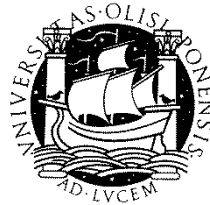


**Universidade de Lisboa**  
**Faculdade de Letras**  
**Departamento de Estudos Anglísticos**



***PRIDE AND PREJUDICE***  
**EM DUAS ADAPTAÇÕES PARA**  
**CINEMA E TELEVISÃO**

**Ana Daniela Alcobia Coelho**

**Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos**

**2012**

**Universidade de Lisboa**  
**Faculdade de Letras**  
**Departamento de Estudos Anglísticos**



***PRIDE AND PREJUDICE***  
**EM DUAS ADAPTAÇÕES PARA**  
**CINEMA E TELEVISÃO**

**Ana Daniela Alcobia Coelho**

**Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos**

**Dissertação de Mestrado orientada por**  
**Prof. Doutora Alcinda Pinheiro de Sousa**  
**Prof. Doutora Teresa Malafaia**

**2012**

## **Agradecimentos**

À Direcção do CEAUL, Professoras Isabel Fernandes, Alcinda Pinheiro de Sousa e Teresa Cid, pelo constante encorajamento na prossecução deste projecto de mestrado.

Às bibliotecas da FLUL, na pessoa do Dr. Pedro Estácio, e do CEAUL, na pessoa do Professor Júlio Carlos Viana Ferreira, pela disponibilização de materiais essenciais para o desenvolvimento desta dissertação.

Às informantes que disponibilizaram o seu tempo para colaborarem no estudo disponível como anexo desta dissertação.

Às minhas orientadoras, pela dedicação e motivação que demonstraram ao longo do processo de investigação e maturação deste projecto.

A todos os que de algum modo partilharam comigo este percurso, em particular ao José Duarte, à Lili Cavalheiro e à Maria José Pires.

Aos meus pais, pelo incentivo incondicional durante todo o meu percurso académico e, em particular, durante a redacção desta dissertação.

Ao Pedro, pelo seu apoio incansável em todos os momentos desta e doutras etapas da minha vida.

## Resumo

Esta dissertação procura analisar as duas mais recentes adaptações, para os meios cinematográfico e televisivo, do romance *Pride and Prejudice* (1813), de Jane Austen, nomeadamente o filme *Pride & Prejudice* (Joe Wright, 2005) e a série televisiva *Pride and Prejudice* (Simon Langton, 1995). Elementos preponderantes na cultura de entretenimento, as adaptações audiovisuais de obras literárias não têm recebido a devida atenção enquanto objectos de estudo válidos e interessantes no meio académico. Pela inegável importância que detêm no âmbito da cultura contemporânea, por um lado, e pelo potencial de estudo que representam enquanto releituras do romance e reconstruções culturais do passado, por outro, é nosso objectivo analisar as duas adaptações escolhidas, relevando a sua importância artística e cultural no mundo de hoje. A análise a conduzir incidirá sobre as sequências iniciais dos dois objectos audiovisuais e sobre os dois primeiros capítulos do romance, salientando as diferentes formas como, a partir do mesmo objecto literário, texto e imagem são postos em interacção nestas duas adaptações audiovisuais diferentes.

**Palavras-chave:** Adaptação, *Pride and Prejudice*, Adaptação Cinematográfica, Adaptação Televisiva, Culturas Visual e Literária

## **Abstract**

This dissertation intends to analyze the two most recent adaptations, for cinema and television, of Jane Austen's novel *Pride and Prejudice* (1813), namely the film *Pride & Prejudice* (Joe Wright, 2005) and the TV series *Pride and Prejudice* (Simon Langton, 1995). As relevant elements of the entertainment culture, audiovisual adaptations of literary works have not been given the proper attention as both valid and interesting objects of study in academia. For their undeniable importance in contemporary culture, on the one hand, and for their study potential both as a rereading of the novel and as a cultural reconstruction of the past, on the other, it is our objective to analyze the selected adaptations, stressing their artistic and cultural importance in today's world. Our analysis will focus on the initial sequences of both audiovisual objects and on the first two chapters of the novel, giving particular attention to the ways in which, departing from the same literary object, text and image are put into interaction in these two different audiovisual adaptations.

**Keywords:** Adaptation, *Pride and Prejudice*, Cinematic Adaptation, Television Adaptation, Visual and Literary Cultures

## Índice

Introdução .....	1
I – Adaptações de <i>Pride and Prejudice</i> .....	6
1. Adaptação literária .....	6
2. O caso de Jane Austen .....	18
3. Adaptações filmicas e televisivas de <i>Pride and Prejudice</i> .....	23
II – <i>Pride and Prejudice</i> de Joe Wright, de Simon Langton e de Jane Austen... 31	
1. <i>Pride &amp; Prejudice</i> (2005) – a sequência inicial do filme .....	31
2. <i>Pride and Prejudice</i> (1995) – a sequência inicial da série televisiva .....	41
3. <i>Pride and Prejudice</i> (1813) – os dois primeiros capítulos do romance .....	51
4. Diálogos entre filme, série televisiva e romance .....	55
III – Ideais de feminino e de masculino .....	65
1. Elizabeth Bennett .....	65
2. Mr. Darcy .....	73
3. Feminino e masculino face a: amor, sexualidade e casamento .....	77
Concluindo .....	88
Referências .....	96
Anexos .....	103

## Introdução

Vulto maior da literatura inglesa, Jane Austen (1775-1817) tem-se revelado também, ao longo das últimas décadas, uma figura de particular destaque quando falamos de novas representações da literatura no mundo contemporâneo. Perante frequentes recriações da sua obra em meios diversos (do cinema à televisão, das paródias a romances inéditos,<sup>1</sup> dos festivais de reconstituição histórica aos jogos *online*), esta escritora apresenta-se como um dos melhores exemplos de reapropriação cultural do património literário, que encontra nas adaptações para o ecrã a sua mais visível forma de expressão. Contudo, tal como acontece com os seus romances, estas adaptações tendem a gerar reacções antagónicas, num público frequentemente dividido entre a devoção extrema e o desagrado visceral. Já no meio académico a reputação deste tipo de adaptações tende a ser de baixo valor. Comummente apontadas como produtos repetitivos, destinados às massas e rotulados de comédias românticas ou *costume drama*,<sup>2</sup> as adaptações de Austen para cinema e televisão parecem reforçar uma concepção ainda persistente de estarmos perante histórias simples e pouco profundas, objectos menores, não apenas por se tratar de adaptações, mas também por estas resultarem de uma espécie de receita de sucesso fácil da cultura de entretenimento.<sup>3</sup>

Estas concepções poderiam afastar-nos destes objectos enquanto base de análise e reflexão, mas tiveram em nós o efeito oposto. Por um lado, tanto a leitura como o visionamento destas obras, aparentemente triviais, desafiam o

---

<sup>1</sup> Consideram-se aqui os romances que, partindo de um romance anterior, constroem uma história paralela, fazendo uso de personagens ou locais do primeiro, quer apresentando uma outra perspectiva da mesma história, quer constituindo-se como uma prequela ou uma sequela.

<sup>2</sup> “costume drama (period film) A film set in the past in which costume is central in the recreation of a particular historical milieu.” (Kuhn e Westwell 2012: 97)

<sup>3</sup> Entende-se entretenimento como: “A regime of universally intelligible mainstream output from the leisure and content industries.” (Hartley 2002: 83).

leitor/espectador, académico ou não, a reconhecer nelas uma singularidade nem sempre facilmente explicável. Por outro lado, o sucesso de que Jane Austen goza junto do público, afirmação válida quer este a experiencie directa, pela leitura da sua obra, ou indirectamente, através de objectos como filmes ou séries televisivas, contribui para reforçar a necessidade de um estudo continuado desta autora, nas diversas formas que o seu nome assume na cultura contemporânea.

Assim, não só atraídos pelo inegável interesse desta escritora, como também conscientes da necessidade de integrar, no discurso académico, a discussão ponderada de adaptações, habitualmente vistas como objectos menores quando comparadas com a literatura, decidimos conduzir este trabalho, focando-nos, para isso, na adaptação, para cinema e televisão, de *Pride and Prejudice* (1813). Aquele que é talvez o mais reconhecido romance desta autora,<sup>4</sup> é também o romance de Austen que mais adaptações conheceu.<sup>5</sup> Perante a panóplia de adaptações deste romance e a limitada extensão deste trabalho, sentimos a óbvia necessidade de reduzir o *corpus* de obras em estudo. Por esse motivo, nesta dissertação tomaremos para análise apenas as duas mais recentes adaptações de *Pride and Prejudice* para cada um dos meios audiovisuais, *i.e.*, a adaptação cinematográfica de 1995 e a adaptação televisiva de 2005, relativamente à obra literária que recriam. Não sendo, ainda assim, possível considerar estes três objectos na sua totalidade, centraremos a nossa atenção nas sequências iniciais dos dois objectos audiovisuais e nos dois primeiros capítulos do romance.<sup>6</sup> Encarando as adaptações como, simultaneamente, leituras de um romance pré-existente e manifestação das expectativas do seu próprio tempo, procuraremos verificar de que forma as diferentes aberturas divergem ou não entre si, ao mesmo tempo que definem a identidade do respectivo objecto que inauguram. Por serem, antes de mais, objectos visuais, as adaptações começam a definir-se pelas primeiras imagens que apresentam ao espectador. Como

---

<sup>4</sup> Em 2003, *Pride and Prejudice* surgiu em segundo lugar no inquérito da BBC “UK’s Best-Loved Book”, logo a seguir a *Lord of the Rings*, de J. R. R. Tolkien.

<sup>5</sup> Sue Parrill (2002) lista, para além da adaptação cinematográfica de 1940, adaptações televisivas, em 1949, 1952, 1958, 1967, 1980 e 1995. Se a estas acrescentarmos o filme de 2005 que, por razões óbvias, não é incluído por Sue Parrill, contabilizam-se oito adaptações de *Pride and Prejudice* entre 1940 e 2005.

<sup>6</sup> Tomamos aqui o termo sequência tal como é concebido por João Mário Grilo em *As Lições do Cinema*, isto é, como uma associação lógica entre planos em torno de uma continuidade dramática, independentemente, ao contrário da cena, de se verificar uma unidade de lugar e de tempo – cf. Grilo (2007: 12).



procuraremos comprovar, as sequências iniciais são particularmente importantes, situando o espectador e preparando-o para uma identidade que, em princípio, definirá toda a produção. Ao assumirem-se como produções de época, estas duas adaptações propõem um regresso ao passado, mas, em ambos os casos, fazem-no, inevitavelmente, interpretando esse mesmo passado em função do tempo presente. Uma adaptação, seja ela filmica ou televisiva, é assim tanto um produto do romance que adapta como da época em que e para a qual é produzida. Dessa forma, de acordo com Deborah Cartmell, o estudo das adaptações de clássicos da literatura permite trazer, não apenas uma nova perspectiva sobre a obra literária, mas também uma reflexão sobre nós, leitores, espectadores e membros de uma determinada cultura: “Adaptations allow us to relish in and reflect upon the reciprocal relationship between the past and the present, and perhaps, even, between ourselves as readers of books and as viewers of films.” (Cartmell 2010: 23)

Tendo isto em conta, procuraremos verificar de que forma a reconstrução, não apenas de um romance, mas também de um tempo passado, é feita em função de um tempo presente. Limitando então a nossa atenção às sequências iniciais dos objectos audiovisuais e aos dois primeiros capítulos do romance (e de forma a torná-la mais produtiva), orientaremos a análise dos três objectos para os vectores axiais da narrativa que são as personagens principais ou protagonistas. Considerando que um protagonista é a figura central em função do qual se organiza a narrativa e que nestes casos específicos, como veremos depois, se duplica em protagonista feminina (Elizabeth Bennett) e protagonista masculino (Mr. Darcy). Por essa razão, importará verificar de que forma cada um dos três objectos representa os referidos protagonistas.

Em termos de definição das sequências e do excerto em análise, tendo em conta que se trata de três objectos intrinsecamente diferentes, uma total correspondência é obviamente impossível. Para o filme, a sequência inicial corresponde aos primeiros cinco minutos e para a série televisiva aos primeiros onze minutos e quarenta e um segundos, incluindo, neste caso, o genérico inicial. Se procurarmos no romance o equivalente às duas sequências audiovisuais aqui descritas, concluímos que estas correspondem, *grosso modo*, aos dois primeiros capítulos. Nos três casos, toma-se o início do objecto, terminando o excerto no

momento anterior ao primeiro baile, altura em que Mrs. Bennett e as suas filhas conhecem Mr. Bingley e Mr. Darcy.

Com o objectivo de realizar a análise que acima nos propusemos, a presente dissertação será organizada em três partes distintas, ainda que relacionadas. Numa primeira parte procederemos à reflexão sobre o conceito de adaptação, tendo em conta as particularidades subjacentes ao estudo de adaptações baseadas em obras de Jane Austen e os objectivos que nos guiarão na análise subsequente dos objectos escolhidos. Na segunda parte desta dissertação iniciaremos a análise das sequências iniciais do filme e da série televisiva, relacionando-as com os dois primeiros capítulos do romance. Reflectiremos sobre as questões que, do nosso ponto de vista, se afigurem como as mais pertinentes, tendo em conta as considerações tecidas na primeira parte. Na terceira parte focaremos a nossa atenção nas figuras dos dois protagonistas, Elizabeth Bennett e Mr. Darcy, analisando a forma como os três objectos diferem, ou não, na sua representação e questionando as razões conducentes a estas mesmas diferenças ou semelhanças. Daremos particular atenção a noções de amor, sexualidade e casamento, não apenas por estes serem temas centrais nos três objectos em análise mas especialmente por serem os veículos primordiais de interacção e definição dos elementos feminino e masculino em análise.

De uma forma geral, procuraremos, na análise a conduzir, dar destaque aos dois objectos audiovisuais, uma vez que é nosso objectivo principal reflectir sobre as novas construções do romance de Jane Austen na contemporaneidade. Evidenciaremos as adaptações como objectos em si mesmos, ainda que não seja de toda nossa intenção ignorar a relação que ambas estabelecem com o romance que adaptam. Assim, e de forma a evitar a habitual preponderância dada ao texto literário, optámos por começar a nossa análise pelas adaptações e só depois partir para a análise do romance. Adoptámos também um critério cronológico que privilegia a proximidade temporal, pelo que começaremos pela descrição e análise do filme, passando, depois, à da série televisiva e, só no fim, à do romance. Este critério cronológico ser-nos-á útil na exposição de argumentos no âmbito da análise a realizar. As referidas análises serão baseadas, no caso dos objectos audiovisuais, nas mais recentes versões em DVD disponíveis da cada uma destas adaptações, enquanto para o romance se escolheu a edição *standard* da obra, editada por R. W. Chapman.

Em anexo, juntamos alguns elementos essenciais para a elaboração desta dissertação que, não tendo lugar nela, poderão ser de utilidade para o leitor. Assim, como Anexo 1, resolvemos integrar aquele que foi o ponto de partida desta dissertação mas que, devido a necessidades impostas pelo desenvolvimento da nossa reflexão e análise, deixou de fazer sentido como parte integrante desta. Motivada pela sua própria reacção e descrição impressionista dos objectos em análise, a autora desta dissertação decidiu conduzir uma pequena experiência, recolhendo, junto de uma modesta amostra, algumas impressões relativas às sequências em estudo. O objectivo seria verificar se as participantes no estudo demonstrariam reacções semelhantes relativamente aos objectos escolhidos e, desse modo, suscitar a reflexão sobre as razões para eventuais semelhanças ou disparidades. Por considerarmos que os resultados obtidos são de interesse, ainda que não se integrem no rumo desta dissertação, resolvemos inclui-los, bem como a nossa análise dos mesmos, como anexo a este trabalho. Assim, surgirão como Anexo 1A a introdução e os resultados deste modesto estudo, sendo o Anexo 1B constituído pela reprodução das respostas aos questionários conduzidos.

Para finalizar, resta apenas afirmar que muito ficará ainda por explorar relativamente a estes objectos e às sequências delimitadas. A riqueza de conteúdos oferecida por qualquer um deles é, infelizmente, incompatível com a limitação deste trabalho. Ficarão por isso muitos elementos por tratar por manifesta falta de espaço e que poderão ser retomados no futuro. Um desses elementos, inicialmente por nós considerado, é o da tradução, em si uma questão complexa, não só por podermos considerar a própria adaptação como uma forma de tradução intersemiótica, mas também por ambos os suportes dos objectos audiovisuais utilizados conterem, opcionalmente, tradução sob a forma de legendagem. Também por termos sido forçados a omitir essa vertente desta dissertação optámos por não efectuar qualquer tradução de elementos textuais, nomeadamente nos títulos e nomes das personagens.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Preferimos, por exemplo, Mr. Bingley a Sr. Bingley.

## I – Adaptações de *Pride and Prejudice*

### 1. Adaptação literária

O termo adaptação, enquanto processo ou produto da transposição de um texto para uma forma ou meio diferente daquele em que foi inicialmente criado, pode ser empregue em diferentes acepções, facto que tem contribuído para a proliferação de variadas interpretações do que compreende o conceito assim nomeado. O primeiro elemento de divergência surge desde logo na definição dos pontos de partida e de chegada, constituídos, respectivamente, pelos dois objectos envolvidos no processo de adaptação. Linda Hutcheon, na sua influente obra *A Theory of Adaptation* (2013), começa exactamente por chamar a nossa atenção para esta pluralidade, frequentemente ignorada, pelo predomínio, quase em exclusivo no discurso sobre adaptação, de considerações sobre filmes baseados em romances. Assim, e a título de exemplo, não só é possível classificar enquanto adaptação um romance cujo ponto de partida foi um quadro, mas também incluir na mesma categoria objectos tão díspares como bandas desenhadas (ou *comics*), peças de ópera e parques de diversões, na qualidade seja de ponto de partida seja de chegada. O próprio romance cujas adaptações escolhemos para analisar, *Pride and Prejudice*, tem recriações posteriores, não apenas em filmes e séries televisivas, mas também em objectos tão diversos como peças de teatro, musicais, *graphic novels* e jogos *online*.<sup>8</sup>

Estando conscientes da pluralidade, e não contestando a validade dos exemplos acima apontados enquanto adaptações e objectos de estudo, a necessária delimitação de um *corpus* de trabalho, já anteriormente justificado, implica que, para

---

<sup>8</sup> Veja-se, por exemplo, a peça de teatro com argumento de Helen Jerome (1936), o musical da Broadway *First Impressions* (1959), o *graphic novel* da Marvel *Pride and Prejudice* (2010) ou o jogo *online* da BBC no Facebook, “Jane Austen’s Rogues and Romance” (2012).

efeitos práticos da análise e da reflexão que conduziremos de seguida, limitemos o conceito de adaptação, dentro do escopo desta dissertação. Com essa intenção, tomaremos aqui o termo adaptação como o produto ou processo da transposição, para cinema ou televisão, de um romance pré-existente.

Contudo, mesmo restringindo o termo adaptação, constatamos que o discurso crítico sobre este conceito nem sempre é unívoco. Pelo contrário, motivados pela multiplicidade, quer de produtos, quer de processos, vários críticos estabeleceram taxonomias que, atendendo às realizações concretas de adaptação, procuram subdividi-la em diferentes categorias, contribuindo assim para tornar o vocabulário desta área ainda mais complexo.<sup>9</sup> Contrariando a tendência de categorização, baseada, na maior parte das vezes, no grau de aproximação do objecto adaptado à história original, Linda Hutcheon propõe um princípio metodológico que se centra no que chama “*mode of engagement*”, *i.e.*, no reconhecimento, antes de mais, da diferença entre contar (“*tell*”) e mostrar (“*show*”) uma história:

(...) to tell a story, as in novels, short stories, and even historical accounts, is to describe, explain, summarize, expand; the narrator has a point of view and a great power to leap through time and space and sometimes to venture inside the minds of characters. To show a story, as in movies, ballets, radio and stage plays, musicals and operas, involves a direct aural and usually visual performance experienced in real time. (Hutcheon 2013: 13)

Alheios à necessidade de categorizar as adaptações com as quais lidamos nesta dissertação de acordo com tipos pré-definidos, e seguindo o modelo proposto por Linda Hutcheon, procuraremos analisar os objectos escolhidos antes de mais enquanto adaptações com valor intrínseco, reconhecendo nelas diferentes modos de concretização relativamente ao romance, dado estarmos perante dois meios muito diferentes entre si. Adicionalmente procuramos assim evitar o ainda frequente domínio da literatura sobre a adaptação, algo que desde cedo dominou os estudos nesta área.

---

<sup>9</sup> Thomas Leitch dedica um capítulo a este assunto, enumerando algumas das mais influentes taxonomias de adaptação e propondo depois a sua própria tipologia – cf. Leitch (2009: 93-126).

De facto, desde o seu início, os estudos de adaptação tiveram dificuldade em afirmar-se como uma área independente, apesar de recentemente se indiciar uma inversão dessa tendência, quer pela profusão de obras exclusivamente dedicadas à adaptação, quer pela afirmação do próprio campo de estudos como relativamente independente dos demais.<sup>10</sup> Ligados, na sua génese, aos departamentos de estudos literários, os estudos sobre adaptação foram, ao longo dos anos, secundarizados pelos críticos literários e menosprezados pelos académicos de estudos fílmicos, acusados, de um lado e do outro, de partilharem muitas características com o inimigo: “Always a “hybrid” subject, literature on screen was too literary for film studies and too film-based for Literary Studies, and has ended to occupy an uneasy place between the two (...).” (Cartmell e Whelehan 2007: 1)

Apanhada na encruzilhada de, pelo menos, dois campos de estudos e tendo, em termos históricos, sido influenciada especialmente pelos estudos literários,<sup>11</sup> a adaptação de textos literários ao cinema e à televisão tem sido reiteradamente considerada uma forma menor, quando comparada com a literatura ou mesmo com outros géneros cinematográficos. Numa situação que podemos aproximar à das sombras vistas pelos habitantes da caverna de Platão, a adaptação surge como uma nova forma da cópia impura e imperfeita, de uma realidade inimitável e inatingível.<sup>12</sup> A imagem de uma cópia que repetidamente falha na reprodução do modelo é, aliás, de forma frequente associada à adaptação. Vista como um objecto menor e subsidiário, não é pois surpreendente que uma parte muito significativa das apreciações, sejam elas feitas dentro da academia ou por um crítico numa qualquer coluna cinematográfica de imprensa, termine com o óbvio “mas não é tão bom quanto o livro”. Partindo desta perspectiva de subalternidade, especialmente em relação à literatura, a adaptação tem sido alvo de críticas e preconceitos recorrentes,

---

<sup>10</sup> Vejam-se como sinais desta tendência a recente criação da “Association of Adaptation Studies” e da respectiva publicação periódica *Adaptation* (<http://www.adaptation.uk.com/>).

<sup>11</sup> Poderíamos sempre adicionar outras áreas de estudo, tais como os estudos de tradução – se encaramos a adaptação como forma de tradução intersemiótica – ou os estudos televisivos – que, segundo alguns críticos, deveriam ser autónomos dos estudos fílmicos, dadas as diferenças entre o objecto filme e o objecto produção televisiva. Não procuraremos, contudo, aqui aprofundar esta questão, visto não ser o nosso objectivo principal problematizar a adaptação enquanto área do saber, ou exaustivamente investigar a sua génese e posterior desenvolvimento.

<sup>12</sup> E se, no contexto desta alegoria, considerarmos que, no pensamento socrático/platónico, a própria literatura fora já banida da cidade ideal exactamente por ser uma cópia denegrida e enganadora da realidade, então a cópia dessa cópia que é a adaptação pareceria cair, dentro desta alegoria, ainda mais um degrau na escala do mérito.

entre os quais se contam a falta de originalidade e o parasitismo, a motivação económica em detrimento da artística e a pobreza de conteúdos direccionados para o consumo pelas massas. Na sequência do trabalho recente de académicos como Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, Kamilla Elliott, Thomas Leitch ou Robert Stam, procuraremos nesta dissertação contrariar esta tendência de supremacia do literário sobre o audiovisual, analisando as adaptações e o romance escolhidos de forma equilibrada, enquanto objectos de igual valor. Tal intenção implica, paralelamente, não encarar as duas adaptações em estudo apenas como janelas sobre o romance de Jane Austen, conscientes do erro frequente, no qual caem muitos dos estudos deste tipo e para o qual Thomas Leitch nos alerta:

Whenever we teach a film adaptation – whenever we watch an adaptation as an adaptation – we treat it as an intertext designed to be looked through, like a window on the source text. Although it is certainly true that adaptations are intertexts that depend in a special way on their source texts, thinking of them exclusively in these terms inevitably impoverishes them because it reduces them to the single function of replicating (or, worse, failing to replicate) the details of that single source text. (Leitch 2009: 17)

Por essa razão, procuraremos dar destaque às adaptações, o que não inviabiliza, todavia, um contínuo processo dialógico, seja entre as duas adaptações, seja em relação ao texto adaptado, ao qual indubitavelmente se ligam e em relação ao qual se definem. Neste aspecto estamos de acordo como Linda Hutcheon quando esta afirma: “Although adaptations are also aesthetic objects of their own right, it is only as inherently double – or multilaminated works – that they can be theorized *as adaptations*.” (Hutcheon 2013: 6)

Assim, segundo a nossa perspectiva, a necessária e óbvia inclusão do objecto literário na análise não supõe a subalternização dos objectos audiovisuais, seja em termos estéticos, seja em termos de significação cultural. Pelo contrário, o que procuramos valorizar é exactamente a dimensão dialógica ou, nas palavras de Robert Stam, o dialogismo intertextual que inevitavelmente se estabelece entre adaptação e romance adaptado.<sup>13</sup> Esta forma de encarar a adaptação deve ser vista como

---

<sup>13</sup> Cf. Stam (2005: 3-5).

alternativa à utilização da fidelidade ao objecto literário enquanto critério metodológico, naturalmente empobrecedor e desvalorizante. Pelo contrário, a noção de diálogo intertextual de Stam, que recuperaremos ao longo desta dissertação, supõe um estatuto de igualdade entre os vários objectos, ao mesmo tempo que reconhece a importância do objecto de partida na construção do de chegada, recuperando o conceito de intertextualidade de Gérard Genette, particularmente os termos de hipertexto e de hipotexto.<sup>14</sup>

Assim, ao encararmos estes três objectos como elementos de igual valor, parte de um processo dialógico intertextual, estamos a tomá-los, não apenas como objectos de valor estético individual mas também e, em especial, como objectos culturais. É em particular a dimensão cultural da adaptação que merece a nossa atenção, *i.e.*, a concepção da adaptação enquanto objecto de entretenimento destinado e moldado a uma audiência específica, produto de uma determinada cultura que se apropria do objecto literário. Adaptar um romance, em especial se o mesmo for uma obra canónica,<sup>15</sup> constitui assim, não apenas recontar uma história transportando-a para um meio diferente, mas principalmente reconstruir essa mesma história para um novo público, relocalizando-a em termos culturais. Tendo isto em conta, partilhamos com Graeme Turner a sua abordagem ao estudo de objectos audiovisuais: “Film is a social practice for its makers and its audience; in its narratives and meanings we can locate evidence of the ways in which our culture makes sense of itself.” (Turner 1993: 3)

Com efeito, para nós a adaptação é simultaneamente um género cinematográfico/televisivo e uma prática cultural.<sup>16</sup> Esta perspectiva da adaptação como resultado de um processo de reapropriação cultural permite, a nosso ver, não só

---

<sup>14</sup> Outros autores recuperam a tipologia de Genette para a adaptação. Brian McFarlane chama a nossa atenção para a importância da intertextualidade em adaptação (não limitada à relação com o texto adaptado): “The way we respond to any film will be in part the result of those other texts and influences we inescapably bring to bear on our viewing. (...) When we turn to a film adapted from literature, or in some way connected to a literary text or texts, we need to realize and allow for the fact that the anterior novel or play is only one element of the film’s intertextuality, an element of varying importance to viewers depending on how well or little they know or care about the precursor text.” (McFarlane 2007: 26-27)

<sup>15</sup> “The sense of the word important to literary critics first appeared in the fourth century A.D., when “canon” was used to signify a list of texts or authors, specifically the books of the Bible and of the early theologians of Christianity. In this context “canon” suggested to its users a principle of selection by which some authors or texts were deemed worthier of preservation than others.” (Guillory 1995: 233)

<sup>16</sup> Devemos esta dupla designação a Carroll (2009: 1).



libertar a adaptação do jugo, praticamente omnipresente (ainda que por vezes quase invisível), da literatura enquanto forma de arte superior, mas também melhor explorar a importância destes objectos no âmbito da cultura contemporânea, na qual se multiplicam as adaptações de, e para os mais diferentes meios.<sup>17</sup>

Como poderá agora parecer óbvio, quando utilizamos o termo cultura não o tomamos na acepção de Matthew Arnold, como o melhor do que foi dito e pensado por uma sociedade e que conduz à divisão entre cultura erudita, por um lado, e cultura popular e cultura de massas, por outro.<sup>18</sup> Tal visão, além de tomar em consideração apenas uma parte do que constitui a produção de uma sociedade, fazendo uso de critérios que são, como bem sabemos, passíveis de contestação, contribuiria para reiterar, neste caso específico, a subalternização da adaptação face à literatura. De facto, ainda que os três objectos em análise pudessem, por razões diferentes, ser integrados na cultura dita popular, exactamente por estarmos perante um romance e dois objectos audiovisuais, não seria de estranhar, dado o maior prestígio da literatura, a atribuição de uma posição de superioridade ao romance, condenando os objectos audiovisuais a uma subalternização e conseqüente menor valor estético e cultural. Assim, na sequência do desenvolvimento dos estudos de cultura, tomamos aqui cultura na acepção de um conjunto alargado de processos através dos quais se define o modo de vida de uma sociedade e onde hoje se contam também, indubitavelmente, o cinema e a televisão, como tão bem destaca Graeme Turner:

‘Culture’ came to be redefined as the processes which construct a society’s way of life: its systems for producing meaning, sense, or consciousness, especially those systems and media of representation which give images their cultural significance. Film, TV, and advertising thus became prime targets for research and ‘textual’ analysis. (Turner 1993: 43)

---

<sup>17</sup> A predominância, mesmo que nem sempre reconhecida como tal, da adaptação na cultura contemporânea leva, por exemplo, Linda Hutcheon a interrogar-se sobre o estatuto secundário que lhe atribuímos: “If adaptations are, by this definition, such inferior and secondary creations, why then are they so omnipresent in our culture and, indeed, increasing steadily in numbers?” (Hutcheon 2013: 4)

<sup>18</sup> “I am bound by my own definition of criticism: *a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world.*” (Arnold 1864/1973: 283)

O conceito de cultura abrange então todos os processos produtores de sentido e todas as formas de representação, incluindo objectos audiovisuais como filmes ou séries televisivas.<sup>19</sup> Desta forma, os dois objectos audiovisuais em análise fazem parte de uma determinada cultura, na qual desempenham, simultaneamente, o papel de produtos e produtores de significado. Ou seja, tal como procuraremos verificar de seguida, cada um destes objectos audiovisuais é, não apenas resultado de um conjunto de convenções culturais, como também ele próprio parte integrante dessa mesma cultura e, portanto, criador de novos sentidos. É para o papel socio-cultural activo, *i.e.*, que simultaneamente recebe e confere sentido, desempenhado por objectos como estes que Marita Sturken e Lisa Cartwright chamam a nossa atenção:

(...) just as we humans give meaning to objects, so too do the objects we create, gaze on, and use for communication or simply for pleasure have the power to give meaning to us as well in the dynamic interaction of social networks. The exchange of meanings and value between people, on the one hand, and the objects and technologies in their worlds, on the other, is interactive and dynamic. This means that artifacts such as images and imaging technologies have politics and agency. (Sturken e Cartwright 2009: 3)

De modo a criar sentidos culturais, fazemos uso da representação, elo de ligação entre sentido e cultura, através da linguagem.<sup>20</sup> Ainda que nem o filme nem a série televisiva sejam em si mesmos linguagem, fazem uso de diversos sistemas de signos para representar e, deste modo, produzir sentido, no âmbito de um determinado contexto cultural. Numa multiplicidade de canais que incluem o visual e o oral, verbal e não-verbal, o objecto audiovisual comunica sentidos com tudo aquilo que apresenta ao espectador que é também, simultaneamente, ouvinte. Torna-se por isso importante que nos mantenhamos conscientes de que não há formas de

---

<sup>19</sup> Recentemente, e no seguimento desta concepção de cultura, têm mesmo ganho importância novas áreas de estudo, como a de cultura visual que pode ser definida como: "(...) the shared practices of a group, community, or society through which meanings are made out of the visual, aural, and textual worlds of representations and the ways that looking practices are engaged in symbolic and communicative activities." (Sturken e Cartwright 2009: 3)

<sup>20</sup> "Representation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to refer to either the 'real' world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people or events." (Hall 1997: 17)

representação neutras, no sentido em que qualquer forma de representação está carregada de significado, sendo, portanto, passível de interpretação e análise crítica. Nesse aspecto, o que W. J. T. Mitchell afirma e aceitamos como dado adquirido para o texto literário – que toda a forma de representação feita por um texto literário pode ser interpretada em função do seu significado cultural – aplica-se também ao objecto audiovisual:

It should be clear that representation, even purely “aesthetic” representation of fictional persons and events, can never be completely divorced from political and ideological questions. One might argue, in fact, that representation is precisely the point where these questions are most likely to enter the literary work. If literature is “a representation of life”, then representation is exactly the place where “life” in all its social and subjective complexity, gets into the literary work. (Mitchell 1995: 15)

E se consideramos que, associados a qualquer forma de representação, há sentidos a desvendar, mesmo que nem sempre estejamos conscientes deles, é também um facto que tais sentidos estão intrinsecamente ligados à respectiva cultura produtora, *i.e.*, aos processos culturais e ao conjunto de conceitos partilhados que definem a sociedade e a época que os produziram.<sup>21</sup> Assim, à representação, como à adaptação, não podemos associar noções de fidelidade e de imutabilidade. Para isso nos adverte Stuart Hall, fazendo referência às teorias de Saussure, essenciais no desenvolvimento do conceito de representação, tal como aqui o entendemos:

If the relationship between a signifier and its signified is the result of a system of social conventions specific to each society and to specific historical moments – then all meanings are produced within history and culture. They can never be finally fixed but are always subject to change, both from one cultural context and from one period to another. There is thus no single, unchanging, universal ‘true meaning’. (Hall 1997: 32)

---

<sup>21</sup> “That is indeed what it means when we say we ‘belong to the same culture’. Because we interpret the world in roughly similar ways, we are able to build up a shared culture of meanings and thus construct a social world which we inhabit together. This is why ‘culture’ is sometimes defined in terms of ‘shared meanings or shared conceptual maps.’ (Hall 1997: 18)

Assim sendo, a interpretação desempenha um papel fundamental na construção de significado, sendo que essa mesma interpretação é determinada por um conjunto de concepções partilhadas que nos unem, leitores, espectadores e indivíduos, enquanto membros de uma determinada cultura. Nos casos que nos propomos analisar de seguida, essa interpretação revela-se a dois níveis, primeiro na produção do objecto audiovisual – filme e série televisiva são, enquanto adaptações, representações – e segundo na sua recepção por parte dos espectadores. Ambas, produção e recepção, são parte integrante do mesmo processo, na medida em que a primeira tem em conta a segunda (as adaptações, como qualquer filme ou série televisiva, são construídas para um determinado público) e a segunda é modelada pela primeira (as supostas expectativas dos espectadores são elas próprias fruto de outros produtos cinematográficos e televisivos anteriores). Não sendo parte deste trabalho considerar aspectos precisos da recepção destes dois objectos audiovisuais, interessa, no entanto, ter em consideração a importância destes dois níveis no processo de adaptação.

Na análise subsequente, e tendo em conta a concepção da adaptação enquanto processo de reapropriação cultural, por um lado, e a delimitação do *corpus*, por outro, centraremos a nossa atenção na representação do elemento feminino e do elemento masculino, consubstanciada nas figuras dos dois protagonistas, Elizabeth Bennett e Mr. Darcy nas sequências iniciais dos objectos fílmico e televisivo e nos dois primeiros capítulos do romance. Tratando-se, em ambos os casos, de adaptações abertamente assumidas como tal do mesmo romance de Jane Austen, poderíamos esperar encontrar representações semelhantes dos dois protagonistas, especialmente quando o hiato temporal entre os dois objectos não parece muito significativo. Porém, estes são, de facto, dois objectos muito diferentes entre si. Tais diferenças podem justificar-se, não apenas por características intrínsecas aos meios televisivo e cinematográfico, mas principalmente porque, como criações culturais que são, estes objectos audiovisuais correspondem, por um lado, às concepções partilhadas dos responsáveis pela sua produção e respondem, por outro lado, às expectativas do público ao qual se destinam. De facto, neste duplo papel de produto e produtor de significado cultural que a adaptação desempenha na contemporaneidade, a forma como são trabalhados, pela representação dos protagonistas, os conceitos de

feminino e de masculino por cada um destes objectos audiovisuais é particularmente reveladora de sentido e passível de reflexão. Culturalmente determinados, estes dois conceitos definem o tom da produção e fazem de cada uma das adaptações em questão, mais do que qualquer outro elemento, objectos do seu tempo. Myra Jehlen chama a nossa atenção para o carácter construído da noção de género quando falamos de textos literários, noção que, para nós, se aplica também aos objectos audiovisuais que tomámos para análise:

If gender is a matter of nurture and not nature, the character conventionally assigned to men and women in novels reflects history and culture rather than nature, and novels, poems and plays are neither timeless nor transcendent. (Jehlen 1995: 264)

Esse facto implica, por isso, que, se pretendermos analisar a adaptação como o produto cultural que é, prestemos alguma atenção à forma como ambos os objectos audiovisuais em estudo constroem os elementos feminino e masculino e como, a partir destes mesmos elementos, se delineiam outros a eles intrinsecamente ligados, tais como o de amor, o de sexualidade ou o de casamento. Questões como estas são tão ou mais pertinentes quando em causa está um texto de Jane Austen: a oposição feminino/masculino é algo que inquestionavelmente reconhecemos como matricial quando falamos desta escritora. E uma das razões apontadas para o sucesso de adaptações para o meio audiovisual dos seus romances tem sido, precisamente, a de as suas histórias proporcionarem o cenário ideal para a exposição das nossas concepções contraditórias de género, como ressalva Martine Voiret:

Austen adaptations have been popular among filmmakers and moviegoers, in great part, because Austen's novels provide scenarios addressing contemporary post feminist concerns. With their complex tales of romance, their diverse cast of male and female characters, they offer scripts that can be used to capture the anxieties, fantasies, and contradictions many men and women experience in the domain of gender and gender relations. (Voiret 2003: 229)

Focando-se frequentemente na relação romântica dos protagonistas, a partir da perspectiva de Elizabeth, estas adaptações definem-se, antes de mais, definindo o

feminino. Com efeito, em qualquer uma destas adaptações o elemento feminino é indiscutivelmente dominante: estes são objectos sobre mulheres e para mulheres. Tal não significa que sejam limitados temática ou esteticamente, mas numa cultura de massas capitalista que assenta, para os mais variados objectos, numa concepção de produção tendo em vista um público consumidor específico, ignorar este facto é cometer um erro de análise da realidade. O mais interessante é que, como verifica Martine Voiret, esta definição do feminino se faz, essencialmente, veiculando a ideia de que a felicidade da mulher depende da eventualidade de encontrar um parceiro ideal, ao mesmo tempo que este final feliz está reservado apenas às mulheres confiantes e com iniciativa própria.<sup>22</sup> Respondendo assim ao que são os nossos desejos pós-modernos contraditórios,<sup>23</sup> as adaptações de Jane Austen oferecem-nos a imagem de uma história de amor perfeita, culminando no inevitável casamento que se adivinha ao estilo “e foram felizes para sempre”, ao mesmo tempo que procuram afirmar as convicções feministas de que à mulher cabe um papel, não tradicionalmente submisso, mas sim determinante e activo na definição do seu destino e da sua felicidade. Contudo, tentando conjugar o melhor de dois mundos, estas produções de essência pós-moderna procuram, simultaneamente, um regresso a um passado idealizado, o que pode resultar, como iremos verificar de seguida, na criação de sentidos, não necessariamente intencionais, mas muito reveladores do ponto de vista cultural.

Em adaptações como aquelas que seleccionámos, a representação dos protagonistas define-se em grande parte pelo ponto de vista. O conceito de ponto de vista, também chamado de perspectiva narrativa, é de extrema importância na teoria literária, na medida em que problematiza a forma como é veiculada a informação diegética, incluindo os diversos tipos de focalização, em estreita articulação com a definição do narrador e do processo de narração de um dado romance. Enquanto

---

<sup>22</sup> Martine Voiret vai mais longe e vê esta marca não apenas na tendência para focar a narrativa na demanda da heroína pelo seu par ideal, mas também no relevo dado à figura da solteirona enquanto modelo não desejável: “Through play on the spinster figure, the movies provide to the viewer a negative pole of identification as well as an outlet for contemporary fears that a woman’s life cannot be lived happily on her own.” (Voiret 2003: 234)

<sup>23</sup> “Whereas modernity was characterised by the unity of the human race in the rational pursuit of truth and enlightenment, post modernity sees the two World Wars as ending this utopian vision. (...) our present epoch is now instead characterised by petit-narratives or identified characterised by, for example, nation, gender, ethnicity and sexuality.” (Hartley 2002: 180-181)

elemento crucial das estratégias de representação, a noção de perspectiva narrativa é para nós de grande relevância. Mesmo que a nossa análise incida sobre um texto audiovisual, estes conceitos são, não apenas aplicáveis, mas de grande utilidade. De facto, é longa a tradição que associa o texto audiovisual, especialmente o cinema, ao romance, salientando a proximidade, em termos de um carácter essencialmente narrativo, destes dois meios, o que não implica, a nosso ver, uma reiteração da subalternidade do objecto audiovisual ao literário. Desta forma, tal como naturalmente questionamos a perspectiva narrativa de um romance, assim o devemos fazer quando analisamos um objecto audiovisual, seja um filme ou uma série televisiva. Esta questão faz ainda mais sentido por se tratar de adaptações: nestes casos, a criação de uma determinada perspectiva narrativa no objecto audiovisual é, não apenas recriação, com um grau variável de proximidade, da perspectiva narrativa do romance, mas também construção de uma perspectiva cultural própria. E para os objectos audiovisuais a construção de uma perspectiva narrativa faz-se, essencialmente, pelo trabalho da câmara, espécie de narrador visual que guia o espectador na narrativa, como veremos de seguida. Por conseguinte, sendo o conceito de perspectiva narrativa importante na definição da identidade própria de cada um dos objectos audiovisuais e particularmente revelador enquanto instrumento de representação de sentido, torna-se também necessário salientar a relevância da utilização de *gaze*,<sup>24</sup> *i.e.*, do olhar intencional e carregado de sentido através do qual se materializa a apropriação da figura feminina e da figura masculina, quer por parte das próprias personagens, quer por parte das figuras externas à diegese, como o(s) espectador(es) ou mesmo o(s) autor(es) da adaptação. Na subsecção da sua obra intitulada “The Gaze and the Other”, Marita Sturken e Lisa Cartwright chamam a nossa atenção para a importância destes códigos visuais, qualquer que tenha sido a intenção do produtor do objecto em questão: “Historical meanings are reproduced in the codes and conventions we use, whether producers intend these meanings to be

---

<sup>24</sup> “The term *gaze*, in common usage, means, in its noun form, a look and, in its verb form, the act of looking. (...) The term *gaze* sometimes carries connotations of looking long and intentionally with affection, awe, wonder, or fascination. When we glance at an image our process of looking can be quick and fleeting, but when we gaze our look is sustained. The concept of gaze has been used in specific ways by visual theorists to emphasize the embeddedness of the gaze of the individual viewer in a social and contextual field of looks, objects and other sensory information. To gaze is to enter into a *relational* activity of looking.” (Sturken and Cartwright 2009: 94)

there or not, or whether any given spectator explicitly notices them or not.” (Sturken e Cartwright 2009: 119) Procuraremos, deste modo, realizar a nossa análise, tendo em conta as especificidades aqui enunciadas, não só relativamente à adaptação enquanto forma dotada de características próprias, mas também quanto aos elementos definidores de cada um dos objectos escolhidos, concretamente na representação dos elementos feminino e masculino. Procuraremos verificar de que modo cada uma destas adaptações se assume enquanto objecto cultural único, reflectindo e modelando o público ao qual se destina. Nesse sentido, as palavras de John Wiltshire parecem-nos interessantes: “Furthermore, it can be argued, the audience is formed in the image of that at which it gazes. Thus transcoding from one to the other system of signs may involve effects that, in some instances, are incommensurate.” (Wiltshire 2004: 3)

## **2. O caso de Jane Austen**

O facto de a nossa escolha ter recaído sobre adaptações de um romance de Jane Austen implica que procedamos aqui a algumas considerações, tendo em conta o caso paradigmático que esta romancista inglesa constitui no âmbito dos estudos de adaptação. De facto quer estejamos a falar da autora, dos seus romances ou de adaptações, ao nome de Jane Austen estão associadas determinadas concepções, frequentemente contraditórias, num conjunto de elementos que influenciam, necessariamente, as adaptações feitas a partir das suas obras. Visto estas concepções serem indissociáveis da sua vida, permitamo-nos algumas breves considerações biográficas, julgadas aqui necessárias para o estudo da relação dos seus romances com as respectivas adaptações cinematográficas e televisivas.

Ainda que se trate, indiscutivelmente, de uma das mais reconhecidas autoras de língua inglesa, a vida de Jane Austen permanece, até hoje, envolta numa rede de incertezas e de discordâncias, pautada, de uma forma geral, pela escassez de dados biográficos. Na verdade, as informações de que dispomos acerca da sua vida parecem inversamente proporcionais à atenção que desde sempre tem merecido do público, tal como afirma Jan Fergus, uma das muitas críticas que se dedicou ao



estudo da biografia da romancista: “Biographical information on Jane Austen is famously scarce.” (Fergus 2005: 3)

Nascida a 16 de Dezembro de 1775, em Steventon, no seio de uma família de *lower gentry*,<sup>25</sup> Jane Austen passa os primeiros anos da sua vida nesta pequena vila de Hampshire, sendo educada sobretudo em casa, tal como a irmã mais velha, Cassandra, sob orientação do pai, George Austen, pastor da igreja anglicana. Tendo vivido em Bath e, após a morte do pai, em Southampton, acaba por passar os últimos anos da sua breve vida em Chawton, numa residência afecta à grande propriedade do irmão Edward. A vida da romancista é sempre marcada pela instabilidade financeira, principalmente após a morte do pai, em 1805, quando a sua sobrevivência, assim como as da irmã e da mãe, passam a depender da boa-vontade de familiares, situação comum nesta época a muitas mulheres solteiras ou viúvas pertencente a esta classe social. Apesar de os seus romances conhecerem um considerável sucesso, Jane Austen não será reconhecida em vida como autora dos mesmos, morrendo em relativa pobreza, a 18 de Julho de 1817, vítima de doença incerta e prolongada, em Winchester, onde está sepultada.

Ainda que o dinheiro não fosse a sua principal motivação para escrever ou que esta actividade não tenha, de facto, constituído um meio de subsistência, Austen foi uma das primeiras escritoras profissionais, seguindo os passos de autoras como Aphra Behn (1640-1689), Charlotte Smith (1749-1806), Frances Burney (1752-1840) e Maria Edgeworth (1768-1849).<sup>26</sup> Mesmo que em vida tenha publicado, de

---

<sup>25</sup> A família de Jane Austen pertencia ao estrato mais baixo da *gentry*, razão pela qual adoptamos esta designação. Posicionando-se acima dos que faziam depender a sua sobrevivência do comércio, estas famílias encontravam-se, contudo, longe da *gentry* detentora de terra e propriedades, sendo, na sua maioria, parte de um grupo onde se incluíam sacerdotes da igreja anglicana, advogados, militares e alguns comerciantes retirados. A posição dos Austen neste grupo é confirmada, não apenas pela profissão do pai – filho segundo e um homem do clero cuja educação foi suportada por um tio abastado – e pela origem da mãe – que apesar de oriunda de uma família abastada, os Leigh, sempre viu barrado o acesso, pela sua condição de mulher, à fortuna da família –, mas também pelo seu rendimento anual de cerca de £600, em 1801. Tal soma permitiria a George Austen manter, com alguma dificuldade, o estatuto (e as aparências) de um *gentleman*. Sobre este assunto cf. Copeland (2005) ou a noção de “pseudo-gentry” de Spring, (1983/2001).

<sup>26</sup> A propósito do seu estatuto enquanto escritora profissional, veja-se a defesa que faz do romance e da figura do romancista em *Northanger Abbey*: “Although our productions have afforded more extensive and unaffected pleasure than those of any literary corporation in the world, no species of composition has been so much decried. From pride, ignorance, or fashion, our foes are almost as many as our readers. (...) there seems almost a general wish of decrying the capacity and undervaluing the labor of the novelist, and of slighting the performances which have only genius, wit, and taste to recommend

forma anónima, apenas quatro romances, o sucesso imediato que conhece, e que aumenta com a publicação póstuma dos restantes dois romances, faz dela uma das autoras mais bem-sucedidas, mas também mais debatidas, da literatura inglesa. Tal sucesso suscitou uma natural curiosidade pela figura da romancista e conduziu à criação de uma lenda, processo em grande parte fomentado pela própria família, da qual aliás estão dependentes os primeiros registos biográficos.<sup>27</sup> Nos anos que se seguem à sua morte, e em grande parte por acção dos Austen-Leigh, Jane Austen é idealizada como o modelo perfeito da mulher solteira, doméstica e totalmente dedicada à família. Reagindo contra esta imagem, alguns biógrafos e críticos posteriores tenderam a focar-se, talvez exageradamente, nos acontecimentos menos felizes da sua vida familiar, retratando-a, por oposição, como uma mulher amargurada e desiludida, autora de romances sentimentais. Neste quadro, outros tomaram-na, muitas vezes com base numa leitura limitativa da sua obra, como figura representativa de um conformismo estabelecido que precisava de ser combatido.<sup>28</sup> Escritora de quem nos chegaram poucos dados biográficos e ainda menos declarações de intenção sobre a escrita, Jane Austen continua a suscitar reacções e interpretações muito diversas. De facto, poucos autores parecem ter sido apontados, como Jane Austen tem sido ao longo do tempo, enquanto representante, simultaneamente, de posições virtualmente antagónicas – da classe média e da aristocracia, do feminismo e do patriarcalismo, do tradicionalismo e da inovação.

Ainda assim, e apesar das disparidades, as últimas décadas têm associado à figura e aos romances da escritora uma imagem muito definida.<sup>29</sup> Partindo de uma aparente convergência temática dos seus seis romances, Jane Austen tem sido identificada essencialmente como uma autora de romances de amor, de intriga relativamente simples e intemporal, factor que explicaria o seu inabalável sucesso

---

them.” (Austen 1817/1988: 37) Outro exemplo é o manuscrito no qual Austen registou os lucros da venda das suas obras (cf. <http://www.janeausten.ac.uk/facsimile/pmprofits/1.html>).

<sup>27</sup> Sendo os primeiros romances de Jane Austen publicados anonimamente, por desejo expresso da escritora, é só após a sua morte e com a publicação conjunta e póstuma de *Northanger Abbey* e de *Persuasion* (Dezembro de 1817) que surge uma “Biographical Notice”, da autoria do irmão Henry Austen e escrita em tom elegíaco. Em 1869, o sobrinho James Edward Austen-Leigh publica *A Memoir of Jane Austen*, obra tomada como base para as biografias subsequentes.

<sup>28</sup> Cf. Copeland e McMaster (2011: 248-266).

<sup>29</sup> Fenómeno que leva John Wiltshire a distinguir ‘Jane Austen’ de Jane Austen, compreendendo na primeira expressão um conjunto de noções pré-concebidas que correspondem quase a uma imagem de marca – cf. Wiltshire (2004: 1-12).

junto do público. Este rótulo rapidamente se transformou, para as indústrias do cinema e da televisão, numa fórmula de sucesso que fizeram da obra de Jane Austen uma das mais adaptadas de sempre, mesmo que seja, de facto, bastante escassa quando comparada com a de outros escritores. Tal contribuiu para tornar o caso de Jane Austen verdadeiramente paradigmático no campo dos estudos de adaptação, de tal modo que a grande maioria dos livros dedicados ao tema inclui, pelo menos, um capítulo que lhe é dedicado. As adaptações da sua obra constituem exemplos, tanto de adaptação, como do *heritage film*,<sup>30</sup> marcos comparativamente aos quais outros filmes e séries televisivas são analisados.

De entre as características normalmente apontadas como típicas destas adaptações, duas são frequentes. Em primeiro lugar, as adaptações feitas a partir de romances de Jane Austen tendem a ser vistas como definitivamente femininas, quer por centralizarem a acção na protagonista, quer por privilegiarem a história de amor, tornando-se objectos de consumo de um público maioritariamente feminino.<sup>31</sup> Em segundo lugar, estas adaptações são normalmente tidas como perpetuadoras de um desejo de regresso a um passado seguro e confortável, um escape nostálgico às dificuldades da contemporaneidade.<sup>32</sup> Dessa forma, surgem associados a adaptações de obras de Jane Austen e de outras obras canónicas da literatura elementos como a sumptuosidade dos cenários e do guarda-roupa e a reverência pela palavra do texto

---

<sup>30</sup> “heritage film (...) A variant of art cinema that derives its cultural credentials from (usually literary) source materials rather than from any aspiration to aesthetic or cinematic innovativeness. The heritage film is widely regarded as part of a ‘heritage culture’ which emerged in the 1980s as a strategy of promoting Britain and ‘Britishness’ (or more accurately ‘Englishness’) in terms of the nation’s traditions and past. (...) Heritage culture is commonly seen as constructing a form of British national identity that is coupled with nostalgia – a conservative longing for a stable past which might or might not have ever existed. At the same time, it is also argued that heritage culture is associated with globalization and the postmodern condition, in the sense that history becomes replaced by a simulacrum or pastiche of the past.” (Kuhn e Westwell 2012: 203) – preferimos esta designação à de *costume drama* (cf. nota 2 desta dissertação), dada a maior relevância que atribuímos à dimensão *heritage* destas produções, em detrimento de pormenores de guarda-roupa e de outros elementos acessórios de recriação histórica.

<sup>31</sup> Este carácter feminino e romântico das adaptações de Jane Austen tem dividido os críticos. Sue Parril afirma que a principal razão para se fazerem tantas adaptações de obras de Austen se deve ao facto de se tratar de histórias de amor de qualidade, simples e particularmente apelativas para o público feminino (Parril 2002: 3). Christine Geraghty documenta a posição oposta de outros críticos: “The specter of romance haunts critics of Austen adaptations. Romance is seen as the opposite of Austen’s ironic, witty, and complex accounts of the human heart. (...) This leads, it is argued, to a narrow focus on the courtship of the central couple, a thinning out of the social world in which they are placed, and an overemphasis on glamour and attraction.” (Geraghty 2008: 34)

<sup>32</sup> Neste aspecto, as adaptações são frequentemente associadas a outros movimentos relacionados com o culto da figura da autora e incluem, entre outras manifestações, recriações históricas do tempo da romancista das quais o *Jane Austen Festival*, organizado anualmente em Bath, é apenas um exemplo.

literário. Voltaremos no decurso desta dissertação às mesmas, procurando ver de que forma elas estão presentes nas adaptações escolhidas.

O múltiplo e controverso debate em redor de Jane Austen, partindo, na maior parte das vezes, não tanto da leitura atenta das obras, mas sim de controvérsias em torno da figura autoral, tem contribuído para, em parte, desvalorizar a romancista enquanto tal. Virginia Woolf, desde cedo leitora atenta de Austen, reconhece nela, não só a figura maior na literatura escrita por mulheres, mas principalmente uma romancista de valor indiscutível, autora cuja importância no cânone literário é na sua opinião comparável à de Shakespeare.<sup>33</sup> Numa das recensões que escreveu para o *Times Literary Supplement*, Woolf afirma, chamando a atenção para a necessidade, acima de tudo, de olhar o romance e não a romancista:

(...) when the critics have been debating whether she was a lady, whether she told the truth, whether she could read, and whether she had personal experience of hunting a fox is positively upsetting. We remember that Jane Austen wrote novels. It might be worth while for her critics to read them. (Woolf 1979: 161)

O que Woolf acima afirma sobre os romances de Jane Austen é tão ou mais válido para as adaptações baseadas nas suas obras, tendo em conta as ideias pré-concebidas que frequentemente lhes atribuem. De forma paradigmática, estas adaptações constituem assim o derradeiro exemplo da adaptação enquanto forma cinematográfica simultaneamente valorizante (valorizada) e desvalorizante (desvalorizada), tal como o entende Francis Vanoye:

L'adaptation est à la fois valorisante, valorisée (puisqu'elle est censée bénéficier des qualités de l'œuvre source en lui rendre hommage) et dévalorisante, dévalorisée (parce qu'elle ne constitue pas une œuvre originale et fait un usage utilitaire d'une œuvre que lui préexiste). Elle garantit *a priori* la qualité de l'œuvre, constitue une sorte de sécurité économique et esthétique

---

<sup>33</sup> “Here was a woman about the year 1800 writing without hate, without bitterness, without fear, without protest, without preaching. That was how Shakespeare wrote, I thought, looking at *Anthony and Cleopatra*; and when people compare Shakespeare and Jane Austen, they may mean that the minds of both had consumed all impediments; and for that reason we do not know Jane Austen and we do not know Shakespeare, and for that reason Jane Austen pervades every word that she wrote, and so does Shakespeare.” (Woolf 1929/1996: 63)

mais manifeste l'assujettissement du film au texte, du cinéma à la littérature. (Vanoye 2011: 14)

Assim, tendo em conta todas as questões acima afluídas, procuraremos analisar de forma objectiva tanto as adaptações escolhidas como o romance com o qual ambas inevitavelmente se relacionam, procurando evitar os preconceitos habitualmente apostos à adaptação, em especial à adaptação dos romances de Jane Austen para cinema e televisão. Contudo, tal não significa que não tomemos em consideração as condicionantes que afectam as adaptações desta romancista, vista a relevância que tais elementos têm, a nosso ver, na definição dos objectos audiovisuais em análise.

### **3. Adaptações fílmicas e televisivas de *Pride and Prejudice***

Habitualmente apontada como a obra mais conhecida da romancista inglesa Jane Austen, tem sido, desde o início do século passado, alvo de numerosas recriações. Se nos centrarmos apenas nos objectos audiovisuais, que aqui entendemos como os produzidos para o cinema ou a televisão, encontramos um longo historial de adaptações deste romance, do qual o Quadro 1 procura dar testemunho.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> O Quadro 1 regista apenas as produções de *Pride and Prejudice*, para televisão e cinema, que se assumem como adaptações, não sendo consideradas as que recriam a história numa época contemporânea – como é caso de *Pride & Prejudice: a latter day comedy* (2003) – e/ou as que efectuem outras variações da mesma – como *Bride and Prejudice* (2004).

<b>Título e data</b>	<b>Realizador</b>	<b>Argumentista</b>	<b>Produtor</b>	<b>Formato</b>	<b>Actores principais Elizabeth / Mr. Darcy</b>
<i>Pride and Prejudice</i> (1940)	Robert Z. Leonard	Aldous Huxley e Jane Murfin	Hunt Stromberg	Longa-metragem cinematográfica, MGM (114 min.)	Greer Garson Laurence Olivier
<i>Pride and Prejudice</i> (1949)	Fred Coe	Samuel Taylor	---	Dramatização, NBC, gravada ao vivo (60 min.)	Madge Evans John Baragrey
<i>Pride and Prejudice</i> (1952)	Campbell Logan	Cedric Wallis	Campbell Logan	Mini-série 6 episódios, BBC, gravada ao vivo (180 min.)	Daphne Slater Peter Cushing
<i>Pride and Prejudice</i> (1958)	Barbara Burnham	Cedric Wallis	Barbara Burnham	Mini-série 6 episódios, BBC, gravada ao vivo (180 min.)	Jane Downs Alan Badel
<i>Pride and Prejudice</i> (1967)	Joan Craft	Nemone Lethbridge	Campbell Logan	Mini-série 6 episódios, BBC (180 min.)	Celia Bannerman Lewis Fiander
<i>Pride and Prejudice</i> (1980)	Cyril Coke	Fay Weldon	Jonathan Powell	Mini-série 5 episódios, BBC (226 min.)	Elizabeth Garvie David Rintoul
<i>Pride and Prejudice</i> (1995)	Simon Langton	Andrew Davies	Sue Birtwistle	Mini-série 6 episódios, BBC (300 min.)	Jennifer Ehle Colin Firth
<i>Pride &amp; Prejudice</i> (2005)	Joe Wright	Deborah Moggach	Tom Bevan, Eric Fellner e Paul Webster	Longa-metragem cinematográfica, Focus Features/Universal Pictures/Studio Canal/Working Title (127 min.)	Keira Knightley Matthew MacFadyen

Quadro 1 - Adaptações de *Pride and Prejudice* para cinema e televisão.

Como se pode ver, a primeira adaptação cinematográfica do romance surge em 1940 e trata-se de uma longa-metragem produzida pelos estúdios da MGM, realizada por Robert Z. Leonard e contando com Greer Garson e Laurence Olivier como protagonistas. O argumento, da responsabilidade do escritor inglês Aldous Huxley (1894-1963) e da escritora norte-americana Jane Murfin (1884-1955), baseia-se largamente na adaptação prévia para teatro, feita em 1935 por Helen Jerome, a partir do romance de Austen. Muito ao estilo da *screwball comedy*,<sup>35</sup> um género popular na transição dos anos trinta para os anos quarenta do século XX, o filme é marcado pelo confronto do par romântico, o diálogo inteligente e espirituoso, o acentuar das diferenças sociais e o guarda-roupa sumptuoso. O género parece de facto adequar-se à história de Austen, aqui recontada em tom em geral cómico, desde logo assumido na frase usada para publicitar a adaptação: “Bachelors Beware! Five Gorgeous Beauties are on a Madcap Manhunt!”<sup>36</sup> Ainda que indiscutivelmente pertencente à *screwball comedy*, esta primeira produção cinematográfica revela-se mais complexa do que poderá parecer à primeira vista. Marcada, inescapavelmente, pelo fantasma da guerra que assolava a Europa, esta inaugural adaptação cinematográfica é vista como um instrumento de propaganda, cujo primeiro objectivo seria incentivar a opinião pública americana a apoiar uma eventual participação dos EUA, a par dos Aliados, naquela que se viria a tornar a Segunda Guerra Mundial. Por isso, a adaptação de 1940 define-se, por um lado, pelo atenuar das barreiras impostas pela classe social dos protagonistas, numa tentativa de desfazer o preconceito americano face ao tradicionalismo inglês. Por outro lado, e ainda que um pouco contraditoriamente, esta adaptação caracteriza-se pelo acentuar de uma nostalgia por um tempo passado idealizado, particularmente apelativo ao público americano da época e evidenciado, por exemplo, pelo guarda-roupa exuberante, mais próximo de *Gone With the Wind* (1939) do que do período da Regência (1811-1820). Alcançando o elogio da crítica e do público, a adaptação de 1940 permaneceu a única feita para cinema durante mais de meio século.

Das próximas quatro adaptações (1949, 1952, 1958 e 1967), todas para televisão, não possuímos muitos dados (especialmente das mais antigas), sendo que

---

<sup>35</sup> “Called the “screwball” comedy, this style combined intellectual sophistication with slapstick behaviour. It depended on fast, witty dialogue and a battle of the sexes in which male and female roles were often reversed (in terms of traditional expectations of male strength and dominance).” (Ellis 1995: 166)

<sup>36</sup> Cf. Parrill (2002: 49).

nenhuma se encontra disponível pra visionamento na actualidade. De acordo com Sue Parrill (2002: 48-60), que se baseia ela mesma nos guiões e em outros dados arquivísticos, todas estas produções têm em comum uma ligação relativamente forte ao género dramático. Com excepção da adaptação de 1967, que teria algumas cenas de exterior, todas estas adaptações foram exclusivamente filmadas em estúdio, sendo as três primeiras ao vivo. O carácter essencialmente dramático destas primeiras produções televisivas não é indissociável do facto de, inicialmente, a televisão ser vista como um instrumento de transmissão de eventos reais, com a descoberta do seu potencial dramático a passar, obviamente, pela procura de conteúdo em fontes teatrais. Além disso, tal como nos lembra Sarah Cardwell, no início da história da televisão, várias limitações tecnológicas condicionavam as produções, ao mesmo tempo que contribuíam para criar no espectador uma imagem muito próxima da peça de teatro: as câmaras eram pesadas e de difícil manuseamento – mudanças de perspectiva eram feitas só por meio de cortes – e a possibilidade de gravação só surgiu em 1947 e de forma não regular – o que significava, por exemplo, a inexistência de edição em pós-produção.<sup>37</sup>

O carácter estático destas primeiras produções televisivas, que aos olhos de hoje parece tão evidente, só começa a mudar com a adaptação de 1980,<sup>38</sup> produzida pela BBC, a primeira que se aproxima da nossa concepção de série televisiva. Realizada por Cyril Coke, com argumento de Fay Weldon e produção de Jonathan Powell, esta mini-série de cinco episódios conta com Elizabeth Garvie e David Rintoul nos papéis principais. Ao contrário das anteriores, a adaptação televisiva de 1980 afasta-se de forma moderada mas significativa do carácter dramático que marcava as produções anteriores, algo conseguido através de um maior dinamismo de trabalho de câmara e de uma maior utilização de filmagem em exterior. Estas mudanças são essencialmente resultado de progressos tecnológicos que vêm trazer para a televisão o que era já usual no cinema da época. Ainda assim, quando revemos hoje esta série consideramo-la exactamente demasiado estática, em comparação com produções mais recentes, nomeadamente a de 1995.

Em 1995, a BBC produziu e transmitiu a que é, até ao momento, a mais recente produção de *Pride and Prejudice* para televisão e que se tornou modelo, não

---

<sup>37</sup> Cf. Cardwell (2007: 184-187).

<sup>38</sup> Por vezes também indicada como a adaptação de 1979, correspondente ao de produção. Aqui, contudo, estabelecemos como critério o ano de transmissão do objecto audiovisual, neste caso 1980.



apenas para este género de produções televisivas, mas também para o *heritage film*. Com Jennifer Ehle como Elizabeth e Colin Firth como um inesquecível Mr. Darcy, esta série granjeou os aplausos do público e da crítica. Com extensa utilização de filmagem em exterior, integração de uma banda sonora enquanto elemento da narração e detalhados valores de produção, esta série representa, como veremos, o expoente máximo, e conseqüente saturação, do seu género.

Após uma década de 1990 repleta de adaptações de Jane Austen,<sup>39</sup> uma pausa impõe-se até surgir a segunda adaptação para cinema de *Pride and Prejudice*, em 2005. Realizada por Joe Wright, até esta altura conhecido apenas como realizador de séries televisivas, e contando com Keira Knightley, estrela em ascensão na altura da produção, e Matthew Macfadyen como protagonistas, o filme foi um sucesso, colocando novamente Jane Austen nas luzes da ribalta.

Antes de prosseguirmos, deve ser feita uma última ressalva quanto a estas adaptações dada a relevância da questão tanto a nível metodológico como conceptual. Ao falarmos em adaptação, a questão do reconhecimento dos responsáveis pela mesma pode ser complexa, dificultando não apenas a identificação dos objectos mas também a compreensão dos comentários que procuraremos tecer. Assim, e porque entendemos que a questionação do conceito de autor, seja em termos especificamente literários ou mais abrangentes, não tem aqui lugar, procuraremos apenas explicitar de que forma entendemos a responsabilidade da produção dos objectos audiovisuais em análise. Assim, poderia parecer relativamente fácil fazer corresponder a figura de autor do romance à do realizador dos objectos audiovisuais. Tal correspondência apresenta, contudo, dois problemas. Em primeiro lugar, é muito mais difícil identificar, quer para um filme, quer para uma série televisiva, uma figura autoral una ou singular, na medida em que uma panóplia de figuras, para além do realizador, preenche diversas tarefas de produção. Do argumentista ao produtor, há uma lista quase interminável de intervenientes, cuja extensão tem, de uma forma geral, vindo a aumentar ao longo dos últimos anos, graças ao elevado nível de complexidade tecnológica (e não só) implicada numa produção audiovisual. Em segundo lugar, se a figura do realizador enquanto autor –

---

<sup>39</sup> São várias as adaptações a partir de obras de Jane Austen nesta década: *Pride and Prejudice* (BBC/A&E), *Sense and Sensibility* (1995, Columbia/Mirage), *Persuasion* (1995, BBC/Sony), *Emma* (1996, Columbia/Miramax), *Emma* (1996, Meridian-ITV/A&E), *Mansfield Park* (1999, BBC/Miramax).

ou pelo menos enquanto figura cimeira num conjunto de elementos que partilham funções autorais – poderia ser relativamente aceitável para o cinema, o mesmo não acontece com a televisão, onde a figura do produtor tem tido, desde sempre, grande destaque. De facto, se a classificação do cinema enquanto sétima arte permite que este meio se aproxime, em termos de valor estético, da literatura – criando até um cânone à semelhança do cânone literário –, à televisão esteve sempre reservado um lugar menos distinto, como destaca Sarah Cardwell, uma das vozes mais activas na defesa do valor das adaptações televisivas:

One of the most common held prejudices against these television adaptations is that they reflect television's tendency towards conservative, staid, and unimaginative programming in contrast with cinema's more vibrant, eclectic, and innovative offerings. (Cardwell 2007: 181-182)

Vista, essencialmente, como um meio gerador de entretenimento para as massas, sem grande valor artístico, à televisão não é por norma reconhecida a existência de uma dimensão criativa e estética, congruente com figuras autorais canónicas. A ausência de promoção de produtos televisivos com base numa suposta figura autoral a quem se reconhece essa dimensão criativa parecia, até há relativamente pouco tempo, reflectir a concepção depreciativa do próprio meio. De facto, é comum, e também no caso de *Pride and Prejudice* (1995), que as séries televisivas surjam, antes de tudo, associadas a um ou mais produtores, individuais ou colectivos, cujos nomes se tornam as imagens de marca que ligam um conjunto de séries, ao mesmo tempo que se ressalva o carácter comercial, em detrimento do estético, da televisão. Não é, por isso, caso raro que a escolha do realizador de uma determinada série televisiva ocorra numa fase relativamente avançada da pré-produção. Além disso, quando se destaca uma outra figura autoral é a do argumentista e não a do realizador, especialmente quando em causa está uma adaptação.<sup>40</sup> Não negamos que processo semelhante se possa verificar no meio cinematográfico, novamente com destaque para o caso particular da adaptação.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Veja-se tanto o caso da série televisiva que elegemos para análise como da mais recente adaptação televisiva de *Sense & Sensibility* (2008), em que o “Making Of” disponibilizado como extra em ambos os DVDs é maioritariamente comentado pelo argumentista, Andrew Davies.

<sup>41</sup> Como acontece com o filme *Sense and Sensibility* (1995), frequentemente identificado pela argumentista, Emma Thompson, em vez de pelo realizador, Ang Lee, ou mesmo com o filme

Contudo, enquanto neste é possível identificar um cânone indissociável do nome de grandes realizadores, o mesmo não acontece com a televisão, ainda que o meio esteja a atravessar no presente uma grande transformação. O recente desenvolvimento das séries televisivas, em muito tornado possível pela democratização dos canais por cabo, por um lado, e pela melhoria das técnicas de produção, por outro, tem contribuído, de alguma forma, para reconhecer maior valor estético às séries televisivas que, desta forma, têm diminuído o fosso que as afastava do meio cinematográfico, integrando nas suas produções nomes, quer de realizadores, quer de actores, anteriormente exclusivos do cinema.

Ainda que esta insistência no conceito de autor possa parecer um retrocesso, especialmente na ênfase que, posteriormente, venhamos a dar à intencionalidade no processo criativo, retornamos a Linda Hutcheon e fazemos nossa a sua defesa:

(...) what I am proposing may at first appear to be a step backward in theoretical-historical terms. But adaptation teaches that if we cannot talk about the creative process, we cannot fully understand the urge to adapt and therefore perhaps the very process of adaptation. (Hutcheon 107)

De qualquer modo, mesmo que não seja possível encontrarmos uma resposta final para a questão autoral relativamente à adaptação, é claro que entre os três meios com os quais lidamos – literário, cinematográfico e televisivo – há diferenças significativas, mesmo entre os dois meios – cinema e televisão – que, à partida, se assemelhariam mais. A reter para o prosseguimento da nossa análise será o facto de, para o romance, estarmos perante uma figura autoral singular enquanto no caso dos dois objectos audiovisuais termos uma figura autoral colectiva. Não sendo nossa intenção reflectir especificamente sobre a figura autoral nestes três objectos escolhidos, as considerações que acabámos de fazer devem permanecer subjacentes à análise a efectuar nas partes subsequentes.<sup>42</sup>



---

escolhido para análise, *Pride & Prejudice* (2005), para o qual o realizador Joe Wright foi escolhido pelos produtores após definição do projecto.

<sup>42</sup> Na segunda partes desta dissertação, identificaremos aos objectos audiovisuais em análise pelo nome do seu respectivo realizador, sem prejuízo do que aqui considerámos.

Como verificámos, várias questões são relevantes quando nos propomos analisar adaptações de textos literários para cinema e televisão. Todas as que aqui levantámos concorrem para um mesmo objectivo: tornar-nos espectadores criticamente activos e despertos, que questionam estes objectos audiovisuais enquanto produtos culturalmente relevantes que são e não apenas como meras realizações de uma cultura massificada e desprovida de importância e de qualidade. Mesmo enquanto manifestações da cultura popular ou de massas, estes são objectos de interesse, em primeiro lugar, porque se aproximam de um público geral e alargado sendo o seu sucesso por si só motivo de atenção. Em segundo lugar, ambos permitem observar em acção as forças sociais que reflectem e modelam o público ao qual se dirigem. Neste aspecto em particular apoiamo-nos novamente em Graeme Turner, cuja defesa do filme (e série televisiva) popular enquanto objecto de estudo pertinente e interessante nos parece permanecer actual:

It is now more or less accepted that film's function in our culture goes beyond that of being, simply, an exhibited aesthetic object. Popular film takes place in an arena where the audience's pleasure is a dominant consideration – both for the audience and for the film's producers. This does not necessarily mean that the audience is drugged or fed 'junk food for the mind'. The pleasure that popular film provides may indeed be quite different from that offered by literature or fine art; it is, however, equally deserving of our understanding. (Turner 1993: 3)

É, portanto, encarando estes objectos como importantes marcadores da identidade cultural e com os nossos sentidos despertos, que procuraremos de seguida conduzir uma análise atenta das sequências que delimitámos, tendo sempre como fio condutor a concepção da adaptação enquanto processo e produto de reapropriação cultural.

Procuraremos também, ao mesmo tempo que reconhecemos o mérito e o carácter único de cada uma das adaptações e do romance que adaptam, verificar como aquelas recriam este, independentemente de considerações de superioridade estética de qualquer um dos objectos sobre outro. Nesse sentido, fazemos nossas as palavras de Christine Geraghty ao estabelecermos o nosso objectivo na presente dissertação: “While I contest the relationship with an original source as the main criterion for judging adaptations, I still want to explore the particular ways in which adaptations make their own meanings.” (Geraghty 2008: 4)

## II – *Pride and Prejudice* de Joe Wright, de Simon Langton e de Jane Austen

### 1. *Pride & Prejudice* (2005) – a sequência inicial do filme

*Pride & Prejudice*, estreado nos cinemas a 16 de Setembro de 2005, com realização de Joe Wright e argumento de Deborah Moggach, foi a segunda longa-metragem a adaptar o mais conhecido romance de Jane Austen para o grande ecrã. Ainda que durante o século XX várias tenham sido as adaptações deste romance para televisão e teatro, apenas uma foi feita para cinema, em 1940, realizada por Robert Z. Leonard e com argumento de Aldous Huxley e Jane Murfin. A adaptação de 2005 vem assim afirmar-se, em primeiro lugar, como o preenchimento dessa lacuna e, depois, como versão totalmente independente das adaptações que a precederam, com Joe Wright a alegar o seu desconhecimento, tanto do romance como das adaptações anteriores, ao aceitar a realização do filme.<sup>43</sup> A sequência inicial do filme parece procurar, com efeito, afirmar essa mesma intenção de apresentar ao espectador uma nova leitura desta conhecida história.

*Pride & Prejudice* (2005) inicia-se com uma cena num espaço exterior: o enquadramento revela uma pequena clareira na qual os raios solares da alvorada rompem por entre as árvores encadeando o espectador ao mesmo tempo que surge no ecrã o título do filme (fig. 1). Esta imagem inicial é, contudo, mais do que pano de fundo para o aparecimento do título: ela é em si definidora do tom do filme e, por esse motivo, parece prolongar-se no ecrã, acompanhada inicialmente apenas pelos sons da natureza e depois por uma melodia ao piano.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Cf. *Pride & Prejudice: Production Notes* (2005: 4).

<sup>44</sup> “Dawn”, composta por Dario Marianelli e interpretada ao piano por Jean-Yves Thibaudet. Esta primeira melodia é o tema musical que une toda a banda sonora do filme, surgindo de forma recorrente. Inicialmente composta como sendo a música de Elizabeth Bennett (aquela que ela tocará no *pianoforte* de Lady Catherine) foi criada, segundo o compositor, como reflexo da própria



Fig. 1 – Fotograma *Pride & Prejudice* (2005): imagem de título.

Na cena seguinte, com o aparecimento de Elizabeth, a natureza cede o seu protagonismo: a câmara já não perde tempo a mostrar o cenário natural. Este é, como será de resto ao longo do filme, fundo contra o qual a personagem de Elizabeth é destacada, assumindo-se repetidamente também como reflexo do carácter livre, natural e extraordinário desta figura feminina. Nesta primeira aparição, a protagonista do filme surge a ler um livro, enquanto caminha, presumivelmente, pelo espaço natural descrito (fig. 2). Enquadrada a meio da imagem e tendo como pano de fundo um cenário natural semelhante ao do primeiro plano, surge aos olhos do espectador modestamente vestida e penteada e aparentemente não maquilhada. A câmara centra-se depois no livro, como se espreitasse por detrás do ombro de Elizabeth, enquanto esta acaba de ler a última página e o fecha.<sup>45</sup>

---

personagem: “Lizzie’s piano piece became one of the main themes of the score, and the piano became very much her voice, or perhaps the voice of her feisty and independent soul, strong minded and passionate, but also gentle and caring.” (Darianelli 2005)

<sup>45</sup> O romance que vemos Elizabeth terminar logo nas primeiras imagens é *First Impressions* (título inicial de *Pride and Prejudice*), apenas com alteração dos nomes das personagens. A inclusão do romance, materializado em livro, replica uma opção comum em adaptações de textos literários, especialmente quando estes são canónicos. O filme assume-se, assim, como adaptação e presta homenagem a Jane Austen. Na terceira parte desta dissertação, veremos como este pormenor contribui também para a construção da representação desta figura feminina.

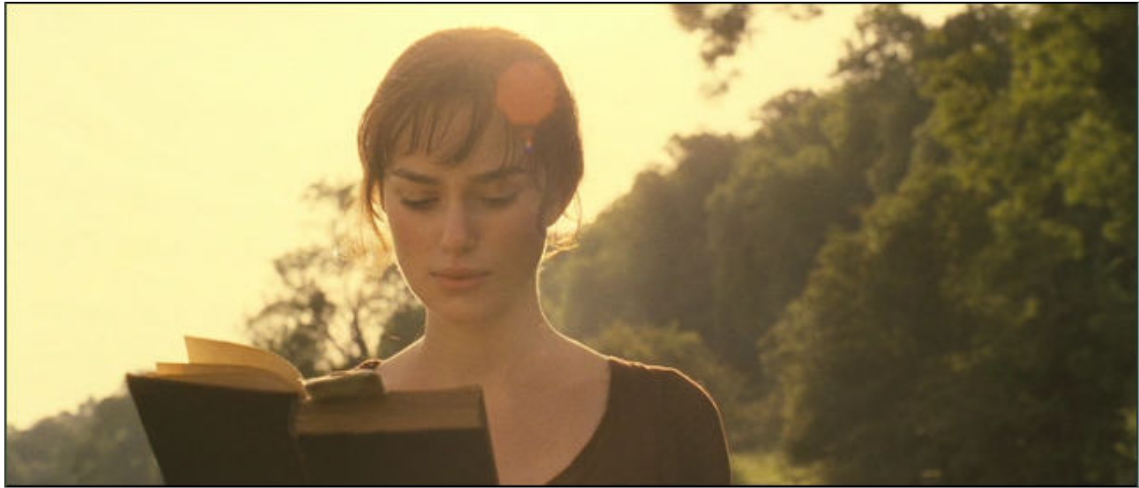


Fig. 2 – Fotograma *Pride & Prejudice* (2005): Elizabeth Bennett.

As cenas seguintes transportam-nos para Longbourn, primeiro para o seu exterior (pela parte traseira e lateral) e depois para o seu interior, à medida que acompanhamos Elizabeth no seu regresso a casa. Primeira e única construção a surgir na sequência inicial desta adaptação, Longbourn é uma casa antiga da qual se destacam o fosso que a rodeia, os animais à solta e a roupa estendida no pátio (fig. 3).



Fig. 3 – Fotograma *Pride & Prejudice* (2005): chegada de Elizabeth a Longbourn.

Continuamos a acompanhar Elizabeth enquanto esta atravessa o pátio, mas ao passar por uma porta aberta, a câmara e o nosso olhar detêm-se enquanto Elizabeth prossegue. Numa estratégia que parece mascarar a artificialidade deste olhar guiado

pela câmara, penetramos no interior de Longbourn antes que a nossa guia o faça, satisfazendo a nossa curiosidade relativamente ao que se esconde por detrás das paredes desta casa. Esta ilusão de liberdade contribui para criar no espectador um sentimento de empatia e mesmo de intimidade com este espaço familiar. No interior, cruzamo-nos com as restantes irmãs Bennett, cujos principais traços nos são, em poucos segundos, revelados: a seriedade e o empenho de Mary que toca piano apesar de todas as distrações, a calma e o sentido de responsabilidade de Jane que passa com diversos trabalhos de costura na mão e a agitação e alegria despropositadas de Lydia e Kitty, que descem as escadas de acesso ao andar superior e atravessam a sala correndo e rindo, apesar das advertências da irmã mais velha. Tendo mostrado todas as irmãs Bennett, a câmara oferece-nos uma panorâmica da sala: microcosmo da casa e da família Bennet, esta sala de jantar onde encontramos as irmãs de Elizabeth evidencia sinais de uma riqueza já desaparecida, e tudo tem um ar gasto, modesto e desarrumado, ainda que não decadente. O interior de Longbourn, tal como o seu exterior, é velho e gasto, mas ainda assim caracterizado por um certo *glamour*, muito ao estilo *vintage*. A desarrumação geral e o cão de grande porte que se passeia pelas divisões da casa (antecipando o porco que veremos mais adiante) confirmam, no interior, a imagem que, até ao momento, tínhamos do exterior de Longbourn (fig. 4).



Fig. 4 – Fotograma *Pride & Prejudice* (2005): Mary Bennett ao *pianoforte*, na sala de jantar de Longbourn.



Desta sala, a câmara faz-nos sair por uma outra porta, parando no limiar até voltarmos a apanhar Elizabeth, que se dirige para a casa mas se detém, antes de entrar, a observar a janela do escritório do pai. A câmara aproxima-se progressivamente até que a perspectiva que temos sobre a janela é novamente a de quem olha por detrás do ombro da personagem. Pela janela conseguimos ver e ouvir Mrs. Bennett: no momento informa o marido que Mr. Bingley, homem rico e solteiro, alugou a propriedade vizinha de Netherfield Park. A câmara volta a afastar-se e Elizabeth entra, finalmente, em casa, para descobrir as duas irmãs mais novas a escutar a conversa dos pais. A acção ganha então mais movimento, com maior alternância de planos, médios e aproximados, de Kitty, Lydia, Elizabeth e também de Jane, que entretanto se juntou às irmãs. Estes planos são entrecortados por outros do interior do escritório, nos quais a imagem ocupa apenas cerca de um terço de um ecrã de resto negro, como que simulando o campo de visão das irmãs Bennett enquanto espreitam pela porta entreaberta. Nestas cenas, a câmara oferece-nos, num momento de partilha da intimidade da família Bennett, visões de um espaço interior a partir do exterior, à medida que espreitamos para o escritório de Mr. Bennet e escutamos a conversa deste com a mulher, primeiro através de uma janela (do exterior, juntamente com Elizabeth) e depois pela frincha de uma porta (do interior da casa, com Lydia, Kitty, Elizabeth e Jane). Numa estratégia que joga com a perspectiva do espectador, estas cenas revelam também, desde já, a grande cumplicidade que caracteriza a relação entre os membros desta família, ao mesmo tempo que convidam o espectador a partilhar dessa cumplicidade, como se fosse também ele um Bennett. O escritório de Mr. Bennett reforça igualmente esta ideia: apesar de ser o espaço do marido, o à-vontade de Mrs. Bennett quando nele indicia que o eventual afastamento de Mr. Bennet das suas responsabilidades parentais é baseado no seu carácter naturalmente distraído e não numa negligência egoísta e sarcástica como a que caracteriza a personagem de Austen. O escritório em si é também ele uma divisão escura, atulhada de livros e outros objectos, com a mesma *patine* que caracteriza os espaços interiores que vimos até ao momento.

Na cena seguinte o grau de emoção aumenta à medida que Mr. Bennett sai do escritório e o seguimos juntamente com a mulher e as filhas, que o incitam a visitar Mr. Bingley. Passada maioritariamente na sala de estar da família, espaço mais iluminado e arejado, mas de resto semelhante aos restantes, esta cena define-se novamente pela apresentação de um espaço de cumplicidade familiar. Num diálogo

animado no qual participa toda a família, ficamos a saber que Mr. Bennett já visitara Mr. Bingley (possibilitando assim que as filhas lhe sejam também apresentadas) e que este estará presente no baile do dia seguinte. A esta última notícia segue-se o clímax da sequência, dada a enorme excitação que a informação provoca, especialmente em Mrs. Bennett e nas duas filhas mais novas. O entusiasmo generalizado das personagens femininas é acompanhada por um regresso da música (ainda a mesma melodia ao piano do início, entretanto silenciada pelo diálogo), com a câmara a focar novamente Elizabeth que, divertida, observa o entusiasmo das irmãs.

A sequência termina com um plano da fachada principal de Longbourn e um afastamento progressivo da câmara, como se nós, espectadores e visitantes, abandonássemos a casa. Só agora nos apercebemos de que se trata de uma casa senhorial, antiga e (ainda) imponente, enquadrada na imagem por duas grandes árvores. De salientar que esta visão da imponência de Longbourn é, contudo, retardada pela câmara e surge somente depois de vermos tanto as traseiras como o seu interior.

Na sequência inicial acima descrita, a característica que desde o primeiro plano se destaca parece ser a intenção de quebrar com as expectativas que o público poderia deter, dado estarmos perante a adaptação de uma obra de Jane Austen para o ecrã. De facto, parece ser objectivo dos responsáveis por esta produção apresentar-nos uma nova visão desta história, demarcando-se das adaptações que a precederam. Como afirmam os produtores do filme, Tim Bevan e Eric Fellner:

We [Bevan and Fellner] met with him [Joe Wright], and his vision of how to make the film and tell the classic Austen story was in tune with ours. For all of us there was no point in reinventing the story, as it is such a worldwide favourite. But we wanted to present the story as it was written, casting actors at the ages Jane Austen indicated, and giving them a depiction which avoided the ‘chocolate box’ presentations that television veers towards. Joe is a true romantic, yet he also shoots the story in a modern way and without subverting it. (*Pride and Prejudice: Production Notes* 2005: 4)

Como fica claro pelas palavras dos produtores acima citados, a criação de uma nova visão desta história passa, por um lado, pela demarcação face ao estilo *heritage* que marcou as anteriores adaptações deste romance (especialmente para

televisão) e, por outro lado, pela escolha de uma marca simultaneamente “romântica” e “moderna”.<sup>46</sup>

Se atentarmos logo nos instantes iniciais do filme, a imagem que primeiro surge aos olhos do espectador é a de uma natureza em estado inato que com efeito se afasta da imagética do estilo *heritage*, com a sua típica paisagem rural inglesa, marcada pelo bucolismo nostálgico.<sup>47</sup> Esta intenção de diferenciação mantém-se ao longo de toda a sequência inicial, reflectida, não apenas na paisagem natural, mas particularmente na paisagem construída, seja de interior, seja de exterior, em Longbourn. Aqui a dimensão em certos casos quase museológica que dominava as adaptações anteriores é contrariada pela apresentação do aspecto mais sujo e quotidiano de uma quinta rural do final do século XVIII. A intenção de contrariar a expectativa de uma imagética típica do estilo *heritage* é de tal forma evidente que a visão de Longbourn como um todo, em particular a apresentação da sua fachada, é retardada para o final da sequência inicial quando, presumivelmente, estariam desfeitas quaisquer expectativas nesse sentido. Contudo, apesar da intenção dos responsáveis por esta produção, algumas das premissas que sustentam o *heritage film* estão aqui bem presentes. Com efeito, assim como a criação de uma paisagem rural idealizada corresponde a uma construção nostálgica (e discutivelmente fantasista) do passado (como veremos de seguida com a série televisiva), também a suposta visão realista de Joe Wright, Tim Bevan e Eric Fellner partilha desta característica.<sup>48</sup> Assim sendo, tanto o espaço natural inicialmente apresentado como o retrato de Longbourn como uma quinta (talvez excessivamente) suja e decrépita correspondem a construções tão fictícias como as da imagética *heritage* da qual se procuram distanciar. A diferença poderá residir no facto de, por eventualmente se aproximarem mais da nossa visão partilhada de um passado idealizado, não nos parecem espaços tão simulados como os das anteriores produções televisivas, cuja exploração exaustiva de motivos recorrentes e separação temporal contribuem para um sentimento de estranhamento no público contemporâneo.

Esta partilha de traços com o *heritage film* está ainda presente em alguns momentos do filme nos quais a influência deste género é clara, tal como acontece no

---

<sup>46</sup> Estes dois adjectivos correspondem à tradução de “romantic” e de “modern”, utilizados pelos produtores na citação anterior.

<sup>47</sup> Cf. nota 30.

<sup>48</sup> O adjectivo “realista” é, neste caso particular, associado, não ao Realismo enquanto período literário, mas ao movimento cinematográfico *British Social Realism*, como veremos adiante.

plano final da sequência em análise: a apresentação ao espectador de Longbourn enquanto casa senhorial antiga e imponente é adiada mas não negada, numa clara cedência ao comprovado apelo que tais imagens exercem sobre o espectador contemporâneo.

Se por um lado a intenção de demarcação face ao *heritage film* e às anteriores adaptações é um traço distintivo de *Pride and Prejudice* (2005), por outro, a afirmação de uma identidade “romântica” e “moderna” parece ser o que realmente define esta produção cinematográfica. A dimensão romântica é de facto inegável neste filme, levando mesmo Deborah Cartmell a afirmar: “Wright pours on the romantic with both lower and upper case ‘r’s.” (Cartmell 2010: 88) Contudo, como facilmente depreendemos pela anterior afirmação, a utilização do termo romântico como adjectivo caracterizador deste objecto não é unívoco, merecendo por isso uma breve reflexão.

Enquanto movimento estético-literário, o Romantismo é um conceito problemático, de difícil definição e delimitação, dadas não apenas a particularidade e a diversidade de muitos dos escritores e artistas designados por um mesmo adjectivo (romântico), mas também a forma como o termo tem sido remodelado e reutilizado ao longo do tempo.<sup>49</sup> Por não se enquadrar no âmbito desta dissertação, não procuraremos aqui tecer considerações sobre a definição de Romantismo, nem questionar a eventual proximidade de Jane Austen a esse movimento literário seu contemporâneo.<sup>50</sup> Procuraremos sim perceber de que forma o adjectivo “romântico” é empregue pelos responsáveis desta adaptação e a que corresponde em termos de opções de realização e de produção.

Em primeiro lugar este filme pode ser concebido como um objecto romântico no sentido em que se organiza em torno da história de amor entre Elizabeth Bennett e Mr. Darcy. Assim, ainda que nesta sequência inicial o protagonista masculino esteja ausente (surgirá na sequência seguinte), o facto de Elizabeth ser pela primeira vez apresentada ao espectador enquanto termina, com um ar sonhador, de ler um romance de amor, estabelece desde logo a história romântica como a força motriz desta adaptação. Além disso, a apresentação das irmãs Bennett e do seu entusiasmo perante um possível casamento com o recém-chegado Mr. Bingley parece apoiar-se muito mais numa noção idealizada de amor, própria também da idade das irmãs, do

---

<sup>49</sup> Cf. Perry (1999).

<sup>50</sup> Sobre este assunto cf., por exemplo, Lau (1999) ou Galperin (1998).

que da concepção mais pragmática de casamento presente no início do romance, como veremos de seguida. Em suma, este procura ser um filme que, afastando-se do género do *heritage film*, se aproxima inegavelmente da comédia romântica.<sup>51</sup> Nesse sentido, o adjectivo “romântico” tal como é usado pelos responsáveis desta adaptação remete assim, antes de mais, para a utilização da história de amor ente os protagonistas como elemento catalisador para a narrativa.

Não obstante, e partilhando a opinião de Deborah Cartmell acima citada, a dimensão romântica deste filme não se confina ao que acabámos de dizer. Ainda que não pretendamos rotular esta adaptação como Romântica, é de facto inegável a utilização de determinados pressupostos, especialmente ao nível das opções visuais mas não só, cuja origem se encontra no Romantismo. Elementos como a ligação estabelecida entre uma natureza em estado quase selvagem e uma protagonista representada também ela como um espírito livre e natural ou a configuração de Longbourn como um espaço rural, antigo e desgastado contribuem para a criação de uma imagética de influência romântica. Contudo, ainda que de influência romântica esta mesma imagética que se torna a verdadeira imagem de marca do filme, não é, em si, realmente romântica. Nesta adaptação assistimos a uma convergência de diversos elementos estéticos com origem no Romantismo (mas também no Vitorianismo), reconstruídos e remodelados pela contemporaneidade, que assim cria a imagem de um passado sem referente efectivo mas que entretanto se tornou apelativo para o público a quem produções como estas se destinam. É esta imagética composta, simultaneamente passada e presente, romântica e Romântica, que é uma constante, não só nesta sequência inicial como ao longo de todo o filme. Na sequência que aqui descrevemos ela é evidente no ambiente rural idealizado, tanto ambiental – tomemos o plano inicial, com o despontar do dia e o canto dos pássaros –, como humano – a figura um pouco desalinhada mas extraordinariamente bela de Elizabeth – ou mesmo construído – na decoração “shabby chic” do interior de Longbourn. A expressão *shabby chic*, que tão bem descreve o ambiente interior que observamos, é utilizada nas notas de produção do filme em questão, aquando da

---

<sup>51</sup> “romantic comedy (romcom) A subgenre of the comedy film in which romance is integral an interdependent with comic elements. In the romantic comedy the formal characteristics of the comedy film – a lightness of tone and a narrative resolution governed by harmony, reconciliation, and happiness – shape the telling of a ‘boy-meets-girl’ story in which a (more often than not) white, heterosexual, middle-class, couple successfully overcome a series of obstacles to their romantic union/marriage.” (Kuhn 2012: 354)

descrição de casa dos Bennett: “Production designer Sarah Greenwood and her art department were able to transform the house’s interior to late 18th-Century “shabby chic,” and it became the Bennets’ house, Longbourn” (*Pride & Prejudice: Production Notes* 2005: 12). Reminiscente do estilo *vintage*, a decoração acaba por ser nesta sequência, para além da paisagem natural inicial, a que melhor incorpora esta forma de reconstrução romântica das imagens do passado, característica deste produto audiovisual sobre a qual voltaremos a reflectir.

Para além da imagética criada, é importante referir um outro elemento desta sequência inicial pela importância que igualmente terá nesta adaptação: o ponto de vista, nestes casos indissociável da noção de *gaze*. Na sequência inicial de *Pride & Prejudice* (2005), é a protagonista, Elizabeth Bennett, a primeira personagem a surgir aos olhos do espectador. Nos momentos iniciais, enquanto seguimos Elizabeth no seu regresso a casa, a câmara oscila entre uma focalização externa mais preponderante – em planos frontais pelos quais o espectador parece ser apresentado à personagem – e uma aproximação à focalização interna – nos dois momentos em que espreita por trás do ombro de Elizabeth, deixando adivinhar que será a perspectiva desta personagem aquela que dominará a narrativa, como de facto se verifica. Esta oscilação entre focalização externa e interna mantém-se durante toda a sequência, sendo o espectador, ora levado a observar e conhecer os membros e a casa da família Bennett, ora convidado a participar da perspectiva da protagonista (por exemplo, quando as irmãs Bennett espreitam pela porta entreaberta do escritório do pai). Tal escolha conduz a uma quase total identificação do espectador com a protagonista feminina, sendo a excepção criada apenas para o tornar consciente da cumplicidade que marca a relação entre os elementos da família Bennett. Assim, a sequência inicial é também interessante pela forma como, constituindo uma unidade narrativa ininterrupta, conduz o espectador de modo a que este se sinta de facto como um convidado invisível dos Bennett, inicialmente guiado por Elizabeth, a quem depois é dada a liberdade de espreitar a intimidade desta família. Exemplo disso é a forma como a câmara abandona, momentaneamente, a estratégia de seguir a protagonista,<sup>52</sup> permitindo que o espectador, como um convidado curioso, tenha acesso ao interior da casa, assim que a oportunidade se oferece. Neste momento torna-se óbvia a estratégia de *gaze*, ou de apropriação pelo olhar, que permite ao espectador apoderar-

---

<sup>52</sup> A través de *tracking shot* (Cf. Sijll 2005: 178).

se do espaço que lhe é oferecido no ecrã e que foi, de facto, construído para seu deleite visual. O olhar intencional e integrado, como se caracteriza o do espectador de um produto audiovisual, é uma forma de poder, o instrumento através do qual o espectador se apropria da imagem e se integra na estrutura narrativa do filme. Esta sequência inicial, de função introdutória, procura por isso tão claramente colocar o espectador nessa posição de poder, integrando-o, desde logo, na narrativa. E como se trata de um filme que recria um período histórico, essa função é tão mais necessária na medida em que serve, simultaneamente, para localizar o espectador num tempo e espaço que não são os seus.

Assim, ainda que depois se adivinhe uma focalização predominantemente interna, esta sequência inicial privilegia, apesar de tudo, uma focalização externa que procura conduzir o espectador a esta apropriação pelo olhar. Por isso mesmo, a sequência termina, como vimos, com um plano do exterior da casa dos Bennett, em que a câmara (e também o espectador) se distancia progressivamente, como um novo convidado que se afasta uma vez terminada a visita de apresentação.

## **2. *Pride and Prejudice* (1995) – a sequência inicial da série televisiva**

A série televisiva *Pride and Prejudice*, da responsabilidade da BBC (em parceria com a produtora americana A&E) e emitida originalmente entre 24 de Setembro e 29 de Outubro de 1995, foi realizada por Simon Langton, com argumento de Andrew Davies e produção de Sue Birtwistle. Composta por seis episódios de cerca de 55 minutos cada, foi aclamada tanto pelo público como pela crítica e constituiu um marco na adaptação televisiva de obras literárias, transformando-se num modelo de adaptação de Jane Austen à televisão e ao cinema. Inserida na tradição da rede televisiva britânica que assume uma função, não só de entretenimento, mas também educativa nas suas adaptações de textos canónicos, esta série procura retratar o mais proximamente possível tanto a obra como a época de Jane Austen.

Certamente de forma não alheia a esta dupla função, e ao contrário do filme, a série televisiva parece ainda encontrar-se muito dentro do estilo *heritage*, que marcou as produções de época nas duas últimas décadas do século XX.<sup>53</sup> Tendo em conta tratar-se de uma série televisiva, cada um dos seis episódios inicia-se com um genérico inicial no qual se multiplicam imagens de tecidos, rendas e vestidos até surgir, sobre um tecido acetinado rosa, o título: “Jane Austen’s *Pride and Prejudice*” (fig.5).

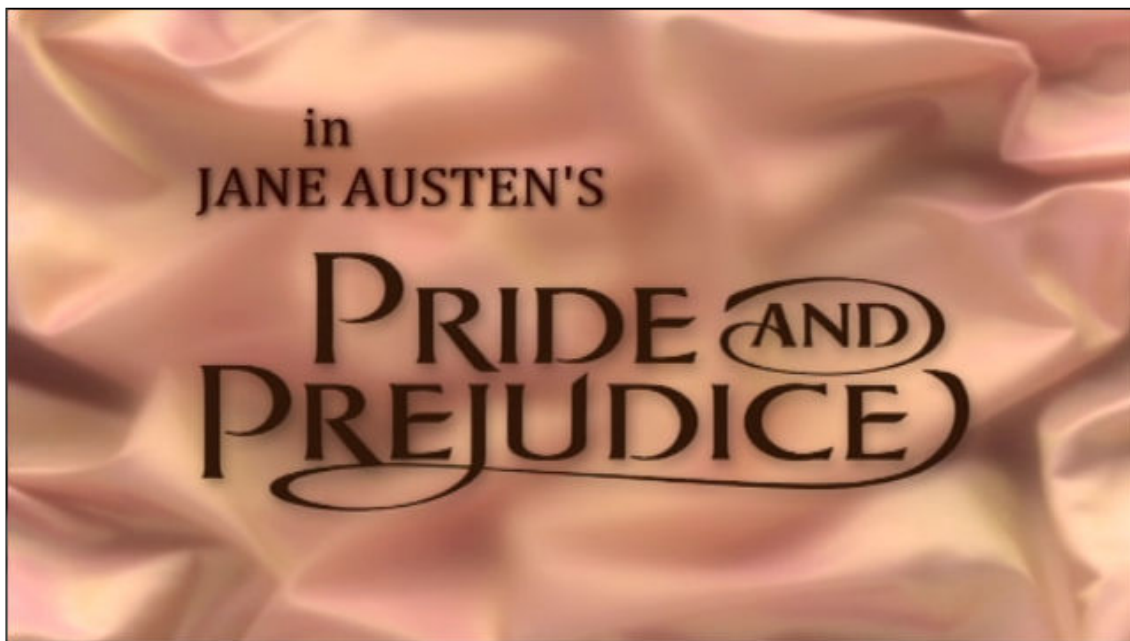


Fig. 5 – Fotograma *Pride and Prejudice* (1995): imagem de título (genérico).

A um genérico marcado por elementos femininos e que presta tributo à autora, sucede a cena inicial propriamente dita: pormenores das patas de dois cavalos a galope enquanto se ouve o início de uma música clássica, marcada pelo som de trompetas.<sup>54</sup> Um plano mais afastado revela-nos tratar-se de dois cavaleiros, Mr. Bingley e Mr. Darcy, a galope em campo aberto, num ambiente rural e com uma mansão ao fundo, Netherfield Park (fig. 6).

---

<sup>53</sup> Esta série televisiva é, aliás, apontada por vários críticos como o expoente máximo do estilo *heritage*. A este respeito cf., por exemplo, Sarah Cardwell, para quem esta produção, de tal forma saturada pelas regras do género, é um ponto de viragem. (Cardwell 2007: 181-195)

<sup>54</sup> Variação de “Pride and Prejudice (Opening title music)” (Davis 1995)





Fig. 6 – Fotograma *Pride and Prejudice* (1995): cena inicial.

Assim, ainda que o genérico inicial nos sugira um espaço interior, intimista e feminino, a primeira cena desta série televisiva tem lugar num espaço exterior: a câmara apresenta-nos uma paisagem rural tipicamente inglesa e pós-*enclosures*, com terrenos prontos para a cultura ou a pastagem, delimitados por sebes e com algumas zonas, menores, de floresta. Neste cenário surge uma visão de Netherfield, que enquanto espectadores observamos ao longe, acompanhando o ponto de vista de Mr. Bingley e Mr. Darcy. A imagem desta surge de acordo com os padrões do *Picturesque*: quando vemos finalmente a casa (durante a aproximação o nosso campo de visão está condicionado pela vegetação) a imagem é como a de um quadro. Mr Bingley caracteriza-a mesmo como “a fair prospect” e a câmara volta a oferecer-nos um enquadramento que mais parece uma pintura.<sup>55</sup> Após um breve diálogo sobre a possibilidade de Mr. Bingley ficar com a casa que observam e durante o qual ambos se mantêm em cima dos seus respectivos cavalos, a câmara oferece-nos planos alternados de cada um deles. Terminado o diálogo e tomada a decisão de Mr. Bingley ficar com Netherfield Park seguindo o conselho do amigo, as duas figuras masculinas seguem o seu caminho em direcção à casa.

---

<sup>55</sup> William Gilpin (1724-1804) definiu o *Picturesque* como “that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture” (Gilpin 1802). Por não fazer sentido nesta dissertação não procuraremos desenvolver aqui este conceito, limitando-nos a salientar a ligação, na caso desta adaptação, entre os princípios deste movimento estético e o ideal *heritage* que preside a esta produção televisiva.

O próximo plano é ainda das mesmas figuras, mas de uma perspectiva lateral e mais afastada: os dois cavaleiros atravessam o ecrã de um extremo ao outro a grande velocidade. A movimentação das figuras ao longo de um eixo horizontal da direita para a esquerda, menos confortável ao olhar e não utilizado até agora,<sup>56</sup> sugere algo mais: o ponto de vista mudou e é agora o de alguém que observa os dois cavaleiros ao longe. Percebemos quase de imediato ser Elizabeth Bennett, que surge no plano seguinte. Ao som da mesma música clássica mas agora de tom alegre, a câmara segue Elizabeth no seu caminho para casa, enquanto esta corre, salta e colhe flores (fig. 7).



Fig. 7 – Fotograma *Pride and Prejudice* (1995): Elizabeth Bennett.

Estas cenas oferecem-nos novamente perspectivas gerais da paisagem rural tipicamente inglesa, de um certo espírito de *Englishness* e de uma harmonia nostálgica,<sup>57</sup> transmitida também pela música da banda sonora. O caminho de Elizabeth no seu regresso a casa evidencia, tal como acontecia com o filme, uma identificação da personagem com a natureza no seu estado natural e não artificial, identificação essa que será reforçada ao longo desta produção com diversas cenas de Elizabeth a passear pelo campo ou colhendo e fazendo arranjos de flores silvestres. A

---

<sup>56</sup> Cf. Sijll (2005: 3).

<sup>57</sup> A utilização de cenas facilmente identificadas pelo público como tipicamente inglesas (tendo em conta não só clichés visuais mas também anteriores produções *heritage*) compõe uma ideia de *Englishness* que aqui é apresentada enquanto objecto de consumo.

câmara claramente demora nesta apresentação, que serve não apenas para criar no espectador um sentimento de identificação com um cenário que supostamente reconhece como tipicamente inglês, mas também para identificar a personagem feminina principal com este mesmo cenário natural.

O claro contraste estabelece-se com a cena seguinte: a expressão da protagonista torna-se mais séria e a própria música, que se mantém a mesma desde o início, parece crescer em agressividade quando chegamos a Longbourn. Enquanto espectadores fica-nos uma dúvida: o suspiro que Elizabeth solta ao chegar a casa é provocado pela discussão das irmãs e da mãe que ouvimos mesmo do exterior ou pela chegada ao mundo humanizado e conseqüente abandono do (seu) ambiente natural? Com efeito, o momento da chegada a Longbourn é também o primeiro contacto com um espaço humanizado, uma vez que a breve visão de Netherfield se revelou apenas como mais um elemento para compor a imagem da paisagem rural, construída como tipicamente inglesa. Quando finalmente chegamos, seguindo Elizabeth, deparamo-nos com uma casa senhorial imponente que mostra, contudo, alguns sinais de degradação (fig. 8).



Fig. 8 – Fotograma *Pride & Prejudice* (2005): chegada de Elizabeth a Longbourn.

À medida que Elizabeth se aproxima, ouvem-se vozes femininas, de Kitty, Lydia e Mrs. Bennett, discutindo no interior. Sucede-se depois uma série de planos

reveladores do interior desta casa. Primeiro vemos Mr. Bennett de costas e lendo um livro no seu escritório, com Elizabeth em segundo plano, espreitando do outro lado da janela. Elizabeth e o pai trocam olhares cúmplices suscitados pela discussão em voz *off*, e que percebemos serem de enfado, por parte do pai, e de condescendência, por parte de Elizabeth. Depois, é-nos mostrada a sala onde decorre a discussão e se encontram Lydia e Kitty, disputando um chapéu, mas também Mrs. Bennet a bordar e Mary a ler um livro. Kitty sai da sala e a câmara acompanha-a para uma sala contígua, mas foca-se depois em Jane que acaba de entrar e em Elizabeth que vem do exterior, ambas entretanto chamadas pela mãe. Numa rápida sequência de planos, que ora nos levam a partilhar a perspectiva ou a acompanhar o movimento das várias personagens presentes, somos apresentados a todos os membros da família Bennett. De forma breve e indirecta, tal como tinha acontecido com o filme, são-nos também expostos os principais traços delineadores do carácter de cada uma destas personagens: a indiferença negligente de Mr. Bennett enquanto pai e marido, a futilidade e exuberância de Lydia, Kitty e Mrs. Bennett, o alheamento introspectivo e petulante de Mary e o bom senso e calma de Jane e Elizabeth. A imagem que esta sequência de planos nos dá do interior de Longbourn é também interessante. O primeiro espaço interior a surgir nesta adaptação é o do escritório do pai, espaço amplo, organizado e tipicamente decorado de acordo com o estilo corrente na época. Tal como acontecia com o filme, também aqui há um jogo entre o espaço exterior e o espaço interior, mediado por uma janela com dupla função: neste caso para além do óbvio jogo de quem observa no qual as posições do espectador e personagens se confundem, o motivo da janela enquanto elemento facilitador do olhar permite dar a conhecer a cumplicidade que existe entre Elizabeth e o pai. Por oposição, a janela enquanto barreira permite-nos aqui perceber, ao contrário do que acontece no filme, que o escritório é o espaço reservado a Mr. Bennett, figurativamente representando o afastamento deste relativamente às suas responsabilidades enquanto pai e marido, aqui muito concretamente pela forma como se refugia nele, ignorando a discussão (pouco contida para as regras da época) que envolve a mulher e as duas filhas mais novas. A próxima cena revela-nos exactamente o espaço onde decorre esta discussão, a sala de estar da família, um espaço arejado, de inspiração clássica, limpo e confortável, ainda que não muito rico. Ambos correspondem à nossa expectativa (espectadores de final do século XX) para uma série de época como esta, sendo em

muito reminiscentes de anteriores adaptações, nomeadamente da adaptação televisiva de 1980 (fig. 9).



Fig. 9 – Fotograma *Pride & Prejudice* (1995): discussão entre Kitty, Mrs. Bennett e Lydia, em primeiro plano, com Mary em plano médio.

A cena seguinte passa-se já no exterior da igreja onde Mrs. Bennett, depois de conversar com uma vizinha, informa Mr. Bennet do aluguer de Netherfield Park por Mr. Bingley. No caminho a pé para casa de toda a família, a conversa é dominada por este assunto, contrastando o entusiasmo de Mrs. Bennett com a aparente indiferença do seu marido. Este regresso ao espaço exterior é também um regresso a um cenário tipicamente inglês: um pátio à saída da igreja que é simultaneamente cemitério, rodeado de arvoredo. Apesar de nunca termos um plano global, este cenário está repleto de clichés românticos: a igreja em pedra e de aspecto medieval, rodeada de velhas campas e delimitada por muros de pedra e denso arvoredo reforça a ideia de *Old England*.<sup>58</sup> Durante o diálogo entre Mrs. Bennett e o marido, toda a família contorna a referida igreja, de modo a que a imagem de fundo é praticamente sempre preenchida, de um lado, por construções antigas em pedra e, do outro, por densa folhagem.

---

<sup>58</sup> Assim como anteriormente se procurava criar uma noção de *Englishness*, aqui essa mesma noção surge já não relativamente a uma paisagem típica, mas com uma outra vertente, a histórica.

A chegada a casa significa o regresso ao espaço interior, primeiro ao vestíbulo depois novamente à sala de estar, mantendo-se o mesmo diálogo entre a personagens, com Mr. Bennett a recusar visitar o novo vizinho, para desespero e irritação de sua mulher.

Na próxima cena, já de noite, Jane e Elizabeth conversam, no quarto da primeira, sobre as suas perspectivas quanto a casamento. Com Jane penteando-se ao espelho e Elizabeth sentada em cima da cama, apercebemo-nos nesta cena da cumplicidade que une as duas irmãs, de como ambas partilham a vontade de casar por amor e também do quão preocupante é a sua situação futura se não casarem bem, tendo em conta que a propriedade da família (e portanto também os rendimentos daí derivados) não poderá ser herdada por elas, descendentes femininas. Apercebemo-nos igualmente do temperamento calmo e doce de Jane e da sensatez e do espírito crítico de Elizabeth. Terminada a conversa entre as duas irmãs, a câmara acompanha então Elizabeth enquanto esta se dirige para o seu quarto, despedindo-se da mãe, que se queixa de estar doente, e das duas irmãs mais novas, que riem enquanto conversam sobre rapazes. Estas cenas permitem-nos também conhecer espaços íntimos da família, nomeadamente os quartos de Jane, Elizabeth e Mrs. Bennett, em tudo semelhantes às áreas comuns, exceção feita para uma maior profusão decorativa neste último, extensão da personagem à qual pertence.

A esta cena segue-se uma do pai, sentado no escritório, com ar preocupado, e depois um grande plano do caderno de contas no qual escreve. Contudo, rapidamente a expressão preocupada de Mr. Bennet se altera ao vermo-lo pegar numa garrafa de licor e decidir não pensar mais no assunto. A próxima cena regressa a Elizabeth, que, já no quarto, observa a sua imagem ao espelho durante algum tempo e apaga depois a vela que a ilumina.

A cena seguinte, no exterior e presumivelmente na manhã do dia seguinte, mostra-nos a chegada a casa de Mary, Kitty e Lydia, vindas da aldeia vizinha de Meryton, e de Elizabeth, regressando de um passeio pelo campo. Esta cena não parece servir qualquer propósito narrativo, para além de reforçar a presença do ambiente natural e a identificação de Elizabeth (ao contrário das irmãs) com esse mesmo ambiente. O real avanço narrativo acontece logo de seguida, com a família já toda reunida na sala de estar e a revelação das novidades, por Lydia, acerca de Mr. Bingley. A notícia da chegada deste a Netherfield, com um grupo de amigos de número incerto, e da sua presença no baile do sábado seguinte, suscita, de início,

desinteresse e irritação em Mrs. Bennett. Contudo, estes sentimentos rapidamente se transformam em entusiasmo quando Mr. Bennett revela já ter visitado Mr. Bingley. A alegria generalizada, mas relativamente contida, toma conta de Mrs. Bennett e das suas filhas, especialmente das duas mais novas.

A propósito da sequência inicial da série televisiva, o primeiro elemento a destacar é, tal como acontecia com o filme, a primeira cena, sendo que neste caso é notória a intenção de dar destaque às figuras masculinas: não só são as primeiras a surgir no ecrã, como também os planos iniciais enfatizam uma masculinidade na qual é impossível não reparar. Assim, o som da trompeta (que parece evocar o toque de chamada para a guerra ou para a caça, em ambos os casos actividades masculinas), e o vigor do galopar dos cavalos são elementos que se associam muito mais ao elemento masculino, estando em claro contraste, quer com o genérico inicial, quer com as habituais expectativas face a uma adaptação de Jane Austen. Exactamente pelo seu carácter antitético, cumprem na perfeição a intenção do argumentista:

I wanted to emphasize the men in this story, especially Darcy himself and didn't make it all a girly thing. So I started off with these men on grapping horses, kicking up the dirt and galloping into this area and creating a bit of a stir (...).<sup>59</sup>

A intenção, de incluir com maior preponderância o elemento masculino, está presente no início, mas também ao longo de toda a série e contribuiu, sem dúvida, para a criação de um fenómeno de *Darcymania* que correu o mundo anglo-saxónico na altura da emissão original. Voltaremos à reflexão sobre este aspecto da série quando analisarmos com maior profundidade a representação, em ambos os objectos audiovisuais, do protagonista masculino.

Contudo, o enfoque inicial no masculino não significa que a perspectiva narrativa seja a de Darcy. Pelo contrário, a perspectiva privilegiada é também, tal como no filme, a de Elizabeth, ainda que a câmara oscile, nesta sequência inicial, entre a focalização externa e a interna da protagonista feminina. Também aqui, assim como no caso anterior, a focalização externa é dominante, com a câmara a privilegiar seguir os passos de Elizabeth. A focalização interna, também utilizada mas de menor

---

<sup>59</sup> Transcrição do comentário de Andrew Davies em “The Making Of”, disponível como extra no DVD da série.

significado, está patente, nesta sequência, no momento em que Mr. Darcy e Mr. Bingley são observados por Elizabeth enquanto galopam pelos campos de Netherfield Park. Volta, por isso, a colocar-se a operacionalidade da noção de *gaze*, nomeadamente pela forma como estas imagens são dispostas de modo a serem apropriadas pelo espectador.

Tendo em conta a maior extensão desta sequência, foquemos por agora a nossa atenção nos instantes iniciais, após o genérico e antes da chegada a Longbourn. Em primeiro lugar, ao público (que se espera maioritariamente feminino) é oferecida a observação dos elementos masculinos, numa demonstração de vigor abertamente assumida pelo argumentista. Em segundo lugar, é-lhe também oferecido para contemplação um conjunto de imagens que expectavelmente identificarão como tipicamente inglesas. Assim, num duplo movimento, estes primeiros instantes propõem uma apropriação quer do elemento masculino quer do elemento paisagístico e histórico. Se este último era esperado, tendo em conta a longa tradição de séries de época no momento de estreia desta produção, o primeiro (que não é, de todo, caso único neste objecto) foi visto como a grande inovação em adaptações de Jane Austen e responsável por grande parte do sucesso obtido por esta série.<sup>60</sup>

Na restante sequência há a destacar que, em termos de perspectiva narrativa, a estratégia é semelhante à que já tínhamos observado para o filme. Com efeito, o espectador é também aqui conduzido por Elizabeth a Longbourn e, uma vez chegado, convidado a entrar em diversas divisões para conhecer as personagens e o espaço, novamente apropriando-se dele e localizando-se, temporal e espacialmente. Comparativamente ao filme, este processo faz-se de forma menos condensada, o que se justifica com a necessária economia temporal fílmica relativamente à do meio televisivo, sujeito por isso a menores restrições. Tal poderá explicar também que haja tempo, logo na sequência inicial, não só para uma breve caracterização das personagens intervenientes, por intermédio das suas acções, mas também para a revelação da dinâmica relacional da família Bennett: a cumplicidade entre Mr. Bennett e Elizabeth, a amizade entre Jane e Elizabeth, a preferência dada por Mrs.

---

<sup>60</sup> Cf., a título de exemplo, o testemunho de Lisa Hopkins: “When I first had the idea of writing on Andrew Davies’s 1995 adaptation of *Pride and Prejudice*, a year and a quarter after it had been shown on BBC Television, I at once lamented the fact that I had not thought to keep any cuttings of the numerous articles in the British press which had focused on it and, in particular, on the appeal of Colin Firth’s portrayal of Mr. Darcy. However, I need not have worried. Sixteen months on, the impact of the series was still so great in England that two of the newspapers I have delivered featured images of Firth as Mr. Darcy on successive days.” (Hopkins 2001: 111)



Bennett às suas duas filhas mais novas, Lydia e Kitty, e a posição algo marginal de Mary no seio da família.

### **3. *Pride and Prejudice* (1813) – os dois primeiros capítulos do romance**

Publicado pela primeira vez a 28 de Janeiro de 1813, aquele que viria a tornar-se o mais reconhecido romance de Jane Austen foi o segundo dos quatro que esta autora publicou em vida, de entre seis que constituem o núcleo da sua obra ficcional.<sup>61</sup> Em Outubro de 1811, Austen tinha publicado a sua obra de estreia, *Sense and Sensibility*, seguindo-se a *Pride and Prejudice* os romances *Mansfield Park*, em 1814, e *Emma*, em 1815,<sup>62</sup> este último dedicado ao Príncipe Regente, por vontade expressa do mesmo. Após a sua morte seriam publicados, em conjunto, *Northanger Abbey* e *Persuasion*, em Dezembro de 1817.<sup>63</sup> Esta ordem de seriação dos seus romances não constitui a única possibilidade, na medida em que, se seguíssemos outros critérios, como o de composição e de reescrita, o resultado seriam outras duas hipóteses de ordenação.<sup>64</sup> O facto de Jane Austen ter começado a publicar numa fase tardia da vida, quando já se encontrava em Chawton, explica, em grande parte, a dificuldade em estabelecer uma cronologia das suas obras. Além disso, dado ter procedido a uma intensa revisão de, pelo menos, três dos seus romances, torna-se difícil precisar o tempo exacto da sua composição. Com efeito, tanto *Sense and Sensibility*, como *Pride and Prejudice* e *Northanger Abbey* tiveram o que podemos chamar de primeiras versões, escritas enquanto Austen ainda se encontrava em Steventon.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Aos seis romances completos devem ser acrescentados uma colecção de *Juvenilia* (composta entre 1786 e 1793), dois fragmentos de romances inacabados (*The Watsons* e *Sanditon*) e uma *novella* epistolar (*Lady Susan*) – cf. Sutherland (2005: 12-22).

<sup>62</sup> Apesar de ter sido publicado em Dezembro deste ano, na página de título desta primeira edição surge como sendo do ano seguinte – cf. Todd (2005: xxiv-xxix).

<sup>63</sup> *Idem*.

<sup>64</sup> Se tomarmos como rigorosa a informação dada pela sua irmã Cassandra, a ordem de escrita dos seis romances teria sido a seguinte: *Pride and Prejudice*, *Sense and Sensibility*, *Northanger Abbey*, *Mansfield Park*, *Emma* e *Persuasion* – sobre este assunto cf. Sutherland (2005).

<sup>65</sup> Tal possibilidade, sugerida pela biografia de James Edward Austen-Leigh, levou a uma tendência, por parte dos críticos, de divisão bipartida da sua obra: num primeiro grupo, de carácter mais leve, encontrar-se-iam os romances provavelmente escritos em Steventon – *Northanger Abbey* (como “Lady Susan”), *Sense and Sensibility* (como “Elinor and Marianne”) e *Pride and Prejudice* (como “First Impressions”) – e num segundo grupo ficariam os romances psicologicamente mais densos,

Assim sendo, o que hoje conhecemos como *Pride and Prejudice* teria sido antecedido por um romance intitulado *First Impressions*, escrito entre 1796 e 1797 e profundamente revisto para publicação, já sob o novo título, entre 1811 e 1812. Deste romance primitivo, assim como de qualquer uma das outras primeiras versões, não temos conhecimento directo, visto não terem sobrevivido manuscritos de qualquer um dos seis romances, excepção feita a dois capítulos de *Persuasion*. Desde sempre um sucesso junto do público (o romance contou, aliás, com uma segunda edição no final de 1813 e uma terceira edição em 1817), *Pride and Prejudice* inclui também com uma das frases inaugurais mais reconhecidas da literatura. Centremos por isso a nossa atenção nos dois primeiros parágrafos do romance, não só por estes serem particularmente significativos, mas especialmente para verificarmos de que modo diverge a entrada no romance das entradas no filme e na série televisiva:

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

However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighbourhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered the rightful property of some one or other of their daughters. (Austen 1813/1932: 3)

O início do romance, o mais conhecido de todos os escritos por Jane Austen, é marcante e, tal como acontece com o filme e com a série televisiva, evidencia o tom que define o romance. Com efeito, a ironia, instrumento magistralmente usado por Austen, inaugura este romance e prepara o leitor quanto à atitude que deverá tomar face à história que está prestes a conhecer. *Pride and Prejudice* (1813) é não só uma história de amor, conquista e descoberta pessoal protagonizada por Elizabeth e Mr. Darcy, mas também um quadro da sociedade da época, vista por quem a conhecia bem e possuía sobre a mesma um olhar crítico acutilante. Estes dois breves parágrafos são um primeiro convite ao leitor para que se aproprie da história pelo olhar, não literalmente tal como o espectador das adaptações cinematográfica e televisiva através das imagens, mas seguindo as direcções deste enigmático narrador. Além disto, este excerto informa também o leitor sobre o núcleo temático central da

---

compostos já em Chawton – *Mansfield Park*, *Emma* e *Persuasion*. Kathryn Sutherland (2005) contesta esta visão propondo que, à excepção de *Northanger Abbey*, todos os romances de Jane Austen seriam resultado de um intenso trabalho de composição, revisão e reescrita, levado a cabo na fase final da sua vida, quando já residia em Chawton (1809-1817).

história: o casamento e todas as intrigas dele decorrentes. Ao contrário do que acontece com o filme e a série televisiva, o romance apresenta o casamento como negócio, no qual as partes mais actantes, por serem também as mais interessadas, são as famílias das supostas futuras noivas. Ironicamente, numa sociedade onde a mulher era totalmente dependente do marido e portanto quase sua posse, aqui é o futuro noivo que é visto pelos familiares de raparigas em idade de casar como um objecto seu por direito. Tal visão exacerba, não só a crítica sobre esta forma de ver a mulher como moeda de troca, mas também a própria concepção do casamento como negócio. A faceta romântica que ambos os objectos audiovisuais procuram, de maneira diferente, enfatizar está aqui totalmente ausente, tanto mais que nos restantes parágrafos deste capítulo nos é apresentado um perfeito exemplo de como o casamento, neste caso o de Mr. e Mrs. Bennett, pode funcionar na total ausência de amor, mantendo-se apenas por razões de ordem social. Neste caso, poderíamos até supor que o próprio Mr. Bennett teria sido em tempos um bom partido, visto como desejável propriedade pela família da sua agora mulher, uma vez que sabemos serem modestos tanto o dote como as origens de Mrs. Bennett, já para não falar nos seus atributos intelectuais. Mas no encontro entre livro e ecrã, é a história de amor que se destaca, especialmente no filme, meio por definição concebido para responder às exigências do mercado, que mais não são do que o reflexo das nossas próprias concepções e expectativas, reais ou imaginadas. Por essa razão, o que ressalta nas primeiras imagens do filme de 2005 é a imagética romântica idealizada, associada neste caso a um bucolismo que facilmente fazemos corresponder à concepção de amor perfeito à volta da qual este objecto acaba por se construir a si mesmo. Dessa forma, a funcionalidade deste início cumpre-se ao introduzir o espectador no ambiente romântico, em ambos os sentidos, que define esta adaptação. Em total oposição parece estar a série televisiva que nos propõe uma antítese deveras interessante: a um genérico marcadamente feminino seguem-se as primeiras cenas onde o destaque dado ao elemento masculino – através não só das imagens mas também do som e da música – é não apenas inegável mas claramente assumido pelo argumentista. Tal como acontece com o romance e com o filme, estes breves instantes definem o carácter desta série televisiva: se, por um lado, se procura homenagear a autora e ser fiel à visão tradicional do seu mundo (honrando assim também a tradição da BBC e do *heritage film*), por outro lado, procura-se aproximar a série do público ao qual a mesma se destina. Este objectivo é conseguido pelo

maior destaque atribuído às figuras masculinas, especialmente a Mr. Darcy, que se torna objecto de contemplação, sujeito à apropriação pelo olhar de um público-alvo que se prevê maioritariamente feminino.

O primeiro capítulo do romance é constituído, para além dos dois parágrafos iniciais já citados, quase exclusivamente por um diálogo entre Mr. e Mrs. Bennett sobre a vinda de Mr. Bingley para uma propriedade vizinha. O diálogo, marcado pelo sarcasmo de Mr. Bennett e pela futilidade e pouca perspicácia da mulher, permite-nos também saber que o casal tem cinco filhas, sendo destacadas apenas três delas pelas suas características: Elizabeth, pela inteligência, Jane, pela beleza, e Lydia, pelo bom humor. A intervenção do narrador é reduzida aos dois parágrafos iniciais, a uma introdução de fala e ao parágrafo final, no qual oferece ao leitor uma rápida caracterização psicológica dos dois intervenientes no diálogo, ao mesmo tempo que nos fornece indício sobre a dinâmica relacional desta família:

Mr Bennett was so odd a mixture of quick parts, sarcastic humour, reserve, and caprice, that the experience of three and twenty years had been insufficient to make his wife understand his character. *Her* mind was less difficult to develope. She was a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper. When she was discontented she fancied herself nervous. The business of her life was to get her daughters married; its solace was visiting and news. (Austen 1813/1932: 5)

Assumindo-se sempre como a voz onisciente caracterizada pelo tom crítico e frequentemente irónico que constatámos nos dois primeiros parágrafos, este é um narrador que assume o papel de guia do leitor nesta sociedade da qual nos pretende dar a conhecer uma amostra. O seu distanciamento permitirá que o leitor simultaneamente observe e crie empatia (ou afastamento) com as personagens.

O segundo capítulo, constituído de novo quase exclusivamente por um diálogo onde intervém toda a família, dá-nos a conhecer melhor o carácter de cada uma das personagens, especialmente os de Mr. e Mrs. Bennett, revelando-se, deste modo, como uma continuação do anterior capítulo. De referir que não é dado particular destaque a Elizabeth, pelo que não é de forma alguma óbvio para o leitor que seja ela a protagonista. No referido diálogo, Mr. Bennett informa a família que já visitou Mr. Bingley, o que provoca uma alegria generalizada. Contudo, o tempo que Mr. Bennett demora a revelar a notícia, com recurso a rodeios e meias-palavras que

novamente demonstram ao leitor a pouca perspicácia da sua mulher, constitui o verdadeiro núcleo deste capítulo. Empenhado em ridiculizar a sua mulher, Mr. Bennett insiste em falar sobre Mr. Bingley, esperando que esta declare a sua impaciência para revelar a sua visita prévia ao novo vizinho:

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

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

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

The astonishment of the ladies was just what he wished; that of Mrs. Bennett perhaps surpassing the rest; (...)” (Austen 1813/1932: 7)

O constante sarcasmo que Mr. Bennett usa tanto com a sua mulher como com as suas três filhas mais novas, mostram a complexidade não só desta personagem, mas particularmente das relações que marcam esta família, em nada cúmplice e harmoniosa como nos faz crer o filme, nem mesmo alegremente disfuncional como o dá a entender a série televisiva. Entre romance, série televisiva e filme muitas são as diferenças sobre as quais valerá a pena retermo-nos um pouco, não com o objectivo de aferir sobre o eventual sucesso (ou fracasso) na adaptação desta obra literária ao meio audiovisual, mas como reflexão sobre as implicações das diferenças (e semelhanças) que inevitavelmente se estabelecem.

#### **4. Diálogos entre filme, série televisiva e romance**

Ao compararmos estes três objectos e procurarmos estabelecer entre eles um diálogo, parece óbvio, antes de mais, questionarmos simplesmente quanto do texto de Austen é recuperado pelas duas adaptações. Tanto uma como outra alegam a vontade de recriar o espírito do romance e da autora, pretensão aliás recorrente em adaptações de obras literárias para o ecrã. As alterações ao diálogo são inevitáveis: este é um romance constituído em grande parte por diálogo, com algumas falas bastante longas, algo que dificilmente se coaduna com o género cinematográfico ou televisivo. Para além da necessária redução, os novos géneros impõem também uma

actualização do discurso, em termos não só vocabulares, mas também estruturais. Assim, normalmente, acabamos com um diálogo que soa a Austen, mas não é bem Austen. Aceite isto, contudo, ainda nos resta aferir quão próximo está de facto o diálogo do filme ou da série do texto do romance. Não surpreendentemente, a série televisiva de 1995 aproxima-se muito mais do diálogo original do que o filme de 2005 (relembre-se a função educativa desta produção à qual já aludimos). Se considerarmos o filme, constatamos que poucas frases do romance são mantidas, que algumas das que se mantêm são alteradas e que o esforço de condensação é muito significativo. Se examinarmos o excerto da série televisiva, verificamos, pelo contrário, a manutenção da grande maioria das frases presentes no diálogo do romance, apenas com ligeiras actualizações ou condensações. Deste modo, enquanto o filme procura recontar o romance de Austen, tomando algumas liberdades relativamente ao texto literário, no qual apenas se baseia para construir o diálogo, a série assume uma maior reverência verbal, procurando recriar o romance no meio televisivo. Vejamos, por exemplo, este excerto do romance, momento em que Mr. Bennett, agastado pela insistência da sua mulher para que visite Mr. Bingley, lhe responde, sarcasticamente, da seguinte forma:

“You are over scrupulous surely. I dare say Mr. Bingley will be very glad to see you; and I will send a few lines by you to assure him of my hearty consent to his marrying which ever he chuses of the girls; though I must throw in a good word for my little Lizzy.” (Austen 1813/1932: 4)

No caso da série, as palavras de Mr. Bennett seguem o conteúdo das de Austen, procedendo, no entanto, a uma actualização linguística acompanhada de um leve apontamento cómico e que aqui é particularmente visível:

“I’ll tell you what I’ll do. I shall write to Mr. Bingley informing him that I have five daughters and he is welcome to any of them that he chooses. They’re all silly and ignorant like other girls... well Lizzy has a little more wit than the rest, but then he may prefer a stupid wife, as others have done before him. There, will that do?”<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Transcrição do discurso de Mr. Bennett em *Pride and Prejudice* (1995).

Pelo contrário, no filme não só este trecho do discurso de Mr. Bennett é, ainda que próximo do de Austen, bastante reduzido – para apenas “I will give my hearty consent to his marrying which ever the girls he chooses”<sup>67</sup> – como toda a entoação de sarcasmo desaparece, sendo substituída por carinho parental, parte da recriação da figura paternal feita por esta adaptação.

Contudo, tendo analisado brevemente as sequências iniciais destes três objectos, parece-nos óbvio que muito mais haverá a dizer para além da comparação verbal. Com efeito, embora sejam notórias as diferenças entre eles, são também facilmente identificáveis alguns pontos comuns. O primeiro desses pontos comuns prende-se com a perspectiva narrativa e a forma como, nos três casos, o receptor, seja ele espectador ou leitor, é convidado a apropriar-se da narrativa. Esta questão é particularmente relevante para os dois objectos audiovisuais, na medida em que se revela a estratégia mais importante no processo de aculturação do romance para a época contemporânea. Segundo verificámos, a adaptação de um romance para o cinema ou a televisão é, antes de mais, um processo de reapropriação cultural desse mesmo romance pela cultura contemporânea. Também como vimos na primeira parte desta dissertação, a reapropriação tem dois níveis de concretização, na produção e na recepção do objecto audiovisual. Por essa razão, o início de ambas as adaptações escolhidas é pautado por uma clara intenção de conduzir o espectador nesse processo, única forma de o integrar no objecto e, em última análise, tornar este último não apenas uno e credível, no sentido estético aristotélico, mas também rentável, factor mais prosaico mas de vital importância na sociedade moderna.

Outro elemento interessante quando olhamos estes objectos, especialmente as duas adaptações, reside na constatação das formas de intertextualidade existentes entre elas. De facto, em certos momentos e talvez não surpreendentemente, estas adaptações parecem estabelecer relações mais óbvias de intertextualidade, quer entre si, quer relativamente a adaptações anteriores, do que propriamente com o romance que adaptam. Assim, o esquema narrativo escolhido para a sequência cinematográfica recria a série televisiva, na medida em que se foca na protagonista feminina, seguindo-a no regresso a casa, e apresenta ao espectador, quer a família, quer a casa dos Bennett. É também clara a intertextualidade na utilização da janela e do jogo interior/exterior e observador/observado. Uma imagem comparável existe na

---

<sup>67</sup> Transcrição do discurso de Mr. Bennett em *Pride & Prejudice* (2005).

sequência inicial da adaptação cinematográfica de 1940 de forma semelhante à que surge na série de 1995 e de forma ligeiramente diferente mas aproximada, tanto no filme de 2005, como na série de 1980.<sup>68</sup> Este motivo recorrente, que, consoante a adaptação em questão, oferece ao espectador o ponto de vista de determinada personagem, permite, além disso, colocar no centro a questão de *gaze*, chamando a atenção para o processo de apropriação pelo olhar, ao oferecer claramente o poder ao espectador.

Como parte deste processo de reapropriação cultural, e consubstanciado na apropriação pelo olhar, surge a questão do que é visualmente oferecido ao espectador em elementos destinados, não só a localizá-lo temporal e espacialmente, mas também a constituir parte importante do seu prazer visual. Sendo que iremos de seguida abordar esta questão relativamente à representação dos protagonistas, esqueceremos neste momento aspectos relacionados com estas personagens, procurando, por agora, reflectir sobre a representação do espaço.

Motivados, ou melhor dizendo condicionados, pela necessidade de localizar o seu espectador, *i.e.*, de o informar quanto ao tempo e ao espaço em que decorre a acção, os dois objectos audiovisuais constroem, como vimos, uma imagem do passado que é, em si, reveladora das expectativas do presente. Ao optarem por localizar a adaptação aproximadamente no tempo e espaço da escrita/publicação do romance, ambos oferecem deliberadamente um olhar sobre o passado,<sup>69</sup> especialmente pela forma como representam o espaço, seja ele exterior, seja interior. Neste aspecto em particular as adaptações destacam-se do objecto que adaptam: o espaço não é um elemento evidentemente vital no início do romance, de tal forma que não é mesmo possível determinar exactamente o espaço no qual decorrem os diálogos dos dois capítulos iniciais. À óbvia ausência da necessidade de localizar um leitor que se imagina contemporâneo da obra, junta-se o facto de Jane Austen se caracterizar por dar pouca importância à descrição dos espaços. O início do romance

---

<sup>68</sup> No filme de 1940, Mr. Bennett observa através de uma janela a chegada da sua mulher e filhas, vindas de Meryton com a novidade sobre o novo vizinho, Mr. Bingley. Na série de 1980, Elizabeth observa Mr. Bennett de uma janela enquanto este parte para visitar Mr. Bingley.

<sup>69</sup> As adaptações não obedecem obrigatoriamente a este critério, sendo já várias as adaptações de *Pride and Prejudice* localizadas na contemporaneidade, como a versão para cinema de 2003, ou mesmo noutra continente, como a versão Bollywood, *Bride and Prejudice* (2004) – estas versões, por não procurarem uma recriação do romance e da época de Jane Austen não foram consideradas para a nossa análise. Mesmo entre as adaptações aqui seleccionadas, não há total coincidência de datas, com a versão cinematográfica a optar por localizar a acção no tempo da escrita, em 1796/97, e a versão televisiva a optar pelo período da Regência (1811-1820), ou seja, aproximadamente a época de publicação do romance.



mostra-se, ao invés, preocupado em localizar o leitor no microcosmo da família Bennett, pequeno núcleo social à volta da qual toda a história se desenvolve. No entanto podemos neste caso supor que os dois primeiros capítulos se passam em Longbourn, provavelmente na sala de estar, local habitual de reunião das famílias na época. A única indicação de espaço é-nos dada quando, no segundo capítulo, o narrador nos informa que Mr. Bennett abandona a sala, cansado da conversa da sua mulher. Já no caso das adaptações, objectos primeiramente visuais,<sup>70</sup> é impossível ignorar este aspecto. Elemento essencial, especialmente nas sequências iniciais, o espaço é também um elemento narrativo, produto de intenções definidas e espelho de concepções culturais partilhadas. De entre estas, duas questões nos surgem pelo uso deste elemento, simultaneamente narrativo e cultural, nestas adaptações. A primeira dessas questões prende-se com a dicotomia espaço interior / espaço exterior e seu (des)equilíbrio. A segunda com as diferentes concepções de paisagem (natural e humanizada) em evidência nestas sequências iniciais.

Relativamente à oposição espaço interior / espaço exterior, é evidente a tendência comum a estas duas adaptações de transportarem para o exterior cenas que no romance se passavam num espaço interior. Se, por um lado, tal pode ser entendido como uma necessidade, em filmes de época, de localizar espacial e temporalmente o espectador, fazendo realçar as diferenças entre a paisagem retratada e a contemporânea, por outro lado, esta opção parece-nos antes de mais uma marca da evolução da adaptação de obras literárias ao ecrã, seja este televisivo ou cinematográfico. De facto, como já aqui mencionámos, as limitações, orçamentais mas especialmente técnicas, impeliram as primeiras adaptações, particularmente as televisivas, para um domínio das cenas de interior sobre as cenas de exterior, factor que as aproximava muito das dramatizações em que muitas vezes também se baseavam enquanto textos intermédios. Sendo objectivo assumido, por qualquer um dos dois objectos em análise, adaptar o romance de Jane Austen de forma inovadora, é natural que, fazendo uso de nova tecnologia disponível, proponham mais cenas no exterior, demarcando-se assim de adaptações anteriores e oferecendo uma visão renovada e moderna deste reconhecido romance, elemento essencial para atrair e agradar ao seu público-alvo. Por outro lado, estas cenas criadas ou transportadas para

---

<sup>70</sup> Não só porque o visual é o principal veículo de comunicação num filme ou produto televisivo, mas também porque frequentemente é, como em ambos os casos em análise, o elemento em destaque nas cenas iniciais.

o espaço exterior proporcionam a zona ideal para uma maior liberdade criativa por parte do adaptador (seja ele o realizador, o argumentista ou o produtor), não só porque não encontram um modelo no romance, mas também porque ao espaço exterior se associa, por inerência, a ideia de liberdade. De forma não surpreendente, o espaço exterior assume-se em ambas estas adaptações como essencialmente o espaço natural (não artificial), conotado com a liberdade, por oposição ao espaço interior, sujeito a regras sociais, ao mesmo tempo limitado e limitativo. Em ambas as adaptações é com o espaço natural que a protagonista é identificada desde o início, numa tentativa de lhe associar traços como a vivacidade, a juventude e o carácter decidido e independente. Não nos espanta, por conseguinte, que haja, em ambas estas adaptações, uma preponderância do espaço exterior sobre o interior nas sequências iniciais.

Todavia, ainda que partilhem uma tendência semelhante, a forma como as duas adaptações materializam este espaço exterior é, como verificámos pelas breves descrições acima feitas, muito diferente, sem dúvida reflexo das suas diferentes interpretações do romance, mas sobretudo, dos contextos culturais em que foram produzidas. Esta diferença na concepção do espaço exterior revela-se, antes de mais, numa diferente noção de paisagem e na forma de apresentação desta enquanto produto destinado ao consumo por um determinado público. A noção de paisagem tem merecido, ao longo dos últimos tempos, uma renovada e merecida atenção, nomeadamente a nível de estudos de turismo ou de cultura visual, mas é ainda um elemento pouco valorizado em estudos de adaptação. Como temos vindo a verificar pela análise das sequências iniciais destas duas adaptações, a forma como o espaço exterior é destacado e negociado, em grande parte através da apresentação de uma determinada paisagem, define o carácter da produção em questão muito antes de qualquer outro elemento, verbal ou visual. Destinadas a captar a atenção do espectador, respondendo ao que se supõem serem as suas expectativas, a paisagem é apresentada por estes dois objectos audiovisuais como *commodity*,<sup>71</sup> isto é um produto destinado ao consumo, tal como afirma H. Elisabeth Ellington: “The films, like Austen’s novel, convert the viewer/spectator into a consumer, both of pastoral English landscape and of what constitutes Englishness at a given time period.” (Ellington 2001: 91) Esta teoria de construção da paisagem enquanto objecto de

---

<sup>71</sup> “Commodification is the process by which things or material objects, and more recently services and ideas, become commodities to be bought and sold in a market.” (Pearson 2001: 95)

consumo num produto audiovisual está obviamente ligada ao conceito de “*scophilic pleasure*”, de Laura Mulvey, algo que recuperaremos na próxima parte desta dissertação. H. Elisabeth Ellington chama aqui a nossa atenção para o papel absolutamente fulcral da paisagem na forma como o filme (ou série televisiva) procura captar o espectador, deslumbrando-o. Herdeiras da tradição de apropriação da paisagem pelo olhar, nascida na época de Jane Austen com o crescimento do turismo doméstico inglês,<sup>72</sup> estas produções audiovisuais promovem-se apelando a uma determinada imagem de Inglaterra, uma espécie de memória partilhada pelos espectadores e em boa parte construída por objectos audiovisuais como estes em análise. No caso de *Pride and Prejudice* (1995), reproduz-se a ideia de uma Inglaterra rural idealmente bela e pacífica,<sup>73</sup> ligada a um sentimento de nostalgia e de perda. Tal é apelativo, não apenas para um público britânico nostálgico, mas também para um alargado público internacional, especialmente norte-americano, consumidor desta imagem construída de *Englishness*.<sup>74</sup> Esta imagética *picturesque* foi tipicamente associada ao estilo *heritage* e a um conjunto de produções de época do qual *Pride and Prejudice* (1995) é considerado o expoente máximo, tanto em termos de concretização, como de sucesso junto do público. Como é fácil de deduzir, a escolha desta imagética revela também a intenção de corresponder às expectativas de um público e às normas de produção em voga numa determinada época. Para muitos críticos, *Pride and Prejudice* (1995) marca o fim de um ciclo na forma de adaptar romances canónicos ao ecrã, seja ele grande ou pequeno, pelo que não nos deve surpreender que a próxima adaptação deste romance tenha procurado assumir-se como radicalmente diferente, tal como aqui afirma o seu realizador, Joe Wright:

---

<sup>72</sup> Muito devido às frequentes guerras com a França e conseqüente dificuldade acrescida na deslocação ao continente, o século XVIII é marcado por um crescente turismo doméstico cuja procura se traduz, por exemplo, na publicação de guias para o viajante e no estabelecimento de verdadeiros circuitos turísticos, tal como o “Tour of the Lakes” que, no romance, Elizabeth inicialmente planeia fazer com os Gardner.

<sup>73</sup> Esta imagem não reflecte a grande agitação social, fruto do movimento das *enclosures* que à época está longe de ser idílico – segundo Clark e Dutton (2005), só entre 1800-5 são passados 547 “enclosure acts” e entre 1780 e 1801 o preço do pão aumenta 600% contra os 20% dos salários rurais. Ainda que esta agitação social não esteja directamente patente no romance de Austen, é um facto que o ênfase colocado na paisagem rural idealizada e expurgada de trabalhadores rurais e suas precárias condições de vida torna esta ausência mais gritante nos objectos visuais do que era no romance.

<sup>74</sup> Não nos esqueçamos que a série se trata de facto de uma co-produção, iniciada pela BBC e depois apoiada pela americana Arts & Entertainment Network que, segundo a produtora Sue Birtwistle, foi uma de entre várias interessadas em investir no projecto – cf. Birtwistle e Conklin (1995: viii).

I got excited about new ways to film the story which I don't believe have been done before. I wanted to treat it as a piece of British realism rather than going with the picturesque tradition, which tends to depict an idealized version of English heritage as some kind of Heaven on Earth. I wanted to make *Pride & Prejudice* real and gritty – and be as honest as possible.<sup>75</sup>

*Pride & Prejudice* (2005), nas palavras do seu realizador, assume-se por isso como reacção ao tipo de produção representada pela sua antecessora televisiva de 1995, propondo em alternativa uma noção de “*British Realism*” que, como temos vindo a reparar, corresponde, acima de tudo, à visão idealizada (e romantizada) de um passado que se quer mais semelhante às expectativas do presente.<sup>76</sup> Em termos da paisagem isso reflecte-se na escolha de imagens de uma natureza selvagem e aparentemente intocada pelo homem, que espelha, ao estilo romântico, a interioridade do sujeito, neste caso, da protagonista feminina.

Se estas duas produções divergem em termos de paisagem, também não se aproximam em termos de representação do espaço construído. Com efeito, as casas escolhidas e apresentadas em cada uma delas espelham, tanto a nível exterior como interior, as mesmas concepções que vimos para a paisagem. Em *Pride and Prejudice* (1995) a preocupação *heritage*, indissociável de uma tradição cultivada pela BBC, determina que as primeiras cenas incluam um plano de um imponente Netherfield Hall.<sup>77</sup> Também a casa escolhida para Longbourn,<sup>78</sup> mesmo mais modesta, partilha desta intenção de expor o que de melhor a Inglaterra tem em termos de património histórico. Quanto aos interiores, demonstram, na atenção dada ao pormenor da decoração,<sup>79</sup> simultaneamente a preocupação com o rigor histórico e a função de criar no espectador, por recurso à memória de outras produções semelhantes, uma sensação de familiaridade. Em *Pride & Prejudice* (2005) a representação das casas é

---

<sup>75</sup> Afirmação do realizador no comentário ao filme, disponível como extra no DVD. Apesar de utilizar o adjectivo *picturesque* como definidor das anteriores adaptações deste romance de Austen, parecemos que Wright utiliza aqui o termo de forma lata e aproximada do conceito de *heritage*, e não na sua interpretação estreita de um período e concepção estética definida.

<sup>76</sup> O *British Social Realism* foi um movimento do final da década de 50 e início da década de 60 do século XX que agrupou realizadores britânicos com motivações sociais (e portanto ligados também ao movimento dos *Angry Young Men*) cujo objectivo era produzir cinema popular que apelasse à classe trabalhadora em vez de propor fantasias escapistas – cf. Kuhn (2007). De uma forma mais geral designa um género (ou pelo menos uma estética), particularmente comum no cinema britânico, caracterizado pela representação das dificuldades da vida real e preocupações sociais, com especial ênfase na classe trabalhadora e uma imagética *gritty* (especialmente nas produções mais recentes).

<sup>77</sup> Edgcote Hall, uma mansão de meados do século XVIII situada perto de Banbury, em Oxfordshire.

<sup>78</sup> Luckington Court, uma casa do início do século XVII situada em Wiltshire.

<sup>79</sup> Cf. Birtwistle e Conklin (1995: 35-46).

diferente, mas, tal como acontece com a paisagem, a intenção de realismo submete-se a um ideal romântico. A única casa a surgir na sequência inicial é Longbourn e, porque há um claro desígnio em contrariar as convenções de *heritage*, primeiro é-nos mostrado o lado mais quotidiano e mesmo sujo da residência dos Bennett. Tal verifica-se tanto a nível do interior como do exterior. Contudo, na criação de um ambiente familiar que aqui se quer confuso mas de concórdia e cumplicidade, a preocupação com o rigor histórico (patente, por exemplo, na decoração e estado geral da casa de uma família que apesar de tudo pertencia à *gentry*<sup>80</sup>) parece ser colocada em segundo plano, num movimento de romantização, associado, como vimos, à criação de um estilo *vintage* que apela muito mais aos gostos contemporâneos do que à época retratada. Apesar de tudo isto, curiosamente esta sequência final termina com o que se assemelha a uma cedência ao *heritage*, ou, pelo menos, à satisfação do desejo do espectador de ver belas casas antigas em produções deste tipo: o plano final de Longbourn revela-se muito mais próximo dessa tendência.<sup>81</sup>

Em qualquer um dos casos, seja optando por elementos espaciais mais ligados aos princípios do *Picturesque*, seja cedendo a ideais estéticos mais próximos do Romantismo,<sup>82</sup> o espaço funciona nestas produções como condutor da intenção interpretativa por detrás do filme ou da série televisiva em questão, e fá-lo antes de qualquer outro elemento. De uma forma menos óbvia, estas duas interpretações encontram eco também no guarda-roupa das personagens. No filme, as roupas, não apenas de Elizabeth, mas também das suas irmãs e mãe enquadram-se no estilo *vintage* contemporâneo dos restantes marcadores visuais. Quanto ao guarda-roupa da série televisiva, segue a chamada linha da Regência e evidencia que as personagens pertencem à *gentry*, mesmo que a relativa simplicidade das irmãs Bennett sugira um

---

<sup>80</sup> O rendimento anual de Mr. Bennet não seria assim tão diminuto – cf., por exemplo, o estudo comparativo de diversos rendimentos de personagens de Austen no artigo de Edward Copeland (2005). A verdadeira preocupação para a família Bennet verifica-se não tanto no presente, mas sim no futuro, quando a eventual morte de Mr. Bennett deixasse a sua viúva e filhas afastadas de qualquer fonte de rendimento da propriedade, herança do parente masculino mais próximo, Mr. Collins.

<sup>81</sup> A casa escolhida para Longbourn nesta produção (Groombridge Place, Kent) remonta ao século XVII. Segundo o realizador, uma das razões que o levou a escolhê-la foi a existência de um fosso, agradando-lhe a ideia de cinco virgens guardadas numa fortaleza – cf. opção extra no DVD, “As Mansões de Orgulho e Preconceito”.

<sup>82</sup> Não queremos aqui conceber *Picturesque* e Romantismo como antagónicos em termos de concepção de paisagem: ainda que sejam indiscutivelmente diferentes têm pontos em comum. Alguns críticos vêm mesmo o *Picturesque*, em termos temporais, como uma espécie de ponte entre uma noção mais clássica de gosto e a estética romântica – cf. Andrews (1990: vii-ix).

rendimento familiar relativamente modesto, especialmente quando comparadas com as irmãs de Mr. Bingley.

Logo, olhando para estas duas adaptações, o que parece estar em causa é um confronto entre duas imagéticas diferentes: uma subsidiária do *heritage film* e outra resultante de um realismo romantizado. Contudo, por muito afastados que tais pressupostos possam parecer, eles possuem, inevitavelmente, um traço comum na forma como lidam com e representam este passado:

Each time one of her novels is brought to the forefront of twentieth-century popular culture, the renewed interest in her work and times seems to reveal a general desire to learn more about the past. But it is a desire to learn about the past as it relates to the present, and as a result films are judged not on the basis of their historical realism but on their ability to mold history into a form which is reminiscent of the present. (Collins 2001: 88)

Como nos chama a atenção Amanda Collins, a recriação do passado feita por estas adaptações é necessariamente espelho e recriação do nosso presente ou, pelo menos, da forma como o presente reconstrói, na sua imperfeição, imagens de um tempo passado mais próximo do seu ideal da perfeição. Assim, ainda que adoptem diferentes abordagens, estas duas adaptações procuram criar no espectador um efeito semelhante. Apenas o fazem usando convenções diferentes do que constitui este passado ideal, em si um conceito impalpável e em constante mutação, feito à medida dos desejos contemporâneos. E em nenhum elemento isto é mais visível do que na representação do elemento feminino e do elemento masculino, materializados, respectivamente, nas figuras de Elizabeth Bennett e Mr. Darcy. Assim sendo, procederemos a essa mesma análise na parte seguinte desta dissertação.

### III – Ideais de feminino e de masculino

#### 1. Elizabeth Bennett

Nos dois primeiros capítulos do romance, a personagem de Elizabeth Bennet não surge, de forma alguma, destacada, estando completamente ausente da cena retratada pelo primeiro e sem particular relevo no segundo. Aliás, mesmo quando começa a ganhar relevância, durante uma parte significativa do romance não é claro para o leitor se a protagonista feminina é Elizabeth ou a sua irmã Jane.<sup>83</sup> Tal abordagem, que protela a identificação do leitor com a heroína, não é, contudo, seguida pelas duas adaptações que analisamos, embora uma e outra nos apresentem representações muito diferentes de Elizabeth.

Na forma como o filme de 2005 escolhe representar Elizabeth Bennett ressalta, acima de tudo, o ar contemporâneo e moderno desta figura feminina que foi apontada pela própria Jane Austen como a sua personagem favorita.<sup>84</sup> Apesar de uma óbvia (ainda que não extrema) preocupação com o rigor histórico, a figura de Elizabeth Bennett surge aos olhos do espectador, nesses primeiros momentos do filme em que domina por completo a cena, como uma jovem mulher com a qual o público se poderá identificar. Uma das opções claras do realizador Joe Wright foi a

---

<sup>83</sup> E. M. Halliday sugere que não é clara, no início do romance, a identificação de Elizabeth enquanto protagonista. Esta processa-se gradualmente, através da forma como o ponto de vista é trabalhado pelo narrador que atribui, em detrimento de Jane, uma crescente atenção a Elizabeth, identificando-a como a protagonista no final do primeiro terço do romance. Este protelar da identificação da heroína tem para este crítico razões concretas: “There appear to be some very good reason for this, having to do with the use of point of view to help create suspense. (...) It depends mostly on our waiting for Elizabeth to discover two things: that Darcy is in love with her; and that she is in love with Darcy. The reader must be lead to suspect both of these things before Elizabeth does, or the suspense is lost. But if the point of view of the narration had been Elizabeth’s from the start, the reader could hardly be aware that Darcy is falling in love; for Elizabeth, blinded by intense prejudice, never dreams of his affection.” (Halliday 1969: 80)

<sup>84</sup> Numa carta para a irmã Cassandra, datada de 29 de Janeiro de 1813 e na qual a informa da chegada dos volumes impressos de *Pride and Prejudice*, Jane Austen afirma a propósito de Elizabeth Bennett: “I must confess that I think her as delightful a creature as ever appeared in print, & how I shall be able to tolerate those who do not like her at least, I do not know.” (Le Faye 2011: 210)

de criar um filme que, mesmo adaptando uma obra de Jane Austen, não estivesse exclusivamente direccionado para o tradicional público do chamado *heritage film*. Nesse aspecto, este filme parece enquadrar-se no que Madeleine Dobie chama “*crossover movies*”, *i.e.*, mesmo apontando para um público específico (maioritariamente feminino e fiel ao *heritage film*), estes filmes aproximam-se o suficiente do cinema comercial, nomeadamente da comédia romântica, para alcançarem um público alargado e, conseqüentemente, se tornarem sucessos de bilheteira.<sup>85</sup> A ênfase que tanto o realizador Joe Wright como a argumentista Deborah Moggach colocam na modernidade, tanto da própria história, como da sua abordagem, é por isso matricial, tal como se depreende da seguinte afirmação:

The Bennets could certainly exist today and, I’m sure, do. It’s only the economics of the situation, the girls’ dependence on finding a good husband, which are germane to the period. All the emotions are equally relevant today. Take Lizzie, for example. She has a mother who is often embarrassing; a best friend who disappoints; unrequited love for someone [Wickham] who turns out to be a complete cad; sisterly loyalties, jealousies, and squabbles; and she falls madly in love with somebody [Darcy] she can’t admit she’s in love with. (*Pride & Prejudice: Production Notes 2005: 5*)

Elizabeth Bennett, envergando roupa escura e descontraída, com o cabelo despreocupadamente penteado e sem chapéu (apesar de estar ao ar livre), é de facto uma figura com a qual o público mais jovem, ao qual o realizador procura apelar, se poderá identificar. À primeira vista, não há nela, nem sequer na forma como está vestida, nada que inequivocamente a coloque num período muito distante, em tempo e atitude, do jovem espectador do princípio do século XXI. Contudo, como vários críticos apontaram, esta não seria, em finais do século XVIII, a forma adequada para uma senhora se apresentar.<sup>86</sup>

Outro elemento no qual é difícil não reparar desde logo, e que contribui para esta identificação do espectador, é a beleza extraordinária desta Elizabeth Bennett. Cabe aqui lembrar que a protagonista criada por Jane Austen se destaca, não pela beleza extraordinária (campo no qual seria ofuscada pela irmã Jane), mas sim por

---

<sup>85</sup> Cf. Dobie (2003: 251).

<sup>86</sup> Cf., entre outros possíveis, o ensaio de Susan Fraiman (2010), "The Liberation of Elizabeth Bennett in Joe Wright's *Pride & Prejudice*", sobre as liberdades excessivas acordadas por Joe Wright a esta figura feminina.



uma inteligência e perspicácia não habitualmente reconhecidas às mulheres daquela época, particularmente a uma tão jovem. É, aliás, por essas características que acaba por conquistar Mr. Darcy, que inicialmente a despreza, proferindo a famosa frase que ferirá o orgulho de Elizabeth e dará origem ao preconceito desta contra aquele.<sup>87</sup> Pelo contrário, antes que possa testemunhar a superioridade de intelecto que destaca esta Elizabeth, o espectador é desde logo confrontado com a sua beleza, numa opção que cede às exigências hollywoodescas de primazia do belo e que é explorada ao longo de todo o filme (fig. 10). Tal opção leva a que esta sequência inicial seja acima de tudo dominada pela imagem e não pela palavra. Aliás, de uma forma geral, a crítica a este filme é unânime na aclamação da extrema beleza deste filme enquanto objecto visual, mesmo que lhe sejam apontadas falhas em todos os outros aspectos.



Fig. 10 – Fotograma *Pride and Prejudice* (2005) Elizabeth Bennett.

Consequentemente, a figura de Elizabeth Bennett é desde o início desta adaptação destacada não apenas como a protagonista feminina da história, mas como a figura principal, à volta da qual toda a história gira, tal como afirma Deborah Moggach, autora do guião:

I've emphasized it as being Lizzie's story. Unlike in the novel, she keeps her secrets to herself and they are a great burden to her. There are things she can't confide to her parents, her best friend Charlotte, or even her beloved sister Jane. Lizzie suffers alone. She sees her father neglecting her sisters – he

---

<sup>87</sup> "She is tolerable; but not handsome enough to tempt *me*; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men." (Austen 1813/1932: 12)

ignores Lydia's follies, which facilitates her elopement – and she views her parents' marriage as a tragicomedy. Lizzie sees Charlotte, for the sake of security, marry the odious Mr Collins, and sees her beloved older sister sink into lovesick misery. She also wonders if her own chance of happiness is disappearing. As she keeps all this to herself, we feel for her more and more. The truest comedy, I believe, is born from pain. (*Pride & Prejudice: Production Notes 2005: 5*)

*Pride & Prejudice* (2005) é essencialmente um filme sobre a jornada emocional de Elizabeth Bennett, a qual o espectador é convidado a testemunhar e a partilhar. Por esse motivo se explica a preponderância que lhe é atribuída desde os primeiros minutos do filme. De facto é Elizabeth que a câmara acompanha desde o início, oferecendo-nos, não apenas o seu ponto de vista, mas apresentando-nos também a sua vida: é por ela que primeiro conhecemos Longbourn e os restantes membros da família Bennett. Na sequência inicial, Elizabeth é uma personagem com um carácter excepcional, na medida em que está simultaneamente dentro e fora da acção, como membro da família e como observadora desse pequeno microcosmo. Pareceria até que, de algum modo, o filme se aproximaria desse início tão peculiar do romance em que nos é oferecido uma visão crítica sobre a família Bennett que aí funciona como amostra de uma sociedade mais ampla. Contudo, o estatuto de *outsider* que Elizabeth tem aqui, não é o de quem lança sobre esta família um olhar crítico, até mesmo porque esta é uma família surpreendentemente funcional onde o amor parental e fraternal é desde logo palpável. A posição externa de Elizabeth parece-nos, neste caso, não assente numa postura crítica, mas antes numa marca de excepcionalidade que o filme lhe procura, desde logo, incutir. Tal marca de excepcionalidade acompanha-a ao longo do filme e é da seguinte forma destacada por Susan Fraiman:

(...) my problem with Wright's Elizabeth is how casually he releases her from the intricate social concerns – and more bludgeoning economic ones – that so thoroughly delimit the world and shape the destinies of Austen's female characters. In Wright's *Pride & Prejudice*, the tension Austen sets up between Elizabeth's specialness and the norms of Regency femininity all but collapses. Instead of a superior girl painfully brought down a notch, Wright's heroine is not only distinguished from the start but also enabled throughout to observe the world from well above the fray. (Fraiman 2010)

Esta marca de excepcionalidade é em parte também comunicada pelo facto de Elizabeth aparecer, assim que surge no ecrã, a ler um livro. Tal poderá revelar, antes de mais, que ela procura instruir-se e, portanto, escapar ao papel que tradicionalmente a sociedade da época lhe procurará impor. O facto de o livro ser o próprio romance que está a ser adaptado poderá também sugerir, como é proposto por Deborah Cartmell (2010: 56), que Elizabeth é alguém que procura tomar as rédeas do seu próprio destino. Além disso, como vimos anteriormente, esta cena pode ser vista como evidenciando também, não só o amor da personagem pela leitura e pelos passeios ao ar livre, mas também as suas esperanças em encontrar um amor verdadeiro, como o do romance que terminou de ler.

Além disso, um outro elemento deve ser tido em conta relativamente a esta representação de Elizabeth Bennett: o estatuto de estrela da actriz que desempenha o papel, Keira Knightley, na altura da produção em clara ascensão, e que é um factor a não ignorar.<sup>88</sup> No momento da produção do filme, a estrela de Knightley começava a consolidar-se no firmamento de Hollywood e a sua participação recente em três grandes sucessos de bilheteira é um aspecto a ter em conta, pelo nível de intertextualidade inegável que se estabelece e a que Deborah Kaplan aqui alude:

(...) theater historian Marvin Carlson has noted ‘that every specific production is composed in large part of elements already encountered elsewhere, that often bring with them as a necessary and inevitable part of reception certain ghosts of these previous encounters’. (Kaplan 2001: 180-181)

Papéis desempenhados por Knightley em sucessos de bilheteira como *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (2003), *King Arthur* (2004) e *Love Actually* (2003) estariam ainda bem presentes na mente dos espectadores. As características das personagens desempenhadas por esta actriz em todos estes filmes trazem camadas de intertextualidade muito interessantes, quando pensamos nelas em referência ao seu papel como Elizabeth Bennett.

O primeiro destes filmes, ele mesmo uma adaptação para cinema de uma atracção do parque de diversões da Disney, oferece-nos Knightley no papel de Elizabeth Swan, uma jovem inteligente e enérgica, filha do governador da colónia

---

<sup>88</sup> A frase introdutória usada na sua apresentação, à cabeça do elenco, é: “Keira Knightley is one of today’s true rising stars in films.” – cf. *Pride & Prejudice: Production Notes* 2005: 17.

britânica de Port Royal (Caraíbas). Esta Miss Swan é ela própria uma figura feminina excepcional para a época, que desafia as restrições que lhe são impostas pela sociedade do início do século XVIII, recusando um pedido de casamento de um oficial da Marinha Britânica em nome do amor que sente por um ferreiro, entretanto acusado de pirataria e no encalço do qual acaba por partir, vivendo inúmeras aventuras entre piratas. Em *King Arthur*, Knightley desempenha o papel de Guinevere, nesta versão uma destemida guerreira celta que combate os romanos, no momento em que estes abandonam as Ilhas Britânicas e começam as invasões saxónicas. Em *Love Actually*, uma comédia romântica que alcançou extraordinário sucesso, somos apresentados a um conjunto de várias histórias, unidas pelas relações entre as diferentes personagens e, acima de tudo, pelo tema do amor, seja ele romântico, familiar ou entre amigos. Aqui Knightley desempenha o papel de Juliet, uma rapariga recém-casada que se julga odiada pelo melhor amigo do marido, para vir depois a descobrir que este a ignora por estar apaixonado por ela. No primeiro e segundo casos, Keira Knightley interpreta mulheres fortes, corajosas e guerreiras que desafiam as restrições que lhes são impostas pela sociedade. Assim a verão também os espectadores, dado que a versão de Elizabeth proposta por Joe Wright é exactamente a de uma mulher forte e corajosa, que desafia, de uma forma até pouco credível segundo os padrões da época retratada, os limites que a sociedade lhe impõe. Quanto à associação com *Love Actually* ela existe também, mesmo porque os próprios produtores fazem questão de a salientar ao aludirem, através da banda sonora escolhida para o *trailer* de promoção deste filme.<sup>89</sup> Tal escolha subliminarmente sugere ao espectador que, com *Pride and Prejudice*, estará perante uma história que, tal como *Love Actually*, celebra, acima de tudo, o amor.

Mas se *Pride & Prejudice* é fundamentalmente um filme que, contando a história de Elizabeth Bennett, celebra uma concepção de amor romântico idealizado, a série televisiva de 1995 opta por abordar de forma diferente, tanto a história propriamente dita, como a figura da protagonista feminina. A produtora Sue Birtwistle apresenta da seguinte forma o seu projecto para adaptar o mais conhecido romance de Jane Austen:

---

<sup>89</sup> “Prime Minister’s love theme” (Armstrong 2003) – este tema instrumental, que faz parte da banda sonora de *Love Actually*, é utilizado no trailer de promoção de *Pride & Prejudice* (2005).

I know what I would like to do: *Pride and Prejudice* and make it look like a fresh, lively story about real people. And make it clear that, though it's about many things, it's principally about sex and it's about money: those are the driving motives of the plot. (Birtwistle e Conklin 1995: v)

O facto de esta adaptação apontar o sexo e o dinheiro como os dois elementos centrais à volta dos quais toda a história se desenvolve implica, necessariamente, uma abordagem às duas figuras principais, feminina e masculina, diferente da que verificámos no filme de 2005. A primeira consequência desta afirmação é a uma maior partilha de protagonismo entre Elizabeth Bennett e Mr. Darcy. De facto, sendo o objectivo da produtora e do argumentista salientar a atracção sexual de Mr. Darcy por Elizabeth, a acção não pode ser dominada exclusivamente por Elizabeth. De qualquer forma, a sequência inicial da série televisiva, tal como a do filme, destaca Elizabeth Bennett como protagonista, mesmo que as primeiras figuras a surgir no ecrã sejam Mr. Bingley e Mr. Darcy. É com o ponto de vista de Elizabeth que o espectador é levado a identificar-se desde o início, acção sugerida, como já vimos, pelo próprio posicionamento da câmara que, especialmente no início, a coloca frequentemente em destaque face a outras personagens, seja em primeiro plano, seja no centro do enquadramento. É também Elizabeth que seguimos no seu caminho para casa (e não as figuras masculinas que cavalgam em direcção a Netherfield) e é a sua família que primeiro conhecemos. Contudo, neste caso, Elizabeth não se encontra, como acontece no filme, fora deste *entourage* familiar. Ainda que se destaque pelo seu carácter e atitudes (como acontece com a personagem do romance), ela faz parte integrante dele. Para tal contribui o facto de a Elizabeth Bennett desta adaptação, mais próxima do romance e ao contrário do filme, não estar fora das regras sociais da época.

A sequência inicial é útil, não só no estabelecimento do protagonismo de Elizabeth, mas também no fornecimento, ao espectador, de diversas pistas que contribuem para a sua caracterização. Assim, é antes de mais destacada a sua faceta activa e divertida, uma das linhas definidoras desta personagem de acordo com o argumentista Andrew Davies, aqui citado pela produtora e pela revisora de argumento da série:

Although I must say we were all keen to grapple on to an aspect of her that is very vivid and clear in the book, but often ignored by critics, commentators

and interpreters of Elizabeth, which is that she is a very active, lively girl, not just mentally but also physically. (Andrew Davies *apud* Birtwistle and Conklin 1995: 4)

Por esta razão, Elizabeth é primeiro que tudo apresentada a correr pelos campos, saltando e colhendo flores, logo no primeiro minuto da série e depois, ainda dentro do que definimos como a primeira sequência, surge novamente a caminhar sozinha ao ar livre. Após a identificação com o elemento natural e a afirmação desta sua faceta activa, que chega a ser um pouco exagerada na medida em que a faz parecer mais infantil do que realmente revela ser depois ao longo da série, Elizabeth é destacada pela sua sensatez e um sentido muito definido do que compreende o comportamento apropriado em sociedade. Tal é evidente na forma como reage à discussão sem sentido que envolve a mãe e as duas irmãs mais novas – momento em que aliás se destaca pela cumplicidade que partilha com o pai – e na forma como assume um papel de progenitor perante a negligência dos seus próprios pais, como quando repreende Lydia pelo seu comportamento inadequado no caminho para casa vindos da igreja. É também nesta cena que fica claro o carácter perspicaz e espirituoso de Elizabeth, sendo a ela que cabe dizer uma variação da famosa frase inaugural do romance, o que desde logo nos alerta também para o seu espírito atento e crítico.



Fig. 11 – Fotograma *Pride and Prejudice* (1995) – Elizabeth e Jane Bennett em Longbourn.

Em termos físicos, esta Elizabeth (na fig.11, à esquerda), apesar de bonita, não é extraordinariamente bela e é claro que nesse aspecto é ultrapassada pela sua irmã Jane (à direita, na fig. 11). Ela própria tem consciência desse facto e salienta-o ao espectador, verbalmente enquanto conversa com Jane no quarto desta e visualmente na cena seguinte, quando se observa ao espelho antes de se deitar. Contudo, se a beleza não é a característica mais enfatizada de Elizabeth, pelo menos no início da série,<sup>90</sup> o mesmo não pode ser dito relativamente à sua sexualidade. Como vimos, um dos elementos definidores desta adaptação é a atracção sexual pelo que, desde o início, o apelo sexual de Elizabeth é algo impossível de passar despercebido. Mesmo escolhendo a típica linha império para o guarda-roupa (alegadamente menos favorecedora da figura feminina e uma das razões que levou Joe Wright a localizar o seu filme cerca de uma década mais cedo), o apelo sexual de Elizabeth é destacado, especialmente pelo recurso recorrente a decotes muito favorecedores. De resto, o guarda-roupa de Elizabeth é bastante simples e discreto, com predomínio de cores leves ou térreas, *i.e.*, tipicamente identificativo do período da regência e da pertença desta personagem a uma classe superior (ainda que modesta).

## 2. Mr. Darcy

Numa produção na qual Elizabeth Bennett é tão destacada, não é surpreendente que Mr. Darcy surja em *Pride & Prejudice* (2005) como uma figura menor. Esta situação é ainda exacerbada pelo facto de, ao contrário do que acontece com a protagonista feminina, o papel de Mr. Darcy ser desempenhado por um actor relativamente desconhecido,<sup>91</sup> um factor que contribui para o seu apagamento em favor da figura de Elizabeth, desempenhada por uma actriz em ascensão. Seja por esta razão, seja por se procurar aqui seguir de mais perto o romance, o certo é que

---

<sup>90</sup> Numa cena semelhante, perto do final, quando revela a Jane que está noiva de Mr. Darcy ao mesmo tempo que se olha ao espelho, Elizabeth surge mais bem penteada e maquilhada e indiscutivelmente mais bonita do que surgia na primeira cena do espelho.

<sup>91</sup> O seu trabalho mais conhecido antes do filme foi na série da BBC *Spooks*, na qual participou entre 2002 e 2004 (*MI-5*, nos EUA).

Mr. Darcy está, nesta adaptação, ausente da primeira sequência por nós delimitada, surgindo apenas na seguinte, que encena o baile público. Ainda que ofuscado pela protagonista, a caracterização de Mr. Darcy partilha com a de Elizabeth o carácter de contemporaneidade. A seguinte descrição, feita pelo realizador, dá-nos a entender uma concepção desta personagem construída em termos muito contemporâneos:

I had no interest in casting just a pretty boy; Darcy is more interesting and complicated than that. He's a young man who has less than ideal social skills and a huge responsibility. His parents have died and left him with a massive estate and a younger sister to take care of, and my sense is that he has had to grow up too fast. Matthew has incarnated Darcy as that complicated layered person who isn't easy in his skin and who isn't easy to love, yet who is a good person with a sense of honor and integrity. (*Pride and Prejudice: Production Notes 2005: 7-8*)

Nesta adaptação, a figura de Mr. Darcy destaca-se pela integridade e pelo cavalheirismo, mas também pela beleza e pela sensibilidade, no que é a construção de uma figura masculina idealizada, o homem perfeito em todos os aspectos e a concretização do desejo feminino (fig.12).



Fig.12 – Fotograma *Pride and Prejudice* (2005) – Mr. Darcy.

A ideia de um Mr. Darcy perfeito é, sem dúvida, herdeira da concepção desta personagem criada pela série televisiva de 1995. De facto, se esta série foi um êxito indiscutível, tal ficou a dever-se em parte à forma como foi recriado para televisão o protagonista masculino da história. A prová-lo está o movimento apelidado de



*Darcymania* e ao qual já aqui aludimos. Mr. Darcy, na adaptação de 1995, destaca-se assim, antes de mais, pelo protagonismo adicional que lhe é atribuído, algo assumido pelo argumentista:

I haven't done a version about Mr. Darcy, but I suppose in showing that his desire for Elizabeth is the motivation of the plot, I've perhaps pushed it a bit more to being a story about Elizabeth and Darcy, rather than a story about Elizabeth. (Andrew Davies *apud* Birtwistle e Conklin 1995: 4)

Tal intuito justifica a criação da cena inicial da série, protagonizada por Mr. Bingley e Mr. Darcy. Contudo, esta escolha não implica a nossa imediata adesão, enquanto espectadores, à perspectiva de Mr. Darcy em detrimento da de Elizabeth, muito pelo contrário. A ideia que temos de Mr. Darcy nesses breves instantes é a mesma que Elizabeth terá dele no baile público: a de alguém arrogante e que se julga superior a tudo o que há naquela pequena localidade rural. As palavras que profere, e o modo como o faz, sugerem isto.<sup>92</sup> Mesmo o tratamento que a câmara lhe dá corrobora esta primeira impressão: enquanto Mr. Bingley surge em grande plano frontal e sorrindo, Mr. Darcy é-nos apresentado apenas de perfil ou de costas, o que não nos permite desde logo assinalá-lo pela sua beleza, mas apenas pela sua arrogância, perceptível até no tom da voz. O contraste com a figura de Mr. Bingley é óbvia e confirmada até pela cor dos cavalos que cada um monta: enquanto o de Mr. Bingley é branco, o de Mr. Darcy é negro.

Contudo, na sequência inicial e especialmente em algumas cenas acrescentadas (*i.e.*, inexistentes no romance), há uma clara intenção de evitar a exclusividade de perspectiva de Elizabeth, tal como o romance o fazia ao retardar a identificação de Elizabeth como protagonista. Assim, enquanto o filme, à medida que

---

<sup>92</sup> A respeito de Netherfield Park e perante o entusiasmo de Mr. Bingley Mr. Darcy diz apenas “Pretty enough, I grant you”, para depois acrescentar, quando Bingley diz que tem de se estabelecer em algum lugar, “You’ll find the society something savage.” Tal desdém leva Deborah Cartmell a estabelecer um paralelo entre esta primeira opinião de Mr. Darcy em relação a Netherfield e a sua primeira opinião de Elizabeth: “Darcy’s ‘first impressions’ of Netherfield prepare us for his first impressions of Elizabeth (‘Pretty enough I grant you’) and the men’s conversation about taking Netherfield anticipates the compromises of the novel’s ending, with both men having ‘to settle somewhere’ in spite of a society that can be perceived as ‘savage’.” (Cartmell 2010: 52)

a intriga avança, nos convida a aderir totalmente à perspectiva de Elizabeth e, como consequência, a cometer depois os mesmos erros de avaliação de carácter que ela comete, a série introduzirá novas cenas protagonizadas por Mr. Darcy para que o espectador construa dele uma ideia diferente da da protagonista e sinta empatia. É exactamente a este sentimento de empatia que o argumentista apela quando afirma, no decurso de uma entrevista:

If we saw him suffering or just doing something very physical, the audience would treat him more like a real person, and not just have Elizabeth's view, where she only sees him when he's in a bad mood all dressed up in evening dress. (Andrew Davies *in* Cartmell e Whelehan 2007: 244)

As cenas às quais Andrew Davies se refere funcionam também para aumentar o grau do desejo induzido pelo protagonista, de modo a corresponder às expectativas de um público que, tradicionalmente, se espera na sua maioria feminino. Cenas como a do famoso mergulho no lago em Pemberley (na qual emerge com a camisa molhada colada ao peito para logo de seguida ser assim surpreendido por Elizabeth) oferecem Mr. Darcy ao olhar (*gaze*) feminino, não tanto ao da protagonista mas especialmente ao das espectadoras (fig. 13).



Fig. 13 – Fotograma *Pride and Prejudice* (1995) – Mr. Darcy após cena de mergulho no lago.

### 3. Feminino e masculino face a: amor, sexualidade e casamento

Como verificámos anteriormente, o que marca a Elizabeth Bennett da adaptação cinematográfica de 2005 é a sua excepcionalidade: desde o início surge destacada pela produção e o espectador é conduzido por ela, absorvido pela sua perspectiva.<sup>93</sup> Mas mais importante do que isso para o delinear da representação deste elemento feminino é a sua contemporaneidade: como defende Christine Geraghty, a Elizabeth desta segunda adaptação cinematográfica prefigura a jovem mulher moderna que corresponde, física e socialmente, muito mais à convenção contemporânea de ideal feminino do que à típica heroína austeniana (Geraghty 2008: 38). Por um lado, a sua beleza está muito mais de acordo com os padrões actuais do que com os da época retratada. Por outro lado, ao contrário do que poderíamos imaginar se esperássemos um respeito absoluto pelas regras de conduta da época, esta Elizabeth é dotada de uma liberdade/modernidade em termos da sua linguagem, do seu guarda-roupa e apresentação e até mesmo das suas atitudes que nos podem surpreender como anacrónicas num filme passado no final do século XVIII.<sup>94</sup> Como vimos, o que parece estar por detrás desta aproximação da mais amada heroína de Austen ao nosso tempo é a assumida intenção de facilitar a identificação do espectador com a personagem. Todavia, a nosso ver, mais significativa será a forma como esta modernização da principal figura feminina contribui para reforçar o carácter romântico da própria produção. Senão vejamos: a significativa liberdade concedida a Elizabeth permite, antes de mais, a exploração visual de uma imagética claramente romântica, tanto através da figura naturalmente bela de Elizabeth como do ambiente natural no qual passeia livremente e em contraste com o qual é frequentemente colocada. Cenas como aquela em que a vimos pela primeira vez – passeando sozinha e lendo um livro – ou a que antecede a primeira proposta de casamento de Mr. Darcy – quando atravessa correndo uma ponte sob chuva

---

<sup>93</sup> Isto é visível não só na sequência inicial, como vimos, mas também na sequência seguinte, do baile em Meryton, em que só conseguimos ter uma boa perspectiva de Mr. Darcy à medida que este entra no campo de visão de Elizabeth.

<sup>94</sup> Nomeadamente em cenas que exploram a sua impulsividade juvenil e a aproximam de uma adolescente contemporânea, como, por exemplo, quando espreita pela porta entreaberta do escritório do pai, juntamente com as suas irmãs mais novas, ou quando a vemos, de forma reiterada, a rir juntamente com Charlotte Lucas.

torrencial e ao som de um crescendo musical<sup>95</sup> – são dois de muitos exemplos que levavam Deborah Cartmell a caracterizar esta produção como romântica e Romântica.

Assim sendo, esta aparente independência moderna acaba por funcionar, na adaptação de 2005, apenas como uma condição que assegura a exploração desta faceta romântica e não representa uma verdadeira libertação do elemento feminino, como poderíamos talvez esperar de uma produção contemporânea respondendo aos ideais pós-feministas. Habitualmente informadas por estes ideais, as adaptações de obras de Jane Austen constroem muitas vezes uma figura feminina anacrônica, que antecipa a luta das mulheres pelos seus direitos face às restrições que lhe são impostas pela sociedade. Tal podia aparentemente ser o caso nesta situação, mas um olhar mais atento revela-nos a existência de contradições. Basta para isso pensarmos no *trailer* de promoção do filme em análise que, pela narração em voz *off*, resume da seguinte forma a história:

In an era when marrying a rich man was the most a woman could hope for, Elizabeth Bennett was way ahead of her time.

(...) the story of a modern woman who discovered the one person she cannot stand is the one man she may not be able to resist. (*Pride & Prejudice Official Trailer 2005*)

A clara oposição que se estabelece entre as duas frases acima transcritas é exemplificativa da contradição que define a construção desta figura feminina: se esta Elizabeth é, aparente e de certa forma anacronicamente, uma mulher moderna que se recusa a seguir as limitações que a sociedade do seu tempo lhe impõe, a concretização dessa mesma independência limita-se à submissão a um ideal romântico. Assim, a habitual tendência, em adaptações de obras de Jane Austen para televisão e cinema, de fazer da história romântica dos protagonistas o centro absoluto da narrativa, relegando para segundo plano (ou mesmo eliminando) episódios e personagens que compõem o tecido social tão característico das obras desta romancista do século XIX, implica a criação de uma figura feminina apesar de tudo mais submissa às restrições impostas ao seu género do que poderíamos inicialmente

---

<sup>95</sup> Por três vezes Elizabeth Bennett atravessa pontes, no início, a meio e no final do filme. Esta imagética frequente é interpretada por Susan Fraiman (2010) como uma passagem figurativa entre a natureza e a cultura, parte do processo de libertação pelo qual a protagonista passa neste filme.

esperar. A história da autora tão frequentemente acusada de não reflectir nas suas obras a agitação da sua época torna-se ainda mais parte de uma ordem patriarcal com as adaptações feitas cerca de 200 anos mais tarde, e tudo em nome de um ideal romântico como salienta Christine Geraghty:

In some senses then this is a postfeminist Elizabeth who hardly knows of the battles of independence being fought for or around her. The difficulties associated with her romance are to do with personality and age rather than gender. (Geraghty 2008: 39)

De uma certa forma, a Elizabeth que a série televisiva nos propõe, apesar de diferente, partilha mais características com a personagem do romance do que com a sua homónima da produção cinematográfica. De facto, tanto física como socialmente, a representação da figura feminina que nos é proposta por esta produção televisiva rege-se claramente por um desejo de retratar, o mais proximamente e com o máximo rigor histórico possível, a heroína de Austen. Assim, esta Elizabeth está não apenas mais próxima dos padrões de beleza do início do século XVIII (ainda que não se destacando particularmente neste aspecto, como vimos anteriormente), mas também menos liberta das restrições sociais da época se comparada com a Elizabeth do filme, mesmo quando retratada a passear sozinha pelos campos.<sup>96</sup> Ainda que aparentemente mais tradicional, este aspecto acaba por revelar-se mais inovador: claramente inserida nas limitações que lhe são impostas enquanto mulher, esta Elizabeth, através da sua perspicácia e comentários incisivos (lembramo-nos de que é ela quem profere a irónica frase inaugural do romance), demonstra estar mais consciente e ser mais crítica do *status quo*, aproximando-se dessa forma da crítica subtil tão característica de Jane Austen.<sup>97</sup> No caso desta produção específica, o seu mais significativo traço de modernidade está em querer salientar o aspecto sexual,

---

<sup>96</sup> Esta é uma faceta determinante do carácter desta personagem, pelo que ambos os objectos visuais colocam frequentemente Elizabeth em situações que lhe permitem passear sozinha, especialmente pelo campo. Contudo, a Elizabeth da série televisiva surge sempre visualmente menos liberta do que a Elizabeth do filme, especialmente na forma como está vestida e penteada, mesmo que alguns críticos interpretem os seus primeiros momentos no ecrã (quando corre pelos campos, supostamente inspirada pelo movimento dos cavalos de Mr. Darcy e Mr. Bingley) como demasiado infantis, ainda que a intenção do argumentista fosse acentuar a sua vivacidade, tanto física como intelectual.

<sup>97</sup> Neste aspecto lembra-nos a Elizabeth da anterior adaptação televisiva de *Pride and Prejudice*, feita em 1980 também pela BBC. Esta última adaptação, contudo, é ainda muito marcada pela concepção de produções televisivas como dramatizações gravadas, por isso a Elizabeth que temos é obviamente mais estática e formal.

algo que o argumentista faz, aliás, questão de salientar: “One of the things that struck me about *Pride and Prejudice*, and which I decided to bring out very clearly is that the central motor which drives the story forward is Darcy’s sexual attraction to Elizabeth.” (Birtwistle e Conklin 1995: 3). A dimensão sexual é de facto importante nesta adaptação e está patente, desde os primeiros momentos, no guarda-roupa, não apenas de Elizabeth, mas também (e certamente não de forma casual) de Lydia.<sup>98</sup> Mas, tal como para a Elizabeth do filme, a modernidade conferida pela aparente independência se revela na verdade um elemento regressivo, também aqui a valorização do elemento sexual acaba por reforçar uma visão tradicionalista baseada numa mundivisão patriarcal. Desta forma, apesar da clara adesão do espectador, em termos genéricos, à perspectiva de Elizabeth, a inclusão do motivo sexual como catalisador do desenrolar da acção contribui para a criação de uma visão tradicional da relação homem/mulher. Elizabeth é aqui a mulher inteligente e perspicaz que, ainda assim, conquista a atenção de Mr. Darcy pela atracção sexual que exerce sobre ele. Neste aspecto, apesar de aparentemente libertadora (pela ênfase na dimensão sexual), esta série replica o que Laura Mulvey no seu incontornável ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema” vê como a apropriação da figura feminina enquanto objecto essencialmente sexual numa concepção de cinema marcadamente patriarcal:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. (Mulvey 2009a: 19).

No contexto desta visão tradicional da relação entre homem e mulher, não é surpreendente que o elemento masculino seja destacado e que seja também em função desta dimensão sexual que o conceito de masculinidade se desenvolva na série de 1995. O elemento destacado na cena inicial desta adaptação é a figura masculina enquanto símbolo de poder e força: o arrogante Mr. Darcy que vemos por breves instantes em cima do seu cavalo é claramente dominador e independente, *i.e.*, corresponde à tradicional representação do masculino. Contudo, à medida que a narrativa prossegue, o espectador é convidado a seguir o despertar da paixão deste

---

<sup>98</sup> Estas duas figuras são as únicas cujo guarda-roupa inclui, por norma, decotes reveladores.

por Elizabeth, especialmente através de um conjunto de cenas não existentes no romance que nos mostram o crescente interesse (e tensão sexual) e, mais significativamente, o sofrimento sentido pelo protagonista masculino. Estas cenas, como aquela em que Mr. Darcy toma banho em Netherfield e depois observa Elizabeth pela janela ou a famosa cena do mergulho no lago, mostram-nos um herói que luta por contrariar os seus sentimentos, claramente sem sucesso, facto que contribui para criar empatia no espectador. Assim, mesmo que o início da série nos apresente Mr. Darcy como personificação das tradicionais características masculinas, em especial na cena de abertura, mas também na cena do baile em Hertfordshire, rapidamente esta mesma figura é dotada de outras características, mais em consonância com os desejos do público contemporâneo, em particular o carácter mais emotivo e mesmo sensível. Mr. Darcy torna-se gradualmente, ao longo da série, a corporização da figura masculina ideal, concretização das nossas próprias exigências antitéticas. Martine Voiret sumariza da seguinte forma a figura masculina ideal pós-feminista, que inevitavelmente vemos reflectida em produções audiovisuais como as que analisamos:

They must be stoic, independent, self-possessed (...). In the wake of the feminist revolution, we now want men to be egalitarian, sensitive, nurturing, and expressive. We, in other words, expect men to possess two sets of somewhat irreconcilable qualities. In Pollack's words we want them to be "tough and gentle, vulnerable, courageous, dependant and independent" (396).<sup>99</sup> Jane Austen's movie adaptations reflect this ambivalence. They translate contemporary desires for a type of masculinity that happily embodies these conflicting features. (Voiret 2003: 238)

Numa lógica evolucionar, o Mr. Darcy de *Pride & Prejudice* (2005), aparentemente menos contraditório, é aquele que melhor corporiza este ideal, quando comparado com as suas anteriores representações,<sup>100</sup> exactamente porque este seu lado emotivo é, desde o início, mais facilmente apercebido pelo espectador. De facto, ele parece desde cedo muito menos arrogante: o que marca o seu distanciamento na cena do baile em Hertfordshire parece ser muito mais o seu próprio desconforto e

---

<sup>99</sup> William Pollack, *Real Boys* (New York: Basic Books, 1993)

<sup>100</sup> Consideramos neste momento não apenas os dois objectos audiovisuais em análise, mas também a figura de Mr. Darcy nos dois objectos anteriores produzidos para cinema e televisão, nomeadamente o interpretado por Laurence Olivier no filme de 1940 e o interpretado por David Rintoul na série televisiva de 1980.

timidez do que o seu desprezo social pelas pessoas e pelo ambiente onde se encontra. Tal como foi concebido pelos responsáveis desta produção, ele é, acima de tudo, uma figura incompreendida pois a sua suposta arrogância esconde, na verdade, um carácter sensível, algo que fica aliás claro pela forma como os actores responsáveis pelos dois principais papéis descrevem esta personagem:

“Matthew’s a man who is sexy in the mode of Richard Burton, with a bit of Alan Rickman,” muses Knightley. “You need to see that kind of rugged beauty in Darcy, knowing that here was a man who walks across fields, climbs trees, and very much manages his own estate. With Matthew, you can see that etched across his face, yet he’s also got this extraordinary vulnerability. On the page, Darcy reads as being very cold, but Mathew is so vulnerable through his big manliness that he gives Darcy extra qualities.”

Macfadyen sees the character as “very buttoned up; he’s very prideful and haughty. Some would say, ‘He’s arrogant’; I would say, he’s misunderstood. (*Pride & Prejudice: Production Notes 2005: 8*)

Neste aspecto, o Mr. Darcy da adaptação filmica tornou-se ainda mais moderno no sentido em que as suas emoções são mais claramente tornadas explícitas ao espectador, sem que se perca a faceta mais tradicionalmente masculina. Mas enquanto a produção televisiva procurava destacar o elemento masculino, criando situações em que Mr. Darcy se revela ao espectador sem interferência do ponto de vista de Elizabeth, o mesmo não se passa com esta mais recente versão para cinema. A tónica neste caso é claramente colocada na figura feminina, sendo a figura masculina modelada em termos de um correspondente ideal, delineado entre o típico herói da comédia romântica e o príncipe dos contos-de-fadas.

Assim, é possível concluirmos que, enquanto para as figuras femininas estas adaptações parecem construir representações mais tradicionais, apesar de aparentemente modernas, o contrário acontece com as figuras masculinas, enriquecidas com características apelativas à contemporaneidade, mesmo que idealizadas. Para a construção destas representações do elemento feminino e do elemento masculino contribuem outros conceitos – como o de amor, sexualidade e casamento – que ajudam a definir a relação amorosa por sua vez central nestas adaptações. De facto, ambas as adaptações em análise cultivam fortes indícios de desejo sexual, ao mesmo tempo que constroem uma visão idealizada do amor e do casamento.



A questão do desejo na relação entre Elizabeth e Mr. Darcy é comum a ambas as adaptações, ainda que desenvolvida de formas diferentes. Na adaptação cinematográfica de 2005 é óbvia, desde o primeiro encontro, a atracção mútua entre Mr. Darcy e Elizabeth e, mesmo quando ambos se antagonizam verbalmente, o confronto parece carregado de desejo e parte de um processo de *flirt*. Isso é visível desde logo nas primeiras palavras que trocam, na segunda sequência do filme acerca da melhor forma de encorajar o afecto, mas especialmente na cena da primeira proposta de casamento de Mr. Darcy, onde a irritação de Elizabeth e o orgulho ferido de Mr. Darcy surpreendentemente coexistem com uma atracção de tal maneira forte que ambos têm dificuldade em evitar um beijo (fig.14). Esta inegável atracção é corroborada pelo trabalho da câmara que, por exemplo, no momento em que estas duas personagens se encontram pela primeira vez, ou os coloca frequentemente no mesmo enquadramento, ignorando outras personagens presentes, ou faz suceder planos alternados de cada um, numa sequência dialógica que enfatiza a tensão sexual e antecipa o par romântico em que se tornarão.



Fig. 14 – Fotograma *Pride and Prejudice* (2005) – Mr. Darcy e Elizabeth na cena do primeiro pedido de casamento.

Esta atracção mútua entre as personagens é surpreendentemente inovadora, quando pensamos em adaptações anteriores, não apenas por colocar a figura feminina em pé de igualdade com a figura masculina, mas também por enfatizar uma certa faceta adolescente. Como é intenção do próprio realizador, Elizabeth e Mr. Darcy, de 20 e 28 anos respectivamente, são antes de mais dois jovens que experimentam o amor pela primeira vez e, por essa razão, a sua relação é desde o

início marcada pelo forte desejo que sentem um pelo outro e por uma certa dificuldade em lidar com esse impulso.<sup>101</sup> Pense-se, a este propósito, nas diversas cenas que têm em lugar em Derbyshire, quando Elizabeth visita a recém-casada Charlotte, e que nos dão vários exemplos do embaraço sentido por Elizabeth e Mr. Darcy, tal como se se tratasse de dois adolescentes contemporâneos.

Por outro lado, a série televisiva propõe-nos, exactamente por intermédio da temática do desejo sexual, uma visão patriarcal através da posição primordial atribuída à figura masculina, reservando à figura feminina o papel mais passivo e, logo, mais tradicional. O desejo, enquanto elemento catalisador do desenvolvimento da narrativa, é experienciado, de forma activa pelo menos, exclusivamente pela figura masculina: é Mr. Darcy que deseja Elizabeth e o contrário não é de todo evidente. A figura feminina transforma-se em objecto de *gaze*, e apropriação pelo olhar, não apenas por parte de Mr. Darcy, mas também do próprio espectador. A experiência do desejo torna-se assim mais ambígua: apesar de seguirmos, como no romance, a perspectiva de Elizabeth e de a ela aderirmos (também enquanto público expectavelmente feminino), tanto em cenas como as anteriormente mencionadas, como através do repetido motivo do *gaze* masculino – pelo qual Mr. Darcy, e por consequência o espectador, se apropriam através do olhar da figura feminina<sup>102</sup> – somos introduzidos numa concepção tradicionalista de feminino/masculino, que corresponde, em termos do desejo, à oposição passivo/activo. Este movimento de identificação com o *gaze* masculino coexiste curiosamente, nesta adaptação, com momentos nos quais a figura masculina é também objecto a ser apropriado pelo olhar do(a) espectador(a). Este Mr. Darcy é igualmente, na retórica contemporânea, um elemento desenhado para ser observado e desejado pelo público.

Contudo, o facto de em ambas estas adaptações ser valorizada uma dimensão de desejo sexual não significa que tal seja feito de forma explícita, pelo contrário. A dimensão do desejo sexual é incorporada nestes dois objectos audiovisuais de forma velada, num movimento que denuncia, segundo Virginia L. Blum, o nosso próprio desejo contemporâneo de repressão:

---

<sup>101</sup> Cf. *Pride & Prejudice: Production Notes* (2005: 4-5).

<sup>102</sup> Mesmo partindo do princípio que estamos perante um público maioritariamente feminino, tal não implica que não haja uma identificação com a figura masculina e os seus desejos, muito pelo contrário. Como nos explica Laura Mulvey, este processo que consiste em retirar prazer de situações cinematográficas convencionais implica, simultaneamente, uma identificação e um distanciamento numa dicotomia que, segundo teorias da psicanálise freudiana, está na base da sexualidade – cf. Mulvey (2009b).

After all, it is repression itself we were after all along, the empty form that conveys with it a sense of the sexuality that we seem to feel ebbed with the passing of the Victorians. This is what we want from them, the secret of all that lusty sexual energy they kept under wraps so tightly that they wound up with various hysterical disorders as a result of too little to show for so much. (Blum 2003: 159)

Esta noção de repressão é obviamente a mesma de que nos falava Michel Foucault, cuja “hipótese repressiva” consistia exactamente na constância de um discurso sobre uma dimensão sexual que era simultaneamente tida como tabu no contexto social:

Il s’agit en somme d’interroger le cas d’une société que depuis plus d’un siècle se fustige bruyamment de son hypocrisie, parle avec prolixité de son propre silence, s’acharne à détailler ce qu’elle ne dit pas, dénonce les pouvoirs qu’elle exerce et promet de se libérer des lois qui l’ont font fonctionner. (Foucault 1976: 16)

Assim, ainda que reprimida, esta dimensão do desejo é particularmente importante porque liga estes dois objectos audiovisuais ao seu tempo tornando-se, em boa parte, responsável pelo sucesso alcançado por ambas as adaptações junto de um público surpreendentemente alargado. E, em mais uma prova do quão contraditórios são os nossos desejos e expectativas contemporâneos, esta forte carga sexual, conseguida através de uma ênfase no desejo, conjuga-se com uma concepção de amor absolutamente idealizada, típica das adaptações para o ecrã dos romances de Jane Austen:

Against the Edenic backgrounds of Longbourn, Netherfield, and especially Pemberley, the heroine and hero can play out a decorous yet spirited mating ritual designed to appeal as a romantic fantasy to modern viewers who welcome less jaundiced alternatives to their own views of courtship and society. (Leitch 2009: 17)

A concepção idealizada de amor é partilhada por ambos os objectos, ainda que seja mais obviamente explorada pelo filme. É curioso que, mesmo fornecendo indícios de como o casamento é uma importante forma de contrato social,

praticamente a única capaz de proporcionar a sobrevivência à mulher, essa dimensão é desvalorizada em favor de uma noção idealizada e nostálgica. O que no romance sobressai como um feliz encontro de duas personalidades que se completam, é, nestas adaptações, transformado numa paixão arrebatadora capaz de vencer todas as adversidades. E o conceito de casamento, como importante marco social e temporal da época, mais não é do que a concretização desse amor idealizado, o necessário “*narrative closure*” nas palavras de Laura Mulvey.<sup>103</sup> Assim, ainda que em ambas as adaptações introduzam o tema do casamento nas sequências iniciais e dêem a entender a importância deste na dinâmica social da época, fazem-no ressaltando a dimensão romântica em detrimento do aspecto muito mais pragmático que tinha na época – na série vemos Jane e Elizabeth a falar sobre as suas expectativas românticas e no filme o discurso de Mr. Bennett acerca do seu consentimento para um possível casamento entre Mr. Bingley e uma das suas filhas passa de comentário sarcástico a parte da euforia familiar generalizada. Na época, ainda que fosse considerada aconselhável a existência de afecto entre um casal, na prática o que mais contava era a garantia de alguma segurança financeira. É preciso não esquecer que, por norma, as mulheres não herdavam os bens da família e que a relativa parte em dinheiro que lhes coubesse não era, na maior parte das vezes, suficiente para as sustentar. A própria Jane Austen afirma, numa carta em que aconselha uma sobrinha sobre o casamento: “Single Women have a dreadful propensity for being poor – which is one very strong argumente in favour of Matrimony”.<sup>104</sup> Obrigadas a casar para assegurar a subsistência, ao fazê-lo perdiam por completo a personalidade jurídica, passando a estar sob total domínio dos seus maridos, que passariam também a controlar qualquer bem que estas possuíssem antes do casamento. A crescente importância dada ao indivíduo a partir do século XVIII contribuiu para o aparecimento de novas concepções de casamento (motivado pela relação afectuosa e não apenas por conveniência económica, num debate cujos efeitos se farão sentir a partir do século XX), mas ainda estamos longe da concepção romantizada de casamento tal como é sugerida por estes dois objectos audiovisuais. Populares tratados de conduta da altura destinados a jovens raparigas (como *A Father’s Legacy to His Daughters* (1774), de John Gregory, ou *An Unfortunate Mother’s Advice to Her Absent Daughters* (1762), de Lady Sarah Pennington) aconselham a escolha de um marido que possam

---

<sup>103</sup> Cf. Mulvey (2009b).

<sup>104</sup> Cf. Le Faye (2011: 347).

respeitar e que lhes possa garantir uma vida estável e harmoniosa, alertando para os perigos de uma escolha errada, motivada pela paixão:

As I look on your choice of a husband to be of the greatest consequence to your happiness, I hope you will make it with the utmost circumspection. Do not give way to a sudden sally of passion, and dignify it with the name of love. Genuine love is not found in caprice; it is founded in nature, on honourable views, on virtue, on similarity of tastes, and sympathy of souls. (...) It is a maxim laid down among you and a very prudent one it is, that love is not to begin on your part, but is entirely to be the consequence of our attachment to you.” (John Gregory *A Fathers’s Legacy to His Daughters in Teachman 1997: 62*)

## Concluindo

Construindo duas visões distintas do romance de Jane Austen, especialmente por intermédio das representações bastante diferentes de Elizabeth Bennett e de Mr. Darcy, estes dois objectos audiovisuais aproximam-se, em nosso entender, pela forma como procuram actualizar ambas as figuras e a sua história para os públicos-alvo das suas respectivas produções. Nessa recriação, e apesar de diferenças que se prendem também com ligeiras alterações nas expectativas do público ao longo do período de dez anos que as separa, uma temática constante mantém-se: o particular destaque dado à história romântica, em detrimento do comentário social. Este aspecto é explicado da seguinte forma por Deborah Kaplan:

The medium of film itself may be neutral, but American-produced popular films generally are not. To put Austen novels on film by means of corporations (...) that produce what is now a global popular culture informed by American tastes is to enter a medium shaped by powerful generic conventions of romance. (Kaplan 2001: 180)

Mesmo não se tratando, em qualquer dos casos, de produções norte-americanas – e portanto sujeitas a uma concepção “hollywoodesca” – ambas as adaptações aqui consideradas foram também produzidas tendo em conta a introdução no lucrativo mercado norte-americano: a série de 1995 foi co-produzida pela cadeia televisiva americana A&E e o filme de 2005 é uma co-produção de vários estúdios, de ambos os lados do Atlântico. Assim, é perfeitamente defensável que ambas estas adaptações, produzidas num enquadramento global, sejam regidas pelas mesmas regras estandardizadas do que, supostamente, corresponde aos desejos do público e garante sucesso comercial.

Embora a história do amor entre Mr. Darcy e Elizabeth seja o núcleo principal da intriga de *Pride and Prejudice*, o romance de Jane Austen ganha sentido,

como vimos, especialmente pela forma como representa a sociedade da época. Contudo, as duas adaptações aqui em análise escolhem praticamente ignorar essa vertente e centrar-se no retrato dos dois protagonistas, condenando as outras personagens de intrigas secundárias que compõem o painel que Austen nos pinta a uma anulação parcial ou mesmo total. Tal opção, além de reflectir os nossos desejos como a sociedade individualista que somos, acaba por ter consequências provavelmente não desejadas pelos autores das respectivas adaptações. A ambicionada contemporaneidade que ambos procuram revela-se, como vimos, muito conservadora, em determinados aspectos ainda mais acentuada do que a habitualmente atribuída a Jane Austen. Essa é a conclusão a que chega Narelle Campbell relativamente à série de 1995 e que para nós é ainda mais adequada ao filme de 2005:

It is particularly pertinent to note then that this adaptation [PP 1995] – beloved by so many contemporary women viewers – can be seen as surprisingly conservative reading of *Pride and Prejudice*, arguably reasserting strong patriarchal paradigms actively resisted in Austen’s novel. *Pride and Prejudice*, authored by a sheltered parson’s daughter under the constraints of nineteenth-century patriarchal pressures, demonstrates a strong but subtle subversion of masculine and hegemonic expectations through resisting hierarchies attached to class, wealth, and gender. It seems ironic, therefore, that an adaptation of this same text, produced in an apparently enlightened late twentieth century, works in many ways to recreate and defend notions of masculine objectification of women critiqued in Austen’s own text. (Campbell 2009: 150)

Com efeito, tal como pudemos observar pelo tratamento dado aos protagonistas, a série televisiva acaba por se revelar mais conservadora na manutenção do paradigma patriarcal do que o romance o era originalmente. Fá-lo, no seu caso, ao privilegiar o sexual sobre o racional como meio através do qual Mr. Darcy se apaixona por Elizabeth ou ao dar maior protagonismo a Mr. Darcy, consequentemente retirando independência a Elizabeth que passa a ser o merecido prémio do herói que sofre e com o qual o público se identifica.

E se um tal movimento na direcção de uma visão mais conservadora é possível de ver na série televisiva, é-o ainda mais no filme. Este apresenta-nos uma visão extraordinariamente romantizada, que se resume à busca da figura feminina por

um amor/marido ideal. Ainda que procure apresentar Elizabeth como uma mulher moderna e independente, ao acentuar a faceta romântica em detrimento do olhar crítico e irónico, muitas vezes personificado por Elizabeth no romance e que aqui é praticamente inexistente, o filme acaba por fazer também ele uma leitura mais conservadora do romance de Jane Austen, colocando a personagem feminina numa total submissão à ordem patriarcal, por muito idealizado que o final nos possa parecer. Contrastemos, a título de exemplo duas cenas das sequências iniciais destes objectos.

Logo nos primeiros instantes do filme, Elizabeth surge a ler um livro que é na verdade *Pride and Prejudice*, fechando-o com um sorriso sonhador ao terminar a última página. Na série televisiva, na cena em que as duas irmãs mais velhas falam sobre as suas expectativas quanto ao casamento, é inegável a ideia romantizada que ambas têm do processo. Contudo, o discurso de Elizabeth, pautado pela ironia e o comentário social atento, mostra-nos que ela não é, de facto, tão sonhadora como a sua homónima cinematográfica. Além disso, são também muito significativas para este argumento as cenas, em ambos os objectos, em que Mr. Darcy pede Elizabeth em casamento pela segunda vez e esta o aceita. Enquanto na série televisiva esta cena decorre no exterior, numa caminhada matinal a Meryton, pautada pela contenção das duas personagens (que caminham lado a lado, sem contacto físico e quase não se olhando), na versão cinematográfica a cena ocorre também no exterior, mas de madrugada, com as duas personagens a conversar frente a frente, aproximando-se gradualmente e terminando de mãos dadas e cabeças encostadas, com um nascer do sol como pano de fundo (figs. 15 e 16).





Fig. 15 – Fotograma *Pride and Prejudice* (1995) – Elizabeth e Mr. Darcy, na cena da segunda proposta de casamento.



Fig.16 – Fotograma *Pride & Prejudice* (2005) – Elizabeth e Mr. Darcy, na cena da segunda proposta de casamento.

Suscitada pelo constatável esforço de modernização, comum aos dois objectos ainda que executado de formas distintas, está a questão de rigor histórico, preocupação que, com maior ou menor ênfase, qualquer uma destas produções reclama e se reflecte na dicotomia antigo vs. contemporâneo. Ao olharmos para estas sequências iniciais verificamos que esta relação nem sempre é feita da mesma forma.

Tal como pudemos constatar anteriormente, a mais recente adaptação para o cinema de *Pride and Prejudice* opta por situar a acção em finais do século XVIII. Como tem sido também claro esta não é uma produção marcada pela preocupação com o rigor histórico: temos a sensação que a data aproximada da escrita do romance (1797-8), funciona aqui como tema geral mas não absolutamente vinculativo, até porque nos diversos elementos que analisámos há diversas tentativas de aproximar a acção ao presente, o que cria, não poucas vezes, situações de claro anacronismo. Contudo, também há no filme, como vimos, não só na sequência inicial, a intenção de criar no espectador uma sensação de um passado antigo, numa imagética que vimos já ser de inspiração Romântica e um pouco ao estilo *vintage* actual. Por outro lado, a mais recente adaptação para a televisão opta por uma versão de passado não tão remota (ao escolher a data da publicação do romance, em 1813), mas reminescente de uma longa tradição televisiva. A questão não será tanto a de escolher entre antigo ou contemporâneo, mas sim entre diversos tipos de antigo o que melhor satisfaz o gosto do público actual. De uma forma geral, o que estas e outras adaptações procuram fazer, em função da nossa época conturbada e de indefinição pessoal e social, é o que tão bem nos lembra Deborah Cartmell:

(...) the tendency in film and television to excise the political and social dimensions of the novel, in order to perpetuate the myth of Austen as a safe and undemanding author, writing in an untroubled, secure and comfortable past. (Cartmell 2010: 40)

O excelente comentário desta autora alerta-nos também para um outro elemento: a questão das classes sociais que, ainda que abordada diferentemente pelo filme e pela série televisiva, surge, em ambas, de forma muito atenuada. A razão para esta omissão poderia ser apontada a Jane Austen, que ao longo dos anos foi muitas vezes acusada de deixar de lado importantes aspectos históricos da sua época, especialmente referências à agitação social e à guerra que marcaram o seu tempo. Contudo, esta ausência em Austen pode ser, antes de mais, justificada porque para o seu público leitor, familiarizado com estas situações, não fazia sentido (porque não era necessário) explicitá-las.<sup>105</sup> Mais estranho é que produções contemporâneas

---

<sup>105</sup> Contudo não somos da opinião que Jane Austen seja cega a questões sociais importantes: o retrato irónico que traça da pequena *gentry* e nobreza ou a forma como questiona a instituição do casamento enquanto forma de negócio são provas em contrário.

silenciem tais elementos, excepção feita para algumas breves alusões que procuram contextualizar o espectador para pormenores determinantes para a história, como o caso do *entailment* ou *strict settlement*.<sup>106</sup> A justificação que encontramos para tal facto é a de que, assim como para os contemporâneos de Austen essa explicitação (e questionação) não fazia sentido, para o público contemporâneo também não faz, embora por razões distintas. Para este, a questão central – arriscamos mesmo a dizer em termos de vivência actual – passou a ser a da realização pessoal que passa em muito pela realização afectiva. Por isso o que mais prezamos – e que por isso é valorizado por estas produções, especialmente quando falamos em objetos destinados ao entretenimento – é a história de amor. Se este estreitar é definido por nós enquanto leitores/espectadores ou moldado por um conjunto de objectos semelhantes que, ao longo das últimas décadas, têm definido gostos em função de uma cultura massificada, é já outra questão. De qualquer forma, o que parece óbvio é que este facto é mais uma evidência de como objectos como os que tomámos para análise são, na sua essência, produtos culturais que simultaneamente espelham e modelam os nossos gostos e expectativas.<sup>107</sup> Em ambos, a questão de classe é substituída por uma questão de dinheiro, medida muito mais de acordo com o mundo contemporâneo.<sup>108</sup> Em *Pride & Prejudice* (2005) é-nos apresentada uma família de classe média empobrecida e não há qualquer referência ao círculo social que a rodeia, tão característico do mundo de Jane Austen. Como parte da intenção de criar o *British Social Realism*, é-nos proposta uma visão do mundo “real”, com a introdução de trabalhadores envolvidos em actividades rurais e domésticas. Contudo, assim como acontece com a paisagem, a presença destes trabalhadores não reflecte (até pela raridade com que surgem no ecrã) a realidade das dificuldades das classes mais baixas nem as agitações sociais do período em questão, provocadas pelo processo de reorganização da terra conducente à revolução agrícola e por uma sucessão de más colheitas. São, por essa razão, também eles mero cenário romântico para uma história que se quer essencialmente de amor. Mesmo o suposto realismo com que a situação

---

<sup>106</sup> “Under strict settlement, the head of the family lived on the property, collected income from it and the other family investments (...). He was not, however, the true *owner* of the estate. Instead, he held the position of life tenant, holding the estate in trust for the next generation.” (Teachman 1997: 28)

<sup>107</sup> Veja-se por exemplo também uma produção como *Bride and Prejudice* (2003), onde o fosso que separa à partida Lalita (Elizabeth) de Darcy não é baseado nas diferenças de classe mas sim nas culturais, associadas a um forte sentido de identidade nacional que opõe a cultura indiana à cultura americana.

<sup>108</sup> Cf. Woodworth (2007).

financeira precária dos Bennett é retratada afigura-se como manifestamente exagerada e, como vimos, reflexo de uma imagética romântica. Já na sequência inicial de *Pride and Prejudice* (1995), elementos como o guarda-roupa ou as casas escolhidas não deixam dúvida de que as personagens pertencem a uma classe superior. A ideia de um círculo social no qual a família Bennett se move é também desde logo delineada, tanto pela utilização de diversos figurantes à saída da igreja, como pela menção no diálogo de outras personagens, como os Lucas ou Mrs. Long. Nota-se por isso, em comparação com o filme, uma maior preocupação em construir o tecido social e de salientar o quanto estas relações estão no centro da vida desta época. Nesta sequência o único elemento da classe trabalhadora é Mrs. Hill, a governanta dos Bennett, que surge à entrada para ajudar Mrs. Bennett a tirar o casaco e também ouvir as queixas desta relativamente ao marido, funcionando como marca do relativo poder económico dos Bennett mas também como indício do comportamento algo desadequado de Mrs. Bennett. Em ambos os casos podemos no entanto afirmar que, à medida que a história progride, o elemento central torna-se a relação entre Darcy e Elizabeth em detrimento da atenção prestada às diversas relações sociais, ainda que nas sequências iniciais seja a série a dar-lhes maior importância, muito devido à missão educativa que marca as produções da BBC.

Tal como com a questão da classe, também a dimensão de crítica familiar é atenuada por estes objectos. Tal opção parece justificar-se pela dinâmica inerente à interpretação que sugerem – e por isso ela é mais visível no filme do que na série –, mas acima tudo porque uma forte crítica à estrutura familiar não seria, na nossa opinião, coadunável com a visão idealizada do passado que ambos nos propõem, especialmente aos olhos de uma sociedade que já enfrenta de forma tão frequente a quebra desta estrutura.

Assim, talvez não surpreendentemente, estas duas adaptações são marcadas, em diversos aspectos, por um certo conservadorismo quando comparadas com o romance. Uma questão perdura: será que, ao fazermos este tipo de interpretações, estamos conscientes do que elas significam e, tal como Jane Austen há dois séculos atrás, somos capazes de olhar criticamente para a nossa sociedade e as suas concepções ou, pelo contrário, somos completamente incapazes de o fazer, tal é o nosso hábito de encarar este tipo de produções como entretenimento popular, sem grande impacto ou relevância? Uma coisa é certa: estas adaptações são não apenas objectos de estudo interessantes e válidos no âmbito dos estudos sobre literatura,

cinema ou televisão, mas principalmente marcadores do mundo que nos rodeia e dos conceitos definidores da nossa vida em sociedade.

## Referências

- . "Pride & Prejudice: Production Notes". Focus Features. HollywoodJesus.com. 2005. 21/12/2012.  
<http://www.hollywoodjesus.com/movie/prideprejudice/notes.pdf>
- Andrews, Malcolm (1990). *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. Aldershot: Scolar Press.
- Arnold, Matthew (1864). "The Function of Criticism at the present time" in R. H. Super (1973) *Lectures and Essays in Criticism*. Ann Arbor: Univ. Michigan Press. Páginas?
- Austen, Jane (1813). *Pride and Prejudice*. The Oxford Illustrated Jane Austen. R. W. Chapman ( ed.) (1932). Oxford: Oxford University Press.
- Austen, Jane (1813). *Pride and Prejudice*. Donald Gray ( ed.) (2001). New York, London: W.W.Norton & Company.
- Austen, Jane (1817). *Northanger Abbey and Persuasion*. The Oxford Illustrated Jane Austen. R. W. Chapman ( ed.) (1932). Oxford: Oxford University Press.
- Birtwistle, Sue, Susan Conklin (1995). *The Making of Pride and Prejudice*. London: Penguin Books e BBC Books.
- Blum, Virginia L (2003). "The Return to Repression: Filming the Nineteenth Century" in *Jane Austen and Co.: Remaking the Past in Contemporary Culture*, by Suzanne R Pucci and James Thompson (eds.). New York: State University of New York Press. 157-178.
- Campbell, Narelle (2009). "An Object of Interest: Observing Elizabeth in Andrew Davies' *Pride and Prejudice*". *Adaptation* Vol. 2 , No. 2. 149 – 160.
- Cardwell, Sarah (2007). "Literature on the Small Screen: Television Adaptations" in Deborah Cartmell e Imelda Whelehan. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: CUP. 181-195.

- Carroll, Rachel (ed.) (2009). *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*. London, New York: Continuum.
- Cartmell, Deborah e Imelda Whelehan (2007). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: CUP.
- Cartmell, Deborah (2010). *Jane Austen's Pride and Prejudice: The Relationship Between Text and Film. Screen Adaptations Series*. London: Methuen Drama.
- Clark, Robert e Gerry Dutton (2005). "Agriculture" in Janet Todd (ed.). *Jane Austen in Context*. Cambridge: CUP. 185-193.
- Collins, Amanda (2001). "Jane Austen, Film, and the Pitfalls of Postmodern Nostalgia." in Linda Troost e Sayre Greenfield. *Jane Austen in Hollywood*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 79-8.
- Copeland, Edward e Juliet McMaster (2011). *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: CUP.
- Copeland, Edward (2005). "Money" in Janet Todd (ed.). *Jane Austen in Context*. Cambridge: CUP. 317-326.
- Dobie, Madeleine (2003). "Gender and Heritage Genre: Popular Feminism Turns to History" in Suzanne Pucci e James Thompson (eds.). *Jane Austen and Co.: Remaking the Past in Contemporary Culture*. New York: State University of New York Press. 247-259.
- Ellington, H. Elisabeth (2001). "A Correct Taste in Landscape: Pemberley as Fetish and Commodity." in Linda Troost e Sayre Greenfield. *Jane Austen in Hollywood*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 90-110.
- Ellis, Jack C. (1995). *A History of Film*. Boston et al.: Allyn and Bacon.
- Fergus, Jan (2005). "Biography" in Janet Todd (ed.). *Jane Austen in Context*. Cambridge: CUP. 3-11.

- Foucault, Michel (1976). *Histoire de la Sexualité I: La volonté de Savoir*. s.l.: Gallimard.
- Fraiman, Susan (2010). "The Liberation of Elizabeth Bennett in Joe Wright's *Pride & Prejudice*." *Persuasions On-Line*, 31 n.1, Winter. The Jane Austen Society of North America. 21/12/2012  
<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol31no1/fraiman.html>
- Galperin, William (1998). "What Happens When Jane Austen and Frances Burney Enter the Romantic Canon?" in Thomas Fau e Robert F. Gleckner. *Lessons of Romanticism: a Critical Companion*. Durham e London: Duke University Press. 376-391.
- Geraghty, Christine (2008). *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, Inc..
- Gilpin, William (1802). *An Essay on Prints*. California Digital Archive. 21/12/2012  
<http://archive.org/details/essayprints00gilp>.
- Grilo, João Mário (2007). *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri e FCSH-UNL.
- Guillory, John (1995). "Canon" in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (eds.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press. 233-249.
- Hall, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.
- Halliday, E.M. (1969). "Narrative Perspective in *Pride and Prejudice*" in E. Rubinstein (ed.). *Twentieth Century Interpretations of *Pride and Prejudice**. London: Prentice-Hall International. 77-83.
- Hartley, John (2002). *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts*. London, New York: Routledge.



- Hopkins, Lisa (2001). "Mr. Darcy's Body: Privileging the Female Gaze" in Linda Troost, Sayre Greenfield (eds.). *Jane Austen in Hollywood*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 111-121.
- Hutcheon, Linda (2013). *A Theory of Adaptation*. New York e London: Routledge.<sup>109</sup>
- Jehlen, Myra (1995). "Gender" in Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press. 263-273.
- Kaplan, Deborah (2001). "Mass Marketing Jane Austen: Men, Women, and Courtship in Two Film Adaptations" in Linda Troost, Sayre Greenfield (eds.). *Jane Austen in Hollywood*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 177-187.
- Kuhn, Annette (2007). "British social realism 1959-63" in Pam Cook (ed.). *The Cinema Book*. London: BFI / Palgrave Macmillan. 183-185.
- Kuhn, Annette e Guy Westwell (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Lau, Beth (1999). "Jane Austen, Pride and Prejudice" in Duncan Wu (ed.). *A Companion to Romanticism*. Oxford e Malden: Blackwell Publishers. 219-226.
- Le Faye, Deirdre (2011). *Jane Austen's Letters*. Oxford: Oxford University Press.
- Leitch, Thomas (2009). *Film Adaptation an Its Discontents: From Gone With the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- McFarlane, Brian (2007). "Reading Film and Literature" in Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (eds.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press. 15-28.

---

<sup>109</sup> Apesar de lançado em Novembro de 2012, o ano de publicação indicado na segunda edição deste título é 2013, razão pela qual a mesma aqui surge.

- Mitchell, W.J.T. (1995). "Representation" in Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press. 11-22.
- Mulvey, Laura (2009a). "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 14-27.
- (2009b). "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'" in *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 31-40.
- Parrill, Sue (2002). *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*. Jefferson, London: McFarland & Company, Inc..
- Pearson, Robert E. e Philip Simpson. (2001) *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London, New York: Routledge.
- Perry, Seamus (1999). "Romanticism: The Brief History of a Concept" in Duncan Wu (ed.). *A Companion to Romanticism*. Oxford e Malden: Blackwell Publishers. 3-11.
- Sijll, Jennifer Van (2005). *Cinematic Storytelling: the 100 most powerful film conventions every filmmaker must know*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Spring, David (1983). "Interpreters of Jane Austen's Social World: Literary Critics and Historians" in Jane Austen. *Pride and Prejudice*. A Norton Critical Edition. Donald Grey (ed.) (2001). New York e London: W. W. Norton & Company. 392-398.
- Stam, Robert (2005). *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden, Oxford e Victoria: Blackwell Publishing.
- Sturken, Marita, and Lisa Cartwright (2009). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Sutherland, Kathryn (2005). "Chronology of Composition and Publication" in Janet Todd (ed.). *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press. 12-22.

- Teachman, Debra (1997). *Understanding Pride and Prejudice: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Todd, Janet (ed.) (2005). *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turner, Graeme (1993). *Film as Social Practice*. London, New York: Routledge.
- Vanoye, Francis (2011). *L'Adaptation Littéraire au Cinéma : Formes, Usages, Problèmes*. Paris : Armand Colin.
- Voiret, Martine (2003). "Books to Movies: Gender and Desire in Jane Austen's Adaptations" in Suzanne R. Pucci e James Thompson (eds.). *Jane Austen and Co.: Remaking the Past in Contemporary Culture*. New York: State University of New York Press. 229-245.
- Wiltshire, John (2004). *Recreating Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Woodworth, Megan A. (2007). "'I am a gentleman's daughter'?: Translating Class from Austen's Page to the Twenty-first century Screen." *Persuasions On-Line*, Summer. 21/12/2012  
<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/woodworth.htm>
- Woolf, Virginia (1979). "Jane Austen and the Geese" in *Books and Portraits*. Mary Lyon (ed). Frogmore, St. Albans: Triad/Panther Books.
- Woolf, Virginia (1929). *A Room of One's Own & Three Guineas* (1996). London: Vintage.

### **Filmografia**

- Bride and Prejudice* (2003). Real. Gurinder Chadha. Perf.: Aishwarya Rai, Martin Henderson, Daniel Giles, Anupam Kher, Nadira Babbar, Naveen Andrews,

Namrata Shirodkar, Indira Varma, Nitin Ganatra, Sonal Kulkarni, Meghnaa Peeya Rai Chouduri. Pathé Pictures, 2004. DVD.

*Pride & Prejudice Official Trailer* (2005). Focus Features. 21/12/2012.  
[http://focusfeatures.com/pride\\_and\\_prejudice](http://focusfeatures.com/pride_and_prejudice).

*Pride and Prejudice* (1940). Real. Robert Z. Leonard. Perf.: Greer Garson, Laurence Olivier. 2003. DVD

*Pride and Prejudice* (1980). Real. Cyril Coke. Perf.: Priscilla Morgan, Elizabeth Garvie, David Rintoul. BBC, 2007. DVD.

*Pride and Prejudice* (1995). Real. Simon Langton. Perf.: Colin Firth, Jennifer Ehle, David Bamber, Emilia Fox, Anna Chancellor, Susannah Harker, Barbara Leigh Hunt, Adrian Lukis, Julia Sawalha, Alison Steadman, Benjamin Whitrow. BBC, 2004. DVD.

*Pride and Prejudice*. (2005). Real. Joe Wright. Perf. Keira Knightley, Brian Macfayden, Brenda Blethyn, Donald Sutherland, Judi Dench. Universal Studios, 2006. DVD.

### **Discografia**

Armstrong, Craig (comp.) (2003). *Love Actually: The Original Soundtrack*. Universal/Island. CD.

Darianelli, Mario (comp.) (2005). *Pride and Prejudice: Music from the Motion Picture*. Perf. Jean-Yves Thibaudet e The English Chamber Orchestra. Universal Classics and Jazz. CD.

Davis, Carl (comp.) (1995). *Pride and Prejudice: Original Soundtrack from the BBC Television serial*. BBC Audio International/ EMI Records. CD.

## **Anexos**

### **Anexo 1A**

No momento da realização destes questionários, a autora definia-se como sendo do sexo feminino, com 25 anos, inserida num ambiente urbano e licenciada na Área de Artes e Humanidades. Para ambos os objectos audiovisuais o visionamento foi efectuado após a leitura do romance, tendo, no seu caso, o filme sido visto primeiro e num cinema, e a série televisiva posteriormente e em formato DVD.

Procurámos reunir alguns testemunhos junto de espectadores que, simultaneamente, se aproximassem da autora e pertencessem ao que habitualmente é tido como o público-alvo deste género de produções. Dessa forma, e conscientes de que a amostra recolhida não é representativa mas meramente indicativa, seleccionámos seis informantes do sexo feminino, com idades entre os 25 e os 29 anos. Todas as colaboradoras se inserem num ambiente urbano e detêm formação de nível superior (licenciatura ou mestrado) nas áreas de Artes e Humanidades (2), Ciências Sociais (2), Ciências da Saúde (1) e Ciências Naturais (1).<sup>110</sup> Quanto ao conhecimento prévio dos diversos objectos em análise, uma tinha lido previamente o romance, outra tinha visto a série televisiva e três tinham visto o filme.

Tomamos para análise as sequências iniciais do filme e da série televisiva. Para o filme a sequência inicial corresponde aos primeiros cinco minutos e para a série televisiva aos primeiros onze minutos e quarenta e um segundos, incluindo neste caso o genérico inicial. A cada informante foi pedido que visualizasse os excertos delimitados e que descrevesse brevemente cada um deles em cerca de meia página.

As descrições recolhidas, para as quais remetemos (anexo 1B), aproximam-se pela forma como destacam essencialmente duas questões: a da representação da protagonista e a do casamento. No que diz respeito à primeira questão, a figura de Elizabeth Bennett é desde logo destacada tanto pela produção cinematográfica como pela produção televisiva em análise, de tal forma que o seu protagonismo na história

---

<sup>110</sup> A classificação aqui adoptada é a mesma usada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) para a avaliação das unidades realizada em 2007 ([www.fct.pt/apoios/unidades/avaliacoes/2007/resultados](http://www.fct.pt/apoios/unidades/avaliacoes/2007/resultados))

se torna óbvio para qualquer espectador, mesmo que desconheça o romance. A Elizabeth Bennett do filme de 2005 é apercebida pelas espectadoras em questão como uma mulher independente e inteligente, uma imagem que o filme procura aliás deliberadamente construir. A informante E diz a seu respeito:

“ (...) uma jovem mulher com ideais ou pelo menos uma postura avançada para a época. O facto de nas primeiras cenas aparecer a ler um livro e até a afagá-lo, como se de um amigo se tratasse, mostra que tem ambições.”

Este pormenor do livro é, aliás, bastante importante uma vez que é registado por todas as nossas informantes, sendo que algumas associam ao acto de ler o desejo de instrução da personagem. Quanto à Elizabeth Bennett da série televisiva as reacções são ligeiramente diferentes, sendo que, pela ausência de comentários específicos, esta parece deixar menor marca no espectador, pelo menos durante este breve trecho inicial. Destaca-se a sensibilidade da informante A para a relação da personagem com o meio natural – “apanhando flores e usufruindo do contacto com a Natureza.” – que é interpretada pela informante E como demasiado infantil – “Num primeiro momento tem um sorriso sarcástico e astuto mas depois começa a saltar e correr pelo campo como uma verdadeira adolescente/criança.”

Quanto à segunda questão, e de uma forma geral, as espectadoras da amostra são sensíveis àquele que é sem dúvida um dos temas organizadores da história: o casamento enquanto necessidade premente numa família de cinco raparigas e sem herdeiros masculinos. A intenção, de ambos os documentos, de ressaltarem o casamento como principal objectivo de vida destas cinco personagens femininas é clara e percebida pelas espectadoras que repetidamente se referem a Mr. Bingley como “um bom partido”, “uma boa escolha para marido” ou “futuro marido”. Duas das informantes, respectivamente a C e a E, comentam a situação criada dizendo “como se ele [Mr. Bingley] fosse a solução para todos os problemas que possam ter” e:

“O conjunto de cenas passadas na casa da família deixa clara a principal preocupação da mãe e das irmãs mais novas, um bom casamento com um homem que possa vir a ser um verdadeiro *provider*.”

A maioria é também sensível à cena da série televisiva na qual Elizabeth e Jane falam sobre o casamento. A informante C caracteriza a conversa entre as duas irmãs como sendo “sobre a importância de amor e o que esperam do casamento”. Já a informante E adota uma atitude mais crítica e caracteriza a cena dizendo:

“[a cena] mostra claramente o romantismo e idealismo que caracteriza toda a série. Enquanto falam sobre amores/desamores e felicidade fica claro que ambas, cada uma à sua maneira, procuram um amor arrebatador.”

Esta cena, inexistente no livro, é muito importante do ponto de vista do desenvolvimento da série, na medida em que nos permite saber desde logo a situação financeira pouco recomendável da família Bennett, ao mesmo tempo que nos faz conhecer a ideia romântica que as duas irmãs têm do casamento, uma vez que ambas afirmam o seu desejo de casar por amor, especialmente Elizabeth que se recusa a fazê-lo de outra forma. Tal atitude contrasta não apenas com o comportamento de Mrs. Bennett, mas também com o que era esperado das mulheres na época retratada, altura em que o casamento garantia à mulher não só o respeito da sociedade mas se revelava também como a sua única forma de subsistência, assemelhando-se nesse sentido muito mais a um negócio do que à concretização de um sonho romântico. Não obstante, e como veremos mais à frente, ao contrário do que acontece com o romance, tanto a série televisiva como o filme, embora de formas distintas, optam por inserir desde o início o tema do amor romântico em contraste com a ideia do casamento como importante transacção no panorama social da época.

Quanto às impressões provocadas pelas imagens iniciais, apenas metade da amostra lhe faz referência directa, sendo que curiosamente as que possuem uma formação mais ligada às humanidades não o fazem. Para o filme a informante C refere “um cenário bucólico ao amanhecer com pássaros a cantar e o som do piano de alguém a tocar música clássica.” As informantes E e F, de formação mais ligada às ciências experimentais, aproximam-se nas descrições que fazem, usando expressões como “discreto”, “sóbrio” ou “um certo nível erudito que transmite serenidade” para caracterizar os momentos iniciais do filme, enquanto que para o genérico e início da série escolhem termos como “piroso” e “carácter ingénuo e romântico”. Assim, se por um lado a análise da informante C se aproxima da nossa impressão inicial, embora a sua formulação seja de algum modo mais objectiva, as das informantes E e

F parecem ir na direcção oposta. Contudo aqui a forma verbal *parecem* é realmente a mais indicada, porque de facto estas duas últimas opiniões estão mais próximas da nossa do que aparentam à primeira vista. Ainda que a enunciação seja bastante diferente (e a isso não serão certamente alheias as diferenças em termos de área de formação académica), a atitude é a mesma: verifica-se, desde os primeiros instantes, uma maior adesão ao filme do que à série televisiva. Tal facto explica-se pela relação de proximidade/afastamento para com os dois objectos: o filme de 2005, produto da nossa cultura contemporânea, foi fabricado de modo a suscitar a nossa adesão enquanto espectadores inseridos no mesmo sistema cultural. Pelo contrário, a série televisiva, de 1995, foi produzida tendo em conta outros públicos e objectivos, mesmo que a distância que a separe do filme seja de apenas dez anos.

Em conclusão, as informações recolhidas junto da nossa modesta amostra revelaram-nos diversos aspectos interessantes. Em primeiro lugar verificámos que, apesar de as enunciações serem muito diferentes entre si, as informantes demonstraram uma tendência para aderir com maior facilidade ao filme, tal como acontecera com a autora, o que, como vimos, se explica antes de mais pela proximidade com o objecto. Em segundo lugar constatámos que as colaboradoras destacaram unanimemente o tema do casamento e da representação da figura feminina principal, Elizabeth Bennett, acusando assim o reconhecimento de dois elementos que ambos os objectos visuais procuram, desde o início, destacar. Tomando especialmente este dado em consideração, procuraremos agora verificar de que modo o início que cada um destes objectos se assume como porta de entrada para a história que pretende contar. Nesse sentido focaremos a nossa atenção na análise pormenorizada dos excertos delimitados para os dois objectos audiovisuais escolhidos, os quais contrastaremos entre si e também com os dois primeiros capítulos do romance de Jane Austen. Por meio desta análise, tentaremos verificar de que forma estes três objectos partilham não só semelhanças e diferenças entre si, mas também como oferecem diferentes entradas para esta história de orgulho e preconceito, ao mesmo tempo que se afirmam como o filme, a série televisiva e o romance que essencialmente são.



## **Anexo 1B**

### **Informante A**

#### Filme

Uma rapariga passeia pela vila lendo um livro. Ao regressar a casa, duas das suas irmãs brincam e outra toca piano. Ainda à porta de casa repara, através de uma janela, que a sua mãe informa o pai de que a propriedade de Netherfield Park foi alugada. Entra em casa e apercebe-se que duas das suas irmãs ouvem a conversa dos pais atrás da porta, comportamento que critica mas com o qual compactua. Juntam-se quatro irmãs atrás da porta e percebem que o jovem que adquiriu a propriedade é rico. Ouvem, de seguida, a mãe a indicar que este jovem seria um bom partido para uma das suas filhas, incitando o marido a visitar quanto antes o jovem.

Quando o pai sai da sala onde estava, todas as suas filhas e mulher o pressionam para que ele se apresente o mais rapidamente possível de forma a que, também elas, o possam visitar. Nesse momento o pai das raparigas informa que já o visitou, despertando ainda mais o interesse das filhas e da mulher. Quando estas lhe perguntam como é o rapaz que anseiam conhecer, o pai diz apenas que consente o casamento com qualquer uma das suas filhas. Diz ainda, em resposta a uma das suas filhas, que o jovem irá ao baile no dia seguinte.

De imediato as cinco filhas que se encontram na sala, bem como a sua mãe, ficam entusiasmadas e eufóricas.

Termina com a imagem da mansão da família em questão.

#### Série

Dois homens cavalgam em direcção a uma mansão. Um deles (Mr. Bingley) havia decidido comprá-la e mostra-a ao amigo. Entretanto, uma rapariga (Lizzy) encontra-se no cimo de um monte e vê os dois homens sem lhes dar muita atenção. Continua o passeio pelo campo, apanhando flores e usufruindo do contacto com a Natureza.

Ao chegar a casa apercebe-se de uma discussão entre duas das suas irmãs e passa, antes de entrar, pela janela do escritório onde vê o seu pai (Mr. Bennet) com um ar exasperado trocando com ele um olhar cúmplice.

Mais tarde as cinco filhas saem com os seus pais de uma capela. Nessa altura, a mãe informa que a mansão Netherfield Park foi comprada por um homem jovem, solteiro e rico e explica ao marido que esse jovem seria uma boa escolha para marido de uma das suas filhas, pedindo ao seu marido que o visite mal ele chegue à vila.

Mr. Bennet recusa e brinca dizendo que o melhor será escrever a Mr. Bingley indicando-lhe que tem cinco filhas, que à excepção de Lizzy são, “tontas e ignorantes” e que pode escolher casar com qualquer uma delas.

Mais tarde, duas das irmãs, Jane e Lizzy estão no quarto, preparando-se para dormir e revelam o que para elas faria sentido num casamento. Ambas gostariam de se casar com alguém por quem estivessem apaixonadas. Lizzy aborda a situação financeira da família com Jane, indicando que é necessário que pelo menos uma das irmãs se case com um homem rico. Sendo que Jane é a mais bonita, segundo Lizzy, será essa provavelmente a salvar a família e casar com um homem rico, de quem ela goste. Já Lizzy indica que não se casará a menos que esteja profundamente apaixonada, o que significa que muito provavelmente acabará solteira.

Nessa mesma noite Mr. Bennet analisa o que parece ser a situação financeira da família. Pouco tempo depois, percebe-se que Mr. Bingley foi convidado para uma visita por Mr. Bennet, o que deixou a mãe das cinco raparigas muito feliz.

## **Informante B**

### Filme

A cena inicia-se com um campo ao início do dia, onde uma jovem, Lizzie Bennet, surge a caminhar e a ler. Lizzie fecha o seu livro e chega a casa, onde se vêem patos a nadar, roupa branca estendida e os criados nas suas tarefas. Lizzie passa à porta de casa, onde ao longe se vê uma das suas irmãs mais novas, Mary, ao piano. Logo de seguida surgem as duas outras irmãs mais novas de Lizzie a correr pela casa e a receberem uma reprimenda de Jane, a irmã mais velha.

Lizzie continua a percorrer o exterior da casa e ao entrar em casa ouve os pais, Mr. e Mrs. Bennet, através de uma janela, a comentarem entre si acerca de Netherfield Park, uma propriedade vizinha à sua, que tinha sido acabado de ser alugada. A conversa entre eles demonstra que o entusiasmo da mãe acerca da notícia é muito superior ao do pai.

Lizzie entra e encontra duas das irmãs mais novas, Kitty e Lydia, a ouvir a conversa dos pais pela porta. Lizzie repreende-as mas as irmãs estão demasiado interessadas no assunto discutido pelos pais: falam sobre Mr. Bingley, o arrendatário de Netherfield Park, um jovem rico e solteiro que Mrs. Bennet espera que venha a casar-se com uma das suas filhas. Mr. Bennet desdenha deste desejo, atitude essa que desespera a sua esposa. Ao sair da sala onde se encontrava, Mr. Bennet depara-se com as filhas que prontamente apoiam a mãe na pressão exercida sobre o pai para que este visite rapidamente Mr. Bingley - pois nenhuma das senhoras da família poderá fazê-lo se Mr. Bennet não o fizer primeiro. Em resposta, Mr. Bennet informa que já visitou o jovem, informação que provoca a revolta da esposa por este não lhe ter dito nada antes.

Ansiosas por mais notícias, mãe e filhas encham Mr. Bennet de perguntas sobre Bingley e o pai demonstra que aprovaria Mr. Bingley como futuro marido de uma das suas filhas. Kitty indaga então acerca da presença de Bingley no baile do dia seguinte, ao que Mr. Bennet responde afirmativamente, para grande contentamento das filhas. A cena termina com Kitty e Lydia de roda de Jane a fazerem planos para as suas indumentárias para o baile, sob o olhar alegre de Lizzie.

### Série

Dois jovens homens, Bingley e Darcy, surgem a cavalgar pelos campos. Chegam à propriedade Netherfield Park e discutem se se trata de um bom negócio. Darcy adverte o amigo acerca da sociedade no campo, mas Bingley não se deixa demover. Os dois jovens voltam a cavalgar e são observados por Lizzie Bennet. Lizzie percorre os campos apressadamente e dirige-se a casa, onde as suas irmãs Kitty e Lydia discutem acerca de um chapéu. A discussão é terminada pela mãe, Mrs. Bennet.

Seguidamente vemos Mr. e Mrs. Bennet a sair da igreja com as cinco filhas. Mrs. Bennet dá a notícia ao marido de que Netherfield Park foi alugada a um jovem solteiro e rico, Mr. Bingley. Mr. Bennet não compreende o entusiasmo da esposa, que se mostra exasperada por o marido não perceber que o arrendatário pode vir a casar-se com uma das suas filhas. Mrs. Bennet pede ao esposo que visite Bingley rapidamente, mas Mr. Bennet não vê necessidade disso. Em tom de brincadeira, Bennet sugere à sua esposa que vá ela própria com as filhas visitar Bingley, ou então que mande as filhas sozinhas, não vá o rapaz gostar mais da mãe do que delas. A

atitude de Mr. Bennet perturba a mulher, mas o chefe da família continua a divertir-se às custas de Mrs. Bennet. A mãe queixa-se às suas filhas, mas a única a tentar consolá-la - embora sem êxito - é a filosófica Mary.

Nessa noite ao prepararem-se para dormir, as duas filhas mais velhas, Lizzie e Jane, conversam sobre maridos, sobre o amor e sobre a fraca condição económica da sua família. Comentam como uma das cinco terá de se casar com um homem rico que possa sustentar a família, e Lizzie conclui que terá de ser Jane a fazê-lo, por ser a mais bonita de todas. Mas Jane deseja casar por amor, e Lizzie afirma que só se casará se se apaixonar profundamente. Enquanto isso, o pai verifica as contas da casa e não se mostra nada satisfeito.

No dia seguinte, as filhas mais novas anunciam aos seus pais e irmãs que Bingley já chegou a Netherfield Park e pretende participar no próximo baile. A mãe não quer ouvir estas novidades já que graças à atitude do marido acha que jamais terão oportunidade de conhecer o jovem. No entanto, Mr. Bennet informa-as então que já visitou Bingley, o que deixa mãe e filhas muito contentes.

## **Informante C**

### Filme

No início do filme temos um cenário bucólico ao amanhecer com pássaros a cantar e o som do piano de alguém a tocar música clássica.

A primeira personagem que encontramos é Elizabeth Bennet a passear pelo campo a caminho de casa com um livro na mão. Quando ela chega, a casa está desarrumada e reparamos que há muito movimento. As irmãs brincam, discutem e duas delas ouvem uma conversa sobre a vinda do Senhor Charles Bingley para uma casa vizinha que está para alugar. O Senhor Bingley é solteiro e rico, o que causa nas irmãs uma certa excitação. O objectivo é que ele se case com uma das cinco irmãs Bennet e, por isso, o pai delas já o foi visitar. A notícia da sua presença no baile de amanhã é bem recebida pelas irmãs, embora Elizabeth seja aquela que parece mais reservada, havendo um close-up dela quase no final da cena.

A cena termina com uma imagem do exterior da casa, o que pode indicar que esta terá importância para o desenrolar da história.

### Série

Este filme também começa com música clássica, mas a primeira imagem que temos é de dois homens a andar de cavalo, em que um deles refere que alugou a casa que está em segundo plano. Elizabeth Bennet, que passeia pelo campo, observa-os à distância. Quando ela chega a casa as irmãs estão a discutir e reparamos que ela e o pai partilham um olhar, como se compreendessem um ao outro.

É depois na missa de domingo que a família sabe da notícia da vinda do Senhor Charles Bingley, um homem solteiro e rico, para uma casa vizinha que está para alugar. A mãe tem aqui um papel de destaque, pois ela enfatiza várias vezes a importância de uma das suas filhas casar com ele, chegando até a atitudes de desespero. Ela pressiona o marido de inúmeras formas para que ele entre em contacto com Bingley, mas ele não parece muito receptivo à ideia.

Mais tarde, assistimos a uma conversa entre as duas irmãs mais velhas sobre a importância de amor e o que esperam do casamento. Nessa mesma noite vimos o pai a fazer contas no seu escritório, o que pode indicar que a situação financeira deles está difícil.

No dia seguinte, as irmãs recebem a notícia de que Bingley vai ao baile e ficam felizes com a sua presença, embora a mãe continue ressentida com o marido por ele não querer contactar Bingley. Quando o Senhor Bennet lhes diz que já contactou-o, todos ficam eufóricos como se ele fosse a solução para todos os problemas que possam ter, terminando assim a cena em casa dos Bennet.

### **Informante D**

#### Filme e Série

A acção do filme inicia-se com a protagonista que lê um livro durante um passeio, ao contrário da série que apresenta o herói da história e a sua intenção de comprar a propriedade.

Apesar da diferença de perspectivas e enfoques, ambas as acções desenrolam-se no campo, enquanto local de refúgio, divertimento e descanso, semelhante a ambos os personagens.

Pela diferença de formatos, os acontecimentos do filme desenrolam-se de uma forma mais rápida e directa.

A intenção de aproximação com o herói da história e o seu convite para o baile foi desde logo conhecido, bem como a consequente reacção da família.

A acção desenvolve-se num só local, a casa da protagonista, numa apresentação do seu quotidiano e núcleo familiar, pais e irmãs.

Em contrapartida, a série permite um desenvolvimento diferente dos acontecimentos e mais pormenorizado.

Permite uma melhor percepção da personalidade e sentimentos da protagonista, sobretudo pela conversa que tem com a irmã, cuja ligação próxima é visível em diversas cenas (ao contrário do filme que não se denota esta relação).

Além disso, a acção desenrola-se em diferentes cenários, desde exteriores (a saída da igreja) a interiores (sala de estar, quarto de dormir).

Várias semelhanças foram encontradas nos dois formatos nomeadamente diálogos similares e perfis das personagens, nomeadamente da figura materna.

Para além disso, diversos sentimentos comuns, como a união familiar, o desejo de casar por todas as irmãs, sobretudo com um homem de posses.

## **Informante E**

### Filme

Ao ver os minutos iniciais torna-se claro que é muito diferente da série. Em primeiro lugar não há um verdadeiro genérico, aparecendo apenas um título discreto a acompanhar o nascer do sol. Torna-se evidente que este filme pretende ser mais sóbrio que a série.

Aqui a heroína já aparece como uma jovem mulher com ideais ou pelo menos uma postura avançada para a época. O facto de nas primeiras cenas aparecer a ler um livro e até afagá-lo, como se de um amigo se tratasse, mostra que tem ambições.

Ao contrário da série, em que temos uma casa relativamente burguesa com criadas e afins, aqui a família parece viver uma vida simples e sem luxos.

Também aqui a mãe e o pai discutem a chegada de Mr. Bingley e, ao contrário da série, parece-me que aqui o pai tem também algum interesse em promover um relacionamento sério entre uma das suas filhas e o recém-chegado.

O facto de ter chegado um distinto cavalheiro à cidade leva as filhas à histeria e, ao saberem que o pai o convidou para a sua casa, pensam já como o podem vir a agradecer; talvez vestidos novos, que denunciam de novo alguma futilidade.

### Série

Ao ver os minutos iniciais desta série o que fica para mim mais é evidente é o carácter ingénuo e romântico da mesma. Desde o genérico com os seus lençóis acetinados ao modo como 2 homens surgem pela manhã a cavalgar em direcção a um opoente mas austero palácio que um deles, claro homem com posses pretende adquirir.

O carácter ingénuo e infantil da série é também visível na primeira cena em que aparece a heroína Lizzy. Num primeiro momento tem um sorriso sarcástico e astuto mas depois começa a saltar e correr pelo campo como uma verdadeira adolescente/criança.

O conjunto de cenas passada na casa da família deixa clara a principal preocupação da mãe e das irmãs mais novas, um bom casamento com um homem que possa vir a ser um verdadeiro *provider*. Entre o pai e as irmãs mais velhas parece haver uma cumplicidade e intimidade, principalmente com Lizzy que não há com as mais pequenas.

Também durante estas cenas é discutida a chegada de Mr. Bingley que pode vir a ser o futuro marido de uma das filhas do velho casal. Um casamento que muito agradaria à mãe.

Já no final dos minutos iniciais acompanhamos uma cena entre as duas irmãs mais velhas que mostra claramente o romantismo e idealismo que caracteriza toda a série. Enquanto falam sobre amores/desamores e felicidade fica claro que ambas, cada uma à sua maneira, procuram um amor arrebatador.

### **Informante F**

#### Filme

Tanto a música como a cena inicial aparentam um certo nível erudito que transmite serenidade. O facto de, na cena inicial, Lizzy estar a ler um livro mostra que é uma pessoa interessada em instruir-se.

Em casa, o Sr. Bennet antecipa-se à proposta da Sra. Bennet para convocar um encontro com o Sr. Bingley, demonstrando que tem interesse em que se proporcione um casamento arranjado com as suas filhas. Denota-se ainda que o Sr. Bennet é um homem preocupado com a família e com a sua situação financeira. Na conversa com a Sra. Bennet realça a forma carinhosa como fala com ela. As filhas, quando se apercebem da futura presença do Sr. Bingley no baile, enchem-se de entusiasmo e querem saber como é o Sr. Bingley fisicamente. Aqui, revela-se novamente o nível instruído de Lizzy, pois fala em tom de sarcasmo referindo-se ao dinheiro do Sr. Bingley, em contraste com o ar fútil das irmãs.

### Série

O genérico no início da série parece algo piroso, tanto no passar das cenas e no modo como é filmado, como nas imagens de lençóis bordados e tecidos de seda franzidos. A música em toda a série remete-nos aquela época, mas dá a impressão de movimento, ou mesmo de uma certa azáfama. Na cena inicial, quando os dois homens estão a cavalo a investigar a casa, Lizzy observa-os com um ar curioso e interessado. Parece divagar em pensamentos, transmitindo uma atitude calma e sonhadora.

Aquando da notícia de que a casa vai ser comprada por um senhor de posses, a Sra. Bennet mostra-se calculista, querendo convencer o marido a marcar um encontro com o Sr. Bingley, apesar deste não parecer tão entusiasmado. É demonstrada determinação por parte da Sra. Bennet para casar uma das suas filhas com o Sr. Bingley, embora se entenda que o faz a pensar no futuro da família.

Lizzy e Jane têm uma conversa entre irmãs onde discutem o casamento. Dizem que não querem um casamento arranjado, mas sim um casamento de amor, mostrando mais uma vez o carácter idílico e romântico das personagens.