude Doubinsky. USA: University of Nebraska Press, 1997.

GILBERT, S. M. & GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. 2ed. London: Yale University, 2000.

GILLIE, C. **Longman Companion to English Literature**. London: Longman, 1972.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HENRY, A. Biographical notice of the author. In: AUSTEN, J. **Persuasion**. Disponível em: <[www.austen.com](http://www.austen.com)>. Acesso em: 8 mar. 2012.

HUBBACK, J. H. & EDITH C. H. **Jane Austen's Sailor Brothers**: Being the adventures of Sir Francis Austen ... and ... Charles Austen (1906). Disponível em: <[www.archive.org](http://www.archive.org)>. Acesso em: 8 dez. 2012.

HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

\_\_\_\_\_. **Uma Teoria da Paródia**: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

**JANE Austen Book Club**. Direção de Robin Swicord. USA: John Calley, Julie Lynn e Diana Napper; Sony Pictures Classics, 2007. 1 dvd (106 min); son.

**Jane Austen TV and Movies**. Disponível em: <<http://www.janeausten.org>> Acesso em: 20 mai. 2012.

JASNA. **Austen on Film**. Disponível em: <<http://www.jasna.org>>. Acesso em: 10 set. 2011.

JOHNSON, C. L. **Jane Austen**: Women, Politics and the Novel. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

KNATCHBULL-HUGESSEN, E. H. **Letters of Jane Austen**. London: Bentley, 1884.

LEASKA, M. A. **The Virginia Woolf Reader**. New York: Harcourt Brace, 1984.

**LOST in Austen**. Direção de Dan Zeff. UK: Kate McKerrell; Mammoth Screen Ltda, 2008. 1 dvd (45 min); son.

LYON, M. **Jane Austen and the Geese**. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1977. 134-136.

MATHUR, S. **From British "Pride" to Indian "Bride"**: Mapping the Contours of a Globalised (Post?) Colonialism. Disponível em: <<http://journal.media-culture.org.au>> Acesso em: 2 jun. 2012.

MCFARLANE, B. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MICHAEL, L. **Bath is Incomparable**. Disponível em: <[www.kellynch.com](http://www.kellynch.com)>. Acesso em: 18 nov. 2011.

MICHEL, A. **O Feminismo: Uma Abordagem Histórica**. Tradução de Angela Loureiro de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

**MISS Austen Regrets**. Direção de Jeremy Lovering. UK: David Thompson, Anne Pivcevic e Jamie Laurenson; BBC, 2007. 1 dvd (90 min); son.

MOISES, M. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix. 2004. 412-413

MURFIN, R. RAY, S. **The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms**. Bedford/St. Martin's, 2003.

NARAMORE, J. **Introduction: Film and Reign of Adaptation**. In: NARAMORE, J. **Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. 1-16.

OCKRENT, C. **A Condição das Mulheres: Desde a Infância**. Disponível em: <[condicaodamulherworldpress.com](http://condicaodamulherworldpress.com)> Acesso em: 10 mai. 2012.

ODMARK, J. **An Understanding of Jane Austen's Novels: Character, Value and Ironic Perspective**. Oxford: Basil Blackwell, 1983.

OXFORD UNIVERSITY. **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. 7th. ed. Oxford: Oxford University Press, 2005.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008

PHELAN, J. **Reading People, Reading Plots**. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

**PRIDE & Prejudice: A Latter-Day Comedy**. Direção de Andrew Black. USA: Jason Faller e Kynan Griffin; Excel Entertainment, 2003. 1 dvd (104 min); son.

**PRIDE and Prejudice**. Direção de Joe Wright. UK: Tim Bevan, Eric Fellner e Paul Webster; Focus Features, 2005. 1 dvd (129 min); son.

PRIESTLEY, J. B. & SPEAR, J. **Adventures in English Literature: The Anglo-Saxon Period through The Seventeenth Century**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1963. V.1.

RUBINO, J. & RUBINO-BRADWAY, C. **What Did Austen Read?** Disponível em: <janetility.com> Acesso em: 12 mai. 2012.

SÁ, S. **A Reinvenção do Escritor**. Literatura e *Mass Media*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SALLABERRY, R. **Epitáfios de Jane Austen por Ivo Barroso**. Disponível em: <www.janeausten.com.br>. Acesso em: 01 out. 2012.

SALES, R. **Jane Austen and Representations of Regency England**. London: 1994.

SANDERS, J. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2006.

SANTOS, A. **Índia: Um Terrível Lugar para Nascer Mulher**. Disponível em: <feministactual.wordpress.com>. Acesso em: 20 mai. 2012.

SCOTT, W. **The Journal of Sir Walter Scott**. Disponível em: <www.gutenberg.org/ebooks>. Acessado: 10 out. 2011.

SETTI, R. **Os Horrores que as Mulheres Vivem na Índia**. Disponível em: <vejaabril.com.br>. Acesso em: 14 mai. 2012.

SHERRY, N. **Jane Austen**. New York: Arco, 1969.

SMITH, H. **Georgian Monarchy: Politics and Culture, 1714-1760**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SMITH, S. G. **Orgulho e Preconceito e Zumbis**. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

STAM, R. **Subversive pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film**. London: The Johns Hopkins University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. **Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation** In: Naremore, James. **Film Adaptation**. [s.l.]. Rutgers University Press, 2000. 54-78.

\_\_\_\_\_. **Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade**. In: CORSEUIL, A. R. **Film Beyond Boundaries. Ilha do Desterro**, nº 51, jul./dez., 2006, p. 19-53.

\_\_\_\_\_. **A Literatura Através do Cinema: Realismo, Magia e a Arte da Adaptação**. Tradução

de Marie-Anne Kremer e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SWEET, R. **The English Town, 1680-1840: Government, Society and Culture.** New York: Longman, 1999.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica.** Disponível em: <<http://www.fecra.edu.br>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

VALIM, M. & COSTA, S. **A História da Televisão.** Disponível em: <[www.tudosobretv.com.br](http://www.tudosobretv.com.br)> Acesso em: 9 jan. 2012.

VICKERY, A. **The Gentleman's Daughter: Women's Lives in Georgian England.** London: Yale University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. **Behind Closed Doors.** London: Yale University Press, 2009.

WOOLF, V. **A Room of One's Own: Three Guineas.** Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 6 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. **The Common Reader.** Disponível em <[ebooks.adelaide.edu.au](http://ebooks.adelaide.edu.au)>. Acesso em: 7 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. The Movies and Reality. **New Republic**, v.47, 4 Aug., 308-310, 1926.

ZARDINI, A. **JASBRA.** Disponível em: <[www.janeaustenbrasil.com.br](http://www.janeaustenbrasil.com.br)>. Acesso em: 15 out. 2011.

**Anexo A - Lista de blogs**

[austen.com](http://austen.com)

[austenauthors.net](http://austenauthors.net)

[descobrindojaneausten.blogspot.com](http://descobrindojaneausten.blogspot.com)

[janeausten.ac.uk](http://janeausten.ac.uk)

[janeausten.co.uk](http://janeausten.co.uk)

[janeausten.com.br](http://janeausten.com.br)

[janeausten.org](http://janeausten.org)

[janeaustenbrasil.com.br](http://janeaustenbrasil.com.br)

[janeaustencourses.co.uk](http://janeaustencourses.co.uk)

[janeaustengiftshop.co.uk](http://janeaustengiftshop.co.uk)

[janeausteninvermont.wordpress.com](http://janeausteninvermont.wordpress.com)

[janeaustenmagazine.co.uk](http://janeaustenmagazine.co.uk)

[janeaustenpt.blogs.sapo.pt](http://janeaustenpt.blogs.sapo.pt)

[janeaustenregencyweek.co.uk](http://janeaustenregencyweek.co.uk)

[janeaustensoci.freeuk.com](http://janeaustensoci.freeuk.com)

[janeaustensworld.wordpress.com](http://janeaustensworld.wordpress.com)

[janetility.com](http://janetility.com)

[jasa.net.au](http://jasa.net.au)

[jasbra.com.br](http://jasbra.com.br)

[jasna.org](http://jasna.org)

[kellynch.com](http://kellynch.com)

[lendojaneausten.com](http://lendojaneausten.com)

[pemberley.com](http://pemberley.com)

[readjaneausten.co.uk](http://readjaneausten.co.uk)

## Anexo B - Lista de produções baseadas nas obras de Jane Austen

**1938**

Pride & Prejudice

TV presentation based on the novel

**1940**

Pride & Prejudice

Film based on the novel

**1948**

Emma

TV presentation based on the novel

**1949**

The Philco Television Playhouse

TV presentation based on Pride & Prejudice

**1950**

The Philco Television Playhouse

TV presentation based on Sense & Sensibilit

**1952**

Pride & Prejudice

TV mini-series based on the novel

**1954**

Kraft Television Theater

TV presentation based on Emma

**1956**

Matinee Theater

TV presentation of Pride & Prejudice

**1957**

Orgoglio e Pregiudizio

TV mini-series based on Pride & Prejudice

**1958**

General Motors Presents

TV series episode based on Pride & Prejudice

Pride & Prejudice

TV presentation based on the novel

Pride & Prejudice

TV series based on the novel

**1960**

Persuasion

TV mini-series based on the novel

Camera Three

TV series episode based on Emma

Emma

TV movie based on novel

**1961**

Vier Dochters Bennet, De

TV mini-series based on Pride & Prejudice

**1966**

Novela - Orgullo y Prejuicio

TV series episode based on Austen's work

**1967**

Novela - Emma

TV series episode based on Austen's work

**1968**

Novela - La Abadía de Northanger

TV series episode based on Austen's work

**1971**

Persuasion

TV mini-series based on the novel

Sense & Sensibility

TV movie based on the novel

**1972**

Emma

TV mini-series based on the novel

Novela - Persuasion

TV series episode based on Austen's work

Pride & Prejudice

TV series based on the novel

**1980**

Jane Austen in Manhattan

TV movie

Pride & Prejudice

TV mini-series based on the novel

**1981**

Sense &amp; Sensibility

TV movie based on the novel

**1983**

Mansfield Park

TV mini-series based on the novel

**1987**

Northanger Abbey

TV movie based on the novel

**1990**

Sensibility and Sense

TV movie based on the novel "Sense &amp; Sensibility"

**1995**

Sense &amp; Sensibility

Film based on the novel

Pride &amp; Prejudice

TV mini-series based on the novel

Persuasion

**1996**

Emma

Film based on the novel

Emma

Film based on the novel

TV movie based on the novel

**1997**

Wishbone - First Impressions

TV series episode based on Austen's work

**1998**

Mansfield Park

Film based on the novel

Wishbone - Pulp Fiction

TV series episode based on Austen's work

**2000**

Kandukondian, Kandukondian

Film based on Sense &amp; Sensibility

**2002**

The Real Jane Austen

TV movie based on Jane Austen's letters

**2003**

Pride & Prejudice

Film based on the novel

**2004**

Bride & Prejudice

Film based on the novel

**2005**

Pride & Prejudice

Film based on the novel

**2007**

Persuasion

TV movie based on the novel

Jane Austen Book Club, The

Six Californians find their relationships resemble that of Jane Austen's characters.

Northanger Abbey

TV movie based on the novel

Mansfield Park

TV movie based on the novel

Becoming Jane

Film based on Jane Austen's letters

**2008**

Sense and Sensibility

Film based on the novel

Lost in Austen

TV mini-series based on the novel

Jane Austen Trilogy

Bibliographic documentary

Miss Austen Regrets

TV movie based on Jane Austen's letters

Sense and Sensibility

TV mini-series based on the novel

**2009**

Emma

BBC TV mini-series adaptation of Emma

**2010**

Aisha

Film adaptation of Emma

**2011**

From Prada to Nada

Film adaptation of Sense & Sensibility

A Modern Pride & Prejudice

Film adaptation of Pride & Prejudice

Jane Austen Handheld

Film based on Pride & Prejudice; comedy/drama as told through the lens of a documentary-style film crew.