

JANE EYRE de Charlotte Brontë: como o filme e a minissérie recriaram a heroína na cultura ocidental

Jane Eyre by Charlotte Brontë: the resources that directors
and their teams use in the recreations for the western culture

Andréa de Cássia Jardim Rehm
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
deiarehm@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/7967783972134656>

Resumo

A literatura dialoga intensamente com outras artes. Este artigo apresenta um estudo comparado interdisciplinar entre literatura e cinema. A análise empreendida envolve a obra literária *Jane Eyre* de Charlotte Brontë e as transcrições fílmicas homônimas dirigidas por Susanna White em 2006 e por Cary Joji Fukunaga em 2011. Para levar a efeito a investigação, foram eleitos parâmetros que se aplicam às três narrativas. Além disso, procede-se a uma pesquisa do tratamento dado à questão da linguagem em termos literários e fílmicos, contando com uma abordagem Semiótica.

Palavras-chave

Literatura; Fílmico; Arte; Interdisciplinaridade; Intertextualidade.

Abstract

This article is a comparative and an interdisciplinary study between literature and cinema. The analysis is a comparison between *Jane Eyre* by Charlotte Brontë and Susanna White's mini-series (2006) and Cary Joji Fukunaga's film (2011) based on such novel. The approach takes into consideration some elements of these narrative texts. Besides, there will be an analysis of the language issue in relation to literary text and its cinematographic versions, according to a Semiotic point of view.

Keywords

Literature; Film; Art; Interdisciplinarity; Intertextuality.

1. Introdução

Em um quadro-mosaico de uma época de informações instantâneas em que as obras artísticas mesclam conceitos literários, pictóricos, arquitetônicos, fotográficos, cinematográficos e assim por diante; o trabalho comparatista interdisciplinar não poderia deixar de ser a abordagem mais atual e profícua de estudo das artes. A percepção apurada que compõe a análise é um diferencial provocativo à discussão, abrangendo o diálogo entre artes por meio de aproximações, de distanciamentos e também de constatações neutras, proporcionando não apenas o contato em si, mas a constatação do intercuro ininterrupto existente entre as produções artísticas, beneficiando, desta forma, o leitor construtor de ideias e provocador de mudanças.

Uma das propostas comparatistas se traduz na discussão da "iluminação mútua das artes" (Weisstein, 1973, p. 150). Na concepção adotada, neste texto, significa uma abordagem que almeja inspirar o esclarecimento acerca de objetos de estudos que comportam dificuldades ou múltiplas formas de compreensão ao se estabelecer o entrecruzamento entre formas diferentes de arte.

Adotando o entendimento de que uma obra de arte é uma estrutura de signos geralmente complexos, tais manifestações são textos, não importando a origem do sistema sígnico.

Observa-se a fascinação da arte vanguardista pelo movimento. Como na fotografia, a literatura também inseriu o movimento por meio do fluxo de consciência, enquanto a pintura o fez com a noção de espaço. As composições musicais, dentro dessa corrente, por sua vez, expressavam as sensações acústicas das metrópoles modernas, os barulhos das cidades. O atrativo artístico não está mais conectado a aspectos como a linearidade ou definições concretas. É o caos, representado pelos centros urbanos, que a arte buscou.

Ocorreu, então, uma mistura entre percepção e visão. Pode-se associar a uma supremacia da percepção o que se passa nos movimentos de vanguarda em que a pura representação da natureza dá lugar à percepção, à subjetividade do homem, que já não se exprime por meio de linhas rígidas e fixas na pintura ou seguindo regras exatas em relação à palavra.

2. Um breve olhar: o texto fílmico e o literário

O texto cinematográfico, para atingir o *status* de arte, teve de passar por diferentes estágios. A distância entre as noções artísticas elevadas e o cinema apontava para a base fílmica que remete à concepção de artigo de consumo pelas massas em primeira instância. O texto literário foi utilizado, no início do cinema narrativo, como atributo que dava consistência ao roteiro. Nesta retomada, foram garimpados os seguintes dois exemplos:

Em 1919, *The Yellow Man and the Girl*, dirigido pelo aclamado D. W. Griffith, trouxe-se à tela o livro *Limehouse Nights*, de Thomas Burke. A película constituída por um melodrama tem seu mérito ao apresentar as convenções narrativas razoavelmente estabelecidas com a montagem alternada, o tratamento dos espaços em alternância, ou seja, o código fílmico já estava instituído.

Em 1928, tomando o poético como foco, o conto de Edgar Allan Poe *The Fall of the House of Usher* apresenta-se traduzido com título homônimo pelo diretor Jean Epstein. A obra fílmica capta a poesia de Poe na imagem por meio da montagem acelerada alternada entre rosto, campo, mar, etc., e pela sobreposição de imagens. No filme, a câmera atua como um pincel. A heroína vive em um quadro, presa à imagem em um contínuo espelhamento. O tempo não é linear e se prolonga enquanto as mudanças de plano são rápidas, fazendo com que escape ao espectador a imagem principal, ou seja, o que provoca o terror nas personagens.

Voltando a olhar para a América do Norte, os Estados Unidos se direcionaram à corrente do fazer cinematográfico que privilegia o melodrama, trazendo os códigos burgueses e miméticos à baila com sucesso de público. A representação cristalina da realidade do pós-cinema clássico aponta para um cinema ilusionista, pois almeja imitar o real, apesar de possuir o estatuto do irreal. Uma tendência que perdura no cinema, levando o espectador a perder-se na narrativa e, posteriormente, entra em choque com o mundo real depois da imersão no ilusionismo cinematográfico que visa a impregnar o indivíduo do irreal como se verdade fosse.

3. A análise

O artigo apresenta a leitura comparatista de três textos narrativos – o literário de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, e os homônimos fílmicos de Cary Fukunaga e de Susanna White. Além destes, foram utilizados como material de apoio os textos dos seguintes diretores: Robert Young, Delbert Mann, Julian Amyes, Joan Craft, Robert Stevenson, Franco Zeffirelli e Christy Cabanne, que constituem transcrições do romance abordado, desde 1930 até 2011. Estabelecendo como princípio que o código narrativo é translinguístico e, como tal, pode se manifestar em várias linguagens, tanto verbal como não-verbal, a análise rastreia como se estabelecem as traduções de *Jane Eyre* para o estatuto fílmico. Investiga também as relações entre literatura e cinema, considerando a especificidade dos dois sistemas de signos. Devido ao caráter comparatista e multidisciplinar, a pesquisa se baseia nos princípios da Semiologia para a aproximação entre literatura e cinema.

Ao discutir a relação entre o texto literário e o fílmico, a presente análise se debruça sobre a concepção haroldiana do termo transcrição, aplicando a referida nomenclatura, ora em diante, ao elo entre livro e produção cinematográfica, entendendo as dificuldades enriquecedoras de uma tradução fílmica como a capacidade de captar e de superar os obstáculos com sutilezas físicas e visuais em relação a elementos que remetem, de alguma forma, à obra literária. A investigação proposta não envolve o roteiro, outro expoente narrativo, o qual está envolvido no processo de transcrição.

Cinema e literatura, artes eminentemente narrativas, aceitam a utilização de correntes teóricas que as aproximem a partir de pressupostos semiológicos. Como diz João Manuel dos Santos Cunha, “É, inclusive, através das figuras fundamentais da Semiologia do cinema – montagem, movimentos de câmara, escalas de planos, construção da personagem na narrativa fílmica – que se pode relacionar a imagem fílmica com a palavra literária” (Cunha, 1993, p. 14).

Para levar a efeito tal proposta, utiliza-se como instrumento a análise de alguns parâmetros selecionados pela significância para a interpretação dos textos, do ponto de vista particular desta pesquisadora, tanto nos capítulos do romance quanto nas sequências e planos isolados das obras fílmicas *Jane Eyre*, ou seja, a poesia nas obras, as Janes e os aspectos sociais. Há a inserção de comentários relativos à correspondente caracterização das personagens nas narrativas. O discurso envolve a crítica literária, que busca a comparação interdisciplinar. É importante salientar que não se constitui em um discurso semiótico especializado.

O texto literário, escrito por uma mulher, fala de uma heroína e de seus homens, porém os elementos masculinos ocupam papéis coadjuvantes, em pleno século XIX, na Inglaterra. Entre as nove transcrições pesquisadas, somente duas produções foram dirigidas por mulheres, ou seja, *Jane Eyre*, pela diretora Susanna White, e *Jane Eyre*, sob a direção de Joan Craft.

3.1 *Jane Eyre* – o livro (1847); a minissérie (2006); o filme (2011).

O livro *Jane Eyre* foi publicado em outubro de 1847, por Charlotte Brontë, sob o pseudônimo masculino Currel Bell. Os detalhes biográficos que se refletem na obra já foram exaustivamente trabalhados em livros e pesquisas. O sugestivo uso da linguagem e a qualidade de sua escrita distinguem a autora de seus antecessores. São características que lhe dão o direito de reivindicar a presença da poesia em forma de prosa em sua obra, principalmente nos capítulos que envolvem Thornfield.

O seriado lançado em 2006, uma coprodução da BBC e da WGBH de Boston, apresentado em quatro episódios, perfaz duzentos e vinte e oito minutos de narrativa. Conforme as especificações técnicas, o formato do negativo é 16mm, o processo cinematográfico – super 16 – e o filme está formatado para vídeo. As locações se centraram em Derbyshire e Lincolnshire na Inglaterra.

A minissérie de Susanna White segue a linha do texto fílmico tradicional. A trama contada de forma linear e cronológica apresenta inserções de *flashes* que remetem a momentos conturbados da vida de Jane numa retomada memorialística. A produção não foi exibida por canais brasileiros.

O filme de Cary Joji Fukunaga, por sua vez, tem duração de cento e um minutos. As filmagens foram feitas em Derbyshire, em Buckinghamshire e em Hertfordshire, na Inglaterra. O filme possui formato em 35mm, processo cinematográfico: Digital Intermediate (2K) (Master Format), Super 35 – D-cinema, constituindo produção conjunta da Focus Features, BBC Films e Ruby Films. Infelizmente, não chegou às grandes telas no Brasil.

3.1.1 A poesia na obra literária

On the hill-top above me sat the rising moon; pale yet as a cloud, but brightening momentarily, she looked over Hay, which, half lost in trees, sent up a blue smoke from its few chimneys: it was yet a mile distant, but in the absolute hush I could hear plainly its thin murmurs of life. My ear, too, felt the flow of currents; in what dales and depths I could not tell: but there were many hills beyond Hay, and doubtless many becks threading their passes. That evening calm betrayed alike the tinkle of the nearest streams, the sough of the most remote (Brontë, 2010, p. 375).

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

A poesia permeia a obra sob várias formas. Ora nota-se nas descrições, ora na erupção de sentimentos das personagens. O método de composição de Charlotte Brontë é bastante peculiar para uma mulher daquela época. Ela parece estudar cada palavra antes de escrevê-la, mesclando lirismo, suspense e narrativa do cotidiano ao escolher cada vocábulo deliberadamente, caso o sinta necessário e encadeado na trama. Rochester, em suas confissões, seguidamente, utiliza o recurso da poesia imagética para expressar sentimentos.

I need not ask you; because you never felt love. You have both sentiments yet to experience: your soul sleeps; the shock is yet to be given which shall waken it. You think all existence lapses in as quite a flow as that in which your youth has hitherto slid away. Floating on with closed eyes and muffled ears, you neither see the rocks bristling not far off in the bed of the flood, nor hear the breakers boil at their base (Brontë, 2010, p. 388).

E a pseudoanálise da frente de Jane ao enfrentar o mestre travestido de cigana em uma farsa burlesca inventada pelo próprio Rochester para dizer o que desejava sem as convenções que o restringiriam:

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

As to the mouth, it delights at times in laughter; it is disposed to impart all that the brain conceives; though I daresay it would be silent on much the heart experiences. Mobile and flexible, it was never intended to be compressed in the eternal silence of solitude (Brontë, 2010, p. 414).

A boca que não fora criada para ser esmagada pelo silêncio eterno da solidão costuma calar seus anseios até que explode em emoção.

3.1.2 Jane e outras personagens na obra literária

A descrição de Jane por Rochester é primorosa, pois perpassa o aspecto físico e a psicologia da heroína ao longo da obra: "you have the air of a little nonnette; quaint, quiet, grave, and simple," (Brontë, 2010, p. 384). Essa aparência de freirinha austera e educada perpassa todos os capítulos pós-Lowood, no entanto, a filha do reverendo Eyre não é simples.

A obra é composta de trinta e oito capítulos escritos na primeira pessoa. A Jane narradora evoca várias vezes o leitor, como, por exemplo: "True, reader; and I knew and felt this;" (Brontë, 2010, p. 361); "Anybody may blame me who likes"; "Who blames me?" (Brontë, 2010, p. 374).

Nos excertos, pode-se observar que a autora quer fazer do leitor um cúmplice de sua rebeldia. A narrativa emocional e parcial enseja, assim, envolver o leitor em uma tentativa de identificação com a heroína.

Embora descrita como uma pessoa insignificante e comum, ao se expressar, Jane difere completamente de sua aparência. No diálogo entabulado com Mr. Brocklehurst, o pilar negro e ereto da religião, e, posteriormente, com Mrs. Reed, a menina surpreende com as respostas pouco convencionais e impróprias, porém singelas.

They go to hell, was my ready and orthodox answer.

What must you do to avoid it?

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

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

How dare I, Mrs. Reed? How dare I? Because it is the truth (Brontë, 2010, p. 343).

Ao reprimir, na vida adulta, o ser passional que ela representa, os diálogos internos confirmam a inalterabilidade de seu caráter. Assim, ela deseja uma aventura ou a expansão de suas experiências, mesmo que seja: "A new servitude! There is something in that, I soliloquized (mentally, be it understood; I did not talk aloud)" (Brontë, 2010, p. 365).

É a clara evidência da inconformidade com a condição social de mulher pobre e sozinha, mas que persiste na ambição de escapar do destino de submissão, miséria e invisibilidade social. Enquanto a estranha Jane habita Thornfield, ela encontra um selvagem senhor feudal, Mr. Rochester, taxado de excêntrico, e ambos se comunicam de forma ímpar, contando com embates de palavras, misturando folclore, religião e literatura. No capítulo treze, Rochester a vincula ao mágico povo de homenzinhos verdes. Jane responde que as ditas criaturinhas já abandonaram a Inglaterra, representando a própria solidão vivida.

O fogo aparece com forte apelo sexual, bem como as cores: branco, preto e vermelho, representando a pureza, a maldade e a paixão, respectivamente. São elementos constantes em toda a obra, tanto na caracterização das personagens quanto dos ambientes.

Não contando com as belas feições do pilar branco e jovem do sacerdote St. John Rivers, pois Jane, desde o início, o qualifica como feio. Rochester conquistou Jane pela singularidade de seu caráter, conforme as palavras da heroína, "The ease of his manner freed me from painful restraint: the friendly rankness, as correct as cordial, with which he treated me, drew me to him" (Brontë, 2010, p. 390). Jane não considera a beleza física, pois, enquanto o amado é qualificado como feio, St. John, que possui feições belas, é rejeitado. O jovem pastor representa o pilar branco da fé extremada, bem como a frieza de sentimentos que a mataria, furtando toda a paixão que existia nela. Passional, Rochester não admitia qualquer tipo de inferioridade, mostrando-se orgulhoso, sardônico e duro frente à dissimulação e à simploriedade. Essas características fascinaram a jovem.

3.1.3 A questão social no romance

A desobediência da mãe inicia um processo que desemboca em um esvaziamento social para Jane. Ambas são deserdadas, a progenitora perde a fortuna, porém mantém uma identidade social, sendo a esposa de um clérigo, uma posição social considerada inferior à ocupada quando era solteira. Com a morte dos pais e sem fortuna, Jane inexistente socialmente, perambulando pela casa da tia Reed, que lhe dá um teto a contragosto.

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

But are your relatives so very poor? Are they working people?

I cannot tell; Aunt Reed says if I have any, they must be a beggarly set: I should not like to go a begging (Brontë, 2010, p. 337).

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

Charlotte derruba, de certa forma, barreiras em *Jane Eyre* e revela que as pessoas das classes desprivilegiadas têm a possibilidade de conquistar outro patamar social e cultural, o que, em última análise, apenas confirma o sistema.

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

A aparência conceitua e fornece o tom de acolhida, como, por exemplo, em Moor House: “She is not an uneducated person, I should think, by her manner of speaking; her accent was quite pure; and the clothes she took off, though splashed and wet, were little worn and fine” (Brontë, 2010, p. 474).

No entanto, os membros mais pobres de Whitcross, marcados pela própria expressão vocabular, não têm condições de avaliar a aparência de Jane e a repudiam, como a própria empregada de St. John, Hanna: “I dunnut understand that: you’ve like no house, nor no brass, I guess?” (Brontë, 2010, p. 475). “Ye’ve not been used to sarvant’s wark, I see by your hands,” she remarked. “Happen ye’ve been a dressmaker?” (Brontë, 2010, p. 475).

É notável como a autora expressa, em *Jane Eyre*, certa simpatia para com a classe média assalariada e para com os pobres, denunciando, em certos momentos, a arrogância da aristocracia. No entanto, Jane parece se contradizer quando, simultaneamente, promove as atitudes democráticas e perpetua o rígido sistema hierarquizado, já que se esforça por ascender socialmente, corroborando as regras existentes. Sabedores de que o escritor/artista é, muitas vezes, um ser limitado e determinado historicamente, a ambiguidade da época vitoriana caracteriza o comportamento social da heroína neste aspecto.

É possível afirmar que *Jane Eyre* mostra uma visão crítica da sociedade. A heroína é caracterizada pelo conflito gerado pela emoção obrigatoriamente subjugada. Charlotte demonstra, em sua literatura, os polos da ambiguidade vitoriana: corpo e matéria, sexo *versus* alma, mente, castidade.

3.2 A minissérie *Jane Eyre* (2006)

Não se tem a pretensão de fazer uma descrição da decupagem das obras, plano a plano, o que tomaria muito espaço e tempo, tornando a leitura tediosa. O que se segue é a descrição verbal e consequente comparação de algumas cenas e/ou sequências, numa tentativa de trazer para o corpo deste trabalho a ação cinematográfica.

O seriado de 2006 foi dividido, para fins de estudo, neste trabalho, em, aproximadamente, cento e oitenta e nove cenas. Constitui-se em uma segmentação livre, seguindo os conceitos do Dicionário Teórico e Crítico de Cinema de Jacques Aumont e Michel Marie (Aumont e Marie, 2006), tendo em vista a ausência dos roteiros episódicos.

A primeira sequência a ser considerada só aparece na versão em DVD, sem qualquer tipo de legenda, e introduz os episódios, levando a audiência ao mundo dos livros, porta-retratos com fotos antigas, fitas VHS e cassetes, entre outros elementos que marcam um período. Uma atmosfera de época com o anúncio da produção e o agradecimento aos espectadores à maneira de Charlotte se endereçar ao leitor, com fundo musical pomposo, já deixa entrever o aspecto conservador da produção.

A seguir, observa-se a tela transformada em um tecido vermelho em movimento, como que soprado por uma corrente de ar. Posteriormente, associam-se às imagens do tecido escarlate descortinado, em várias cenas, a janela da torre norte onde Bertha está presa, remetendo a uma representação de transgressão e desejo de liberdade. Os créditos aparecem sobre este fundo aliado à melancólica música.

3.2.1 Há poesia na minissérie *Jane Eyre* de Susanna White?

Rastrear as realizações criativas e reflexões teóricas concernentes à poesia fílmica constitui tarefa ingrata, pois a maioria dos teóricos a elege como espécime raro no cinema.

Contrariando essa tendência a restringir o poético a produções ditas vanguardistas, entende-se, neste estudo, que o cinema utiliza imagem e som para fazer a própria poesia, que se constrói a cada obra cinematográfica de forma diferente.

A plasticidade da imagem, o movimento da câmera, a criação de uma atmosfera, os enquadramentos sutis, inovadores ou não, os contrastes de luz e sombra, a música que compõe a obra junto com a imagem e as modulações dos personagens são os componentes da poesia cinematográfica.

As paisagens, na minissérie, apresentam uma plasticidade inegável. O jogo de luz e sombra na mansão, ou seja, nas cenas externas e internas, respectivamente, mostra o mistério que paira no ar.

Na sequência vinte e nove, Jane caminha em meio à bruma com breves visões de um regato. Ela está em completo silêncio e se move lentamente, plácida. Em contraponto, a câmera mostra um cavalo se aproximando em uma velocidade que exprime fúria e som alto. A seguir, o cavalo empina para não atropelá-la e Rochester cai, porque ele é um homem caído, maculado, enquanto Jane não cometeu crime algum. Assim, ela permanece de pé.

A pequenez humana refletida em Jane ao atravessar campinas, passar montanhas e beber água da chuva, sem uma palavra, traduz a solidão do ser humano em qualquer época. É uma imagem universal, anunciando o isolamento que permeia as pessoas em nosso século. As cenas da fuga de Thornfield e da viagem de amadurecimento sofrida por Jane são significativas, pois indicam as dificuldades que o ser humano atravessa em seu crescimento particular apartado dos outros indivíduos.

3.2.2 Jane e outras personagens

A Jane Eyre personificada por Ruth Wilson difere bastante da heroína de Cary Fukunaga. Na minissérie, o rosto de Jane mostra claramente as emoções de uma adolescente. A preceptora é portadora de um rosto marcante e belo. Embora Jane se classifique como simples e obscura, os seus traços são perfeitos e, ao soltar os cabelos, na centésima primeira cena, acordando após o pedido de casamento, está transformada em uma mulher linda e sedutora que dança de alegria.

É visível o tédio no rosto de Jane no período de ausência de Rochester, a tristeza ao ser humilhada por lady Ingram, quando sai em prantos da sala de pintura, e a imensa emoção na cena do pedido de casamento ao proferir o discurso literário do amor e da igualdade. Ela chora inconsolável a ponto de ficar com o rosto e o nariz encharcados.

Ao desenhar Blanche Ingram e a si mesma para, ao comparar, voltar a ocupar a posição social devida, Jane mira parcialmente o próprio rosto, como se não se conhecesse ainda por inteiro. Jane dialoga com a própria imagem no espelho, várias vezes, como uma consciência alheia a chamar-lhe a atenção. Às vezes, ela não utiliza palavras, mas o olhar, o sorriso. Outras, ela fala para o reflexo, como na cena cinquenta e um, em que ela retira abruptamente o lenço vermelho do pescoço após saber que Rochester partiu, embora tenha vivido um momento de intimidade ao salvá-lo do fogo na noite anterior, censurando-se, “you are mistaken, Jane Eyre.” Em outra cena, a moça fita embevecida as *ladies* no momento em que adentram a sala de pintura, a imagem se move lentamente, em *slow motion*, enfatizando cada detalhe, principalmente de Blanche. Miss Ingram é um fantoche, assim representada ao ser enquadrada no cenário dos bonecos de Adele ao sair da entrevista com a cigana.

É importante notar alguns aspectos de outras personagens na produção, por exemplo: a mansão da família Rochester. Ela se constitui em uma personagem principal na trama, Thornfield Hall aparece em vinte e três sequências como uma imagem isolada, ora mostrada por inteiro, ora descortinando a torre onde o mistério se encontra aprisionado. Absolutamente, não se trata de uma questão de localização das cenas, pois se passam claramente na casa. Ao final, a imponente aparência de palácio, ao longe, engana Jane que, ao aproximar-se, vê que se trata, agora, de uma ruína, como as duas gerações que ali viveram.

Rochester mostra insegurança e, algumas vezes, traços infantis, como um menino que coleciona objetos e insetos, ou, ainda, nos momentos em que faz muxoxos de criança mimada, jogando com a vida dos convidados e de Jane.

O mestre da mansão pede a Jane que “don’t go”, na cena em que ela se despede para ir ao encontro da tia moribunda. O menino buliçoso, que inventa piqueniques disfarçados de aula de Biologia para Adele, acaba por contar histórias. Não tolera ser contrariado, aparentando ficar emburrado, mais do que atormentado.

Mr. Eshton aparece como uma personagem que é um misto de cientista curioso e homem supersticioso ao fazer menção à comunicação entre mentes. Ele atrai as atenções e constitui o único entre a comitiva que se dirige a Jane sem a criticar ou menosprezá-la. Cético, ele duvida da mesa falante, prenúncio da doutrina Espírita, que Rochester traz como atração, como ocorreu, de fato, na época.

A princípio, a câmera ilude o espectador ao identificar-se com a visão de uma personagem. Ela deixa rastros, como o som do riso, o fogo, o tecido vermelho e o rumor de passos pelos corredores de Thornfield. Finalmente, ao final da sequência oitenta e três, o espectador/lente da câmera observa a partida de Jane emoldurada pela janela da mansão e, ao mesmo tempo, a cavalgada de Rochester e Blanche na direção oposta. O mistério está por trás da câmera, em suspense. Posteriormente, o mesmo olhar acompanha Jane e seu mestre em um passeio pelo jardim.

Na cena noventa e sete, Adele entoia uma canção caribenha que a babá francesa lhe ensinara, tentando agradar Rochester, mas o enfurece. No entanto, a personagem oculta entoia a melodia. Adiante, o espectador tenta distinguir o vulto que ilumina o rosto de Jane sonhando e, que, ao acordar, vê a vela se movimentando, aparentemente, sem figura humana por perto.

Depois do casamento frustrado da protagonista, o espectador vê o mistério atrás da câmera. Bertha Antoinette Mason/Rochester é uma mulher morena e bela, nascida no Caribe. Nada se sabe, além do que o marido informa, ela que rasgou o véu de Jane, mas não a machucou, só emite uma palavra: “puta” em relação à Jane, perdendo o controle em seguida. O rosto da heroína é extremamente expressivo e, mesmo sem dizer uma palavra, o espectador já sabe quais seriam suas próximas atitudes.

3.2.3 A questão social na minissérie

Desde o início, a posição de menina rejeitada fica clara na atuação de John Reed. Ele a agride, dizendo que ela deve chamá-lo de mestre e não pegar os livros sem permissão do dono da casa ou de Mrs. Reed, a seguir, acontece a agressão física. Inesperadamente, Jane revida, depois de dez anos de submissão, e é punida e expurgada.

A quinta sequência mostra os Reed sendo retratados em uma pintura familiar. A exclusão de Jane é expressa pela prima taxativamente “She is not part of the family”. Não há entes queridos para Jane Eyre. Ela nega a ideia ao final da história, retomando o quadro, contando com o marido, as primas, os agregados, como a ótima Mrs. Fairfax e a bastarda Adele, os serviçais Grace Pole e George. É uma estranha família feliz que soa um tanto quanto inadequada para a época retratada.

É óbvio o retrato da ambiguidade moral e social presente no período vitoriano, como, por exemplo, na cena em que Mr. Brocklehurst castiga Jane e discursa sobre as virtudes. As alunas estão vestidas igualmente e com os cabelos sob uma touca branca, enquanto a esposa e as filhas do reverendo encontram-se ricamente vestidas e penteadas, rindo de toda a situação de exposição da menina a ser excluída do convívio e do amor por ser uma “liar”.

Jane atua em uma profissão de caráter impreciso também. Ela possui educação e cultura, mas não pertence à aristocracia. É pobre e sem suporte familiar, mas não faz parte da criadagem comum ou da massa proletária. Embora assalariada, ela faz as refeições e frequenta os salões junto com a pupila.

Às vésperas do casamento, o pesadelo em que, sob uma luz intensa que não diz respeito à Inglaterra, Jane com um bebê no colo é impedida de entrar nos portões de uma Thornfield em decomposição, sendo expulsa por Blanche e ignorada por Rochester, encontra adequação, tendo em vista que a própria heroína não acredita que se tornará a senhora da mansão. Além disso, a luz provém da vela carregada por Bertha, motivo maior para a impossibilidade do matrimônio,

Grace Pole, citada como costureira, faz o trabalho mais pesado e sujo, pois é a carcereira de Bertha. É uma criada invejada, pois o salário é cinco vezes superior ao pagamento do restante das criadas, as quais se perguntam o porquê da diferenciação. Algumas vezes, ela é invisível, como devem ser as criadas e as crianças.

Blanche Ingram está na mesma condição de outra personagem famosa, Elizabeth Bennet, em *Pride and Prejudice*, ou seja, é uma mulher em uma linhagem que é herdada por homens. Logo, precisa casar-se para continuar a possuir um papel social aceitável.

O enquadramento dos perfis de Jane e Rochester, lado a lado, nos momentos em que precedem a proposta de casamento, caracteriza a suposta igualdade que a personagem menciona em seguida, além do fato de constituir-se em uma bela fotografia.

Em Moor House, lar de uma aristocracia pobre, a única pessoa que duvida da honestidade e retidão de caráter da doente Jane Elliot, nome inventado pelas românticas irmãs Diana e Mary,

pertence à classe mais baixa da hierarquia social, ou seja, Hanna. Apesar de dizer que o vestido que a desconhecida usa pode ser roubado, basta ouvir a forma de se expressar de Jane para que a serva a considere uma dama.

As cenas em que Rochester e Jane aparecem na cama juntos, em *flashback*, só podem ser interpretadas como uma ilusão ou um sonho rememorados, pois não condizem com a regra social ou a moral da época que o filme deseja retratar.

A ascensão social de Jane, em um quadro quase inverossímil para a época, fica marcada nos trajes, no tom rosado, nas feições alegres e no simples fato de trocar o tratamento de Mr. Rochester por Edward.

3.3 O filme *Jane Eyre*

A película fílmica dirigida por Cary Fukunaga traz com extrema sobriedade e objetividade o *Bildungsroman*, a história de autoformação e maturação de Jane Eyre. Enxuto, o filme inicia simplesmente com os nomes dos produtores, introduzindo o título do filme em letras que o tornam nítido e, após, somem. Letras de uma fonte comum, sem contar com artifícios que remetam a outra época ou ao literário, contando com o som sensível do violino pertencente à competente trilha sonora de Dario Marianelli.

O filme inicia no padrão *in media res*, ou seja, começa na metade da história, uma convenção bastante utilizada pela indústria cinematográfica atualmente. Os espectadores que desconhecem completamente o contexto da história não entendem o porquê da fuga desesperada empreendida pela moça. O som dos soluços e a névoa deixam depreender a existência de uma tragédia envolta em mistério no ar. É o suspense que permeia a obra em si que se apresenta na primeira cena também em jogos entre sombras e luz durante as setenta e sete sequências em que a pesquisa dividiu a produção cinematográfica para investigação.

O que diferencia a produção de Fukunaga é a relevância dada ao aspecto psicológico da heroína em relação ao amadurecimento como pessoa, em detrimento do romance. Além disso, a sutileza é uma característica forte neste filme.

3.3.1 Há poesia no filme *Jane Eyre* de Cary Fukunaga?

A solidão física e psicológica é companheira de Jane nas primeiras quatro sequências do filme. A porta que filtra a escuridão interna emoldura uma moça contra a luz do exterior da construção. Ela caminha soluçando em tom baixo, correndo pela bruma. Reaparece numa encruzilhada solitária e caminha pelo campo, pelas pedras. Além disso, o espectador a vê perdida, porém persistente em seu andar, mesmo na chuva. Uma representação da realidade humana de nascer, viver e morrer inteiramente só em qualquer época ou local. Logicamente, está presente, poeticamente, também, a metáfora do amadurecimento por meio de um percurso tortuoso e difícil que traz dor e morte simbólica.

A solidão da escola em Morton é belíssima. A mulher está tranquila em um prédio cercado da imensidão de campinas e de rochas. Jane observa o que a rodeia e agradece a St. John, dentro da escola, pela independência que desfruta pela primeira vez na vida.

Envolvida pela bruma, Jane ouve mais do que vê que algo se aproxima, a câmera dá a volta em torno dela, a seguir, surge o cavalo e o homem ferido já está no chão. A fotografia em que Rochester está montado e pronto para partir lembra um quadro em que as árvores são fantasmagóricas e os humanos estão cercados de um ambiente surreal. O encontro poético tem um desfecho prosaico e brusco, criando estranhamento.

Não se pode deixar de mencionar a cena do pedido de casamento. Após Rochester declarar que ela o esquecerá, Jane se volta com um olhar de esguelha desafiante, mas singelo na figura frágil e agitada que diz: “How?” Após a declaração da raridade da experiência vivida em Thornfield, ela acrescenta: “I’m not speaking to you through mortal flesh. It is my spirit that addresses your spirit, as if we’d passed through the grave and stood at God’s feet, equal, as we are” (Brontë, 2010, p. 437). As lágrimas escorrem doce, silenciosamente e a natureza se agita em uma tempestade que fende a árvore onde eles estavam.

Após Rochester contar a história de Bertha, Jane foge ao contato com o atormentado homem que chora e, sem conseguir demovê-la da partida, dá-se conta que a força dela não tem nada a ver com a matéria: “I could bend you with my finger and my thumb, a mere reed you feel in my hands. [...] But whatever I do with this cage, I cannot get at you. And it is your soul that I want” (Brontë, 2010, p. 465). É o homem que está de joelhos enquanto a mulher se desembaraça apenas com o movimento de erguer-se emocionada, mas resoluta.

3.3.2 Jane e outras personagens

No segmento, após as cenas no quarto vermelho, logo após Jane ser questionada por Mr. Brocklehurst e despachada pela tia permanentemente para a escola, a menina, sem perder a aura de inocência que apenas uma criança pode ter, vira-se para a tia e declara, em um monólogo recheado de elementos religiosos, remetendo ao inferno, à danação e ao castigo: “My uncle Reed is in Heaven, so my mother and father. They know how you hate me and wish me dead. They can see everything you do and they will judge you, Mrs. Reed” (Brontë, 2010, p. 339). São referências à religião que serão retomadas em outras sequências do filme.

Ao retratar a crueldade e o domínio representados por John Reed, o diretor criou um plano que mostra a agudez de sua perspectiva: a menina é enquadrada no lado esquerdo, sob uma forte raia de luz branca, enquanto o primo está do lado direito, tendo por trás carpetes e papéis de parede vermelhos, numa contraluz que denuncia a ameaça no ar. Obviamente, o branco, representando a pureza e a inocência, em contraponto ao vermelho, que demonstra a maldade. A imagem fala por si, acrescentando-se, ainda, a cortina que separa os dois, compondo um *split-screen*.

Jane personifica uma mulher de simplicidade exemplar, com uma doçura e leveza que encantam o espectador. Nos momentos em que está intimidada, ela mantém o mesmo ar de estranha singeleza. Ela está sempre com a postura ereta, no entanto, não demonstra arrogância em nenhum instante. A única mudança que Jane se permite é trocar a trança atrás do cabelo por um coque ao ficar rica. A inquietude e o desejo de ampliar seu horizonte ficam marcados pelas caminhadas rápidas, pelo perscrutar o horizonte, por colocar as mãos nos quadris e pelos dedos trêmulos durante uma das aulas de Adele. O rosto trai as emoções pelo levantar das sobrancelhas ou pelos leves sorrisos. As palavras de Jane são transgressoras e ousadas, principalmente, em duas cenas. Inquieta pelo sossego de Thornfield, ela diz a Mrs. Fairfax: “I wish a woman could have action in her life, like a man. It agitates me to pain that the skyline over there is ever our limit. I long sometimes for a power of vision that would overpass it. If I could behold all I imagine. I’ve never seen a city, I’ve never spoken with men. And I fear my whole life will pass”.

Depois, ao recusar o pedido de St. John River que alega ter amor: “Enough of love? Of love? Forgive me, but the very name of love is an apple of discord between us” (Brontë, 2010, p. 505). “To marry you would kill me!” (Brontë, 2010, p. 507). O clérigo fica indignado: “Those words are unfeminine and untrue” (Brontë, 2010, p. 507). É o único momento em que Jane, visivelmente, sobressalta-se fisicamente.

Inversamente, observa-se que Rochester é um homem ferido, que esconde algo. Já na primeira cena, sofre uma queda e torce o pé. A postura curvada o faz quase sumir, engolido pela

poltrona. Apesar disso, a atuação de Fassbender não o deixa no papel de vítima ou de homem frágil, pois a voz potente transmite força e fúria contidas. Seguro e emocional, sem escorregar no dramalhão, Rochester demonstra sua dor no olhar.

O *star-system* tem sua função neste filme, assim como o teve na produção de Stevenson em 1943. Embora Orson Welles não tenha apresentado uma performance tão convincente quanto foi exacerbada, sua figura masculina foi marcante na película. Por outro lado, Fassbender destila emoção no olhar, na imobilidade estudada, nos pequenos gestos e, é claro, na voz possante que demonstra a força que o homem machucado possui na medida certa para o caráter que se constrói no filme.

A transformação que Rochester sofre o torna completamente diferente no final da película. Ele parece um velho: barbudo, cego, solitário e silencioso. No entanto, senta-se de forma ereta no banco da árvore. Encontra-se ferido fisicamente e não mais por esconder segredos. Edward não precisa de palavras para que o espectador o reconheça.

Não são necessários vastos e impactantes movimentos para perceber as emoções de Jane ou Rochester. São as nuances de voz, meneios de cabeça ou a forma de manejar o olhar que transmitem a sensibilidade das personagens.

3.3.3 A questão social em Jane Eyre de Cary Fukunaga

A infância de Jane encontra-se pincelada em poucas sequências, porém são cenas que desvelam o gênio da menina e os castigos que sofre por deixar aflorar as emoções, tal como a cena em que enfrenta a tia e, posteriormente, em que ela ocupa o pedestal da vergonha e Mr. Brocklehurst manda que Lowood inteira “exclua”, “deny love to Jane Eyre” (Brontë, 2010, p. 356), embora a menina já possua o histórico de excluída da família. Na escola, ela conta com Helen Burns, que morre precocemente, restando o enclausuramento emocional da heroína.

Em Thornfield, Mrs. Fairfax personifica uma agregada, embora ocupe o cargo de governanta, pois pertence, de forma longínqua, à família da mãe de Rochester. A governanta mostra o seu preconceito em relação aos criados já na primeira sequência com Jane: “Leah’s a very nice girl, John and Martha are good people, too, but they are servans. One cannot talk to them on terms of equality” (Brontë, 2010, p. 369).

Rochester, por outro lado, representa uma alma similar à de Jane, mas que pode se expressar livremente. Inquieto, o homem busca o piano e a caça, bem como ajuda os servos no jardim. Em seu diálogo, na sequência vinte e oito, ele se posiciona claramente “I don’t wish to treat you as inferior” (Brontë, 2010, p. 385). Jane revida “Yet, you’d command me to speak?” (Brontë, 2010, p. 385) e, tranquila, posteriormente, devolve o estereótipo de sua profissão citado pelo mestre, ao defender o discurso das preceptoras: “Then you’ve not spent much time in our company, sir. I’m the same plain kind of bird as all the rest, with my common tale of woe”.

Lady Ingram e a filha, Blanche, desprezam a ambígua situação da preceptora que permanece na sala, embora não pertença à família ou mesmo à aristocracia que a contratou. Elas troçam e lançam olhares superiores à Jane: “Does that creeping creature want you?” (Brontë, 2010, p. 423), pergunta Blanche a Rochester.

Ela não tem família ou posses. O único bem de Jane é a própria moral. Na cena em que Rochester tenta persuadi-la a ficar na mansão apesar da situação da esposa, ele argumenta: “Who would care? Who would you offend by living with me?” (Brontë, 2010, p. 465). Jane responde: “I would” (Brontë, 2010, p. 465), na verdade, a opinião dela é a única relevante, independente dos outros.

Ao se tornar herdeira, Jane Eyre não muda suas feições sociais, tendo em mente que a valorização recai sobre a família que ela adota: St. John, Mary e Martha tornam-se seu lar ancestral, mesmo não possuindo laços familiares que os une.

A ascensão social de Jane expressa no final do filme relaciona-se à linguagem mais do que a qualquer outro elemento, pois passa a chamar o antigo patrão pelo primeiro nome.

4. Considerações finais

As minisséries desenvolvem tramas paralelas e mais detalhes do que um filme por contarem com durações mais extensas, como, por exemplo, a versão de 1983 de *Jane Eyre*. Essa possui trezentos e onze minutos e incluiu as farsas em que Rochester se mostra perante seus convidados por meio de adivinhações reveladoras sobre a situação de vida dele. Além disso, Amyes travestiu de cigana Timothy Dalton, o Rochester da produção, o qual apareceu prevendo os destinos das mulheres jovens presentes em Thornfield. Sob a direção de Susanna, somente nesta produção, dentre as analisadas, o espectador conhece o rosto idealizado de Mr. Reed que assombra Jane no quarto vermelho. O que desfaz o valor do mistério e do suspense que as outras obras, tanto as fílmicas quanto a literária, insinuam ou indiciam, deixando à imaginação do espectador ou do leitor a tarefa de preencher com o que mais o aterrorizaria.

A terceira sequência da minissérie pode desnortear o espectador incauto, fazendo com que esse suponha uma das narrativas das *Mil e uma noites*, já que a paisagem desértica pontilhada por dunas traz uma figura envolta em roupas muçulmanas, porém de um vermelho vivo. É uma menina que, com a câmera em *travelling*, passeia o olhar pelo lugar até que acontece o *close-up* no rosto que vai particularizando o rosto até enquadrar os olhos. Há um corte e, a seguir, o contexto se esclarece: a garota está mergulhada em um livro que mostra lugares distantes, com sons diferentes que ela vivencia em sua mente, numa fuga do ambiente que a cerca.

Na minissérie, a pintura aparece sob a forma dos imensos murais de cunho religioso em Lowood. Thornfield abriga uma tela representando a loucura que chama a atenção de Jane. A insanidade também aparece sob a forma de literatura no momento em que uma das gêmeas, parte da comitiva de convidados de Rochester, procura o livro *The beast within*, contando a narrativa de um louco, fato que irrita o dono da casa. A arte pictórica parece apontar um binarismo entre religião e insanidade. São opções bastante restritivas, porém inteligíveis no contexto vitoriano que a produção deseja vivificar.

É interessante notar que as versões de Rochester em relação ao que aconteceu com Celine Varrens, ao que concerne à sedução por Bertha, o casamento com a *creole* e o aprisionamento da esposa são narrativas imagéticas também. A voz *in off* de Rochester narra a versão do homem sobre as infidelidades, o comportamento sedutor e liberal de Mrs. Rochester, a sua violência sem explicação e a chegada em Thornfield que a aprisionará.

Por seu lado, o romance *Jane Eyre* apresenta várias referências intertextuais e interdisciplinares também. O teatro aparece sob a forma das encenações de Rochester e seus convidados, a música aparece nos cantos de Bessie, de Blanche e do próprio dono da mansão. A pintura está presente nas aquarelas de Jane. A literatura em citações de *As Viagens de Gulliver*, de *Macbeth*, da Bíblia, bem como a mitologia com referências a Latmos, Gytrash, Bodicéa. Até mesmo o embrião do cinema aparece no discurso de Rochester: “I wonder what thoughts are busy in your heart during all the hours you sit in younder room with the fine people flitting before you like shapes in a magic-lantern” (Brontë, 2010, p. 412-3). Fenômeno que ele vincula a meras sombras sem substância. A elite representada na sala de Thornfield se caracteriza pela falta de conteúdo, enquanto a lanterna mágica não mostra o real, apenas ilusões.

As produções fílmicas apresentam os traços da interdisciplinaridade ao citar mitos, ao referenciar livros, como a Bíblia, e ao tornar a música presencial. Enfim, a linguagem metalinguística que faz sugerir os símbolos por meio dos contrastes entre sombra e luz, no posicionamento das personagens, no recorte da cortina que esconde Jane e nas trilhas sonoras que evocam a alma dos retratados. Representativos também são os movimentos da câmera: em panorâmicas da natureza, em *close-up* de um olhar verde, na movimentação rápida ou lenta, e na particularização de uma pequena flor roxa em um vestido simples que remonta a um encontro amoroso.

As escolhas diferenciais principais entre as obras fílmicas dizem respeito ao enfoque. Susanna evidenciou o romance entre o patrão e a empregada com um final feliz questionável. Já a película realizada em 2011 destacou o percurso de amadurecimento da pessoa Jane Eyre, deixando em segundo plano a questão amorosa.

A recriação da época, em termos de costumes, paisagens e comportamentos, torna-se mais verossímil na produção mais recente que, da mesma forma que a minissérie, não ousou em termos de cinema, preferindo retratar a Era Vitoriana de forma linear, sendo que o *in media res* não chega a revolucionar o formato da narrativa. As obras fílmicas fizeram amplo uso de capítulos e, mesmo, de diálogos constantes do livro de Charlotte Brontë, além, é claro, das caracterizações.

As Janes fílmicas não contam a história como a literária, que narra em primeira pessoa, mas têm suas narrativas expostas em imagens por meio da lente da câmera. Existem produções anteriores em que Jane Eyre, *in voz off*, conta suas peripécias e opiniões particulares ao mesmo tempo em que o espectador as vê em imagens. Rochester, no seriado de Susanna, utiliza esse instrumento para falar de suas experiências no Caribe e em Paris.

Em *Jane Eyre* de Fukunaga, o período de escola de Jane mostrado torna-se restrito a imagens essenciais, a produção peca por não desenvolver a forte estrutura religiosa de que a personagem é imbuída e que a faz tomar suas decisões ao longo da vida. É uma falta sensível, visto que o enfoque na maturação da mulher traduz a relevância deste filme.

A iluminação, de acordo com o diretor de fotografia, Adriano Goldman, realmente, oriunda de velas, de lampiões a óleo e do fogo das lareiras, empresta à escuridão um papel amedrontador, porém pleno de plasticidade, ao retratar o período em questão sem tomadas grandiosas como esperado em filmes taxados “de época”.

Cary Joji Fukunaga dispensou, a princípio, as formalidades com a câmera, evitando cair na padronização imagética que os filmes de época insistem em perpetuar. O diretor não titubeia, já nas primeiras cenas do filme, em pôr a máquina na mão para demonstrar turbulência e desespero. É no início também que se observa um belíssimo plano que mostra a heroína, à esquerda da tela, cercada de pesadas nuvens de chuvas, raios e trovões, como se o estado da natureza fosse uma espécie de aviso para a triste e atribulada história de vida da garota. Conforme Mario Marianelli, o violino foi utilizado como sinônimo do estado emocional da personagem, traduzindo, musicalmente, a expressão da alma que se coaduna, perfeitamente, com o imagético. A arquitetura visual afortunada mostra a construção de imagens da Inglaterra Vitoriana de forma inteligente, sóbria e, ao mesmo tempo, rica.

É relevante observar que, entre as cenas e sequências que não foram utilizadas por Fukunaga, duas delas trazem Helen Burns de volta à fita, bem como outras duas introduzem Bertha bem antes do casamento de Rochester. Helen aparece como a consciência de Jane que a guia rumo a Morton, não deixando que ela pereça encolhida nas pedras. No momento em que Rochester a chama, pedindo que não parta, Jane olha pela janela do quarto e vê Helen em um movimento de partida, incitando a heroína a fugir do que a fará perder o autorrespeito. Depois, ambas aparecem deitadas na grama, Jane está exausta e Helen a conforta com sua presença.

Não levando em consideração as cenas cortadas, surge, mesmo assim, uma indagação que perpassou a análise ao cabo das muitas vezes em que o filme foi assistido e que diz respeito à questão do sonho e da vigília.

O *in media res* tem um aspecto de sonho. Jane está perdida nas brumas, nas campinas e nos rochedos, chegando a uma casa em estado onírico de inanição, passando por vários pesadelos, como o de adentrar o quarto vermelho. Da mesma forma, Jane está em estado de estresse, que propicia a alucinação de que algo surge na lareira, depois, bate a cabeça e desmaia. Entra no campo do sonho. Em Lowood, ela dorme ao lado de Helen viva e, ao acordar, é retirada de perto do corpo sem vida da amiga.

Ela é acordada por sons que a levam à cama em chamadas de Rochester e, posteriormente, a Richard Mason ferido, inexplicavelmente. Um dia antes do casamento, Jane, presa em profunda angústia, procura o prometido que, ao indagá-la, ouve a seguinte explicação: “everything seems unreal” (Brontë, 2010, p. 448).

Durante a discussão com St. John, Jane ouve o chamado de Rochester e perde o prumo. Ela caminha a esmo e fala para ninguém. St. John a questiona: “Why do you speak to the air?” (Brontë, 2010, p. 510).

Finalmente, ao retornar a Thornfield, Rochester sem poder ver a reconhece pelo toque, mas, mesmo assim, a resume em “A dream” (Brontë, 2010, p. 516). Jane responde: “Awaken then”. Ele fecha os olhos, reabre e termina por cerrá-los vigorosamente como que decidido a continuar sonhando.

Nas imagens deletadas, há uma fala de Rochester significativa: “It must have been half dream, half reality. Jane, you know how strange things can appear between sleeping and walking” (Brontë, 2010, p. 451).

Ambas as produções fílmicas, apesar do *in media res* do filme de 2011, refletem o cinema tradicional. A linearidade é, de certa forma, burlada pela película de Cary, mas é um recurso que visa à economia e seria dispensável.

O seriado de Susanna que, por seu caráter episódico, conta com a construção de um maior número de personagens e cenas. Assim, a visita da aristocracia é explorada em seus contextos de folguedos, discussões e futilidades. Rochester apresenta seu caráter manipulador ao introduzir a cigana para abalar as certezas de Blanche e de Jane. Acrescenta-se o início do Espiritismo com o jogo muito em voga na aristocracia da época, chamado de mesa falante. Enfim, vários ingredientes aparecem na minissérie, explorando o romance entre o patrão e a empregada obstaculizado pela existência de uma esposa.

Na minissérie, as narrativas em imagens do período em Spanish Town e em Paris de Rochester tornam vívidas as suas experiências dissolutas que não passam de meras histórias orais no filme que suprime a origem de Adele em uma cena deletada na montagem.

Enquanto o filme se dedica ao aspecto da maturação da jovem Jane Eyre, o seriado se debruça sobre o ângulo puramente amoroso do par central e a conseqüente busca da felicidade por meio da família. Logo, a Jane dirigida por Susanna é romântica e mostra suas emoções em cada cena. Ela conversa com o reflexo no espelho, teme Grace Pole. É uma sonhadora. Na infância, devaneia em fuga por lugares distantes e exóticos. Aos dezoito anos, apaixona-se pelo mestre da casa e sonha com as barreiras que cercam a união.

A minissérie se equivoca em algumas cenas. Uma delas traduz a sedução sexual explícita na conduta de um Rochester mais debochado do que atormentado, tentando prender Jane na cama com carícias impensáveis para a *miss* puritana que ela representa. Ao voltar para Rochester, no final, ela se deita sobre ele languidamente. Eles entrelaçam as pernas em uma sugestão de intercurso sexual na grama. Finalmente, a pintura da estranha família feliz com a alusão à morte

de St. John que surge na moldura parece remontar a máxima de Hollywood que postula que, depois de qualquer tragédia ou transgressão à ordem social, econômica, moral e etc., a família resgata a felicidade em um movimento de completa regeneração. Jane torna-se uma linda mulher, Rochester transforma-se em um homem alegre e vivaz. Grace Pole de carcereira passa a babá, George e Mrs. Fairfax são cuidados como avós do novo clã. Surgem os agregados maridos de Martha e Mary, e assim por diante. Todos ficam felizes, embora deslocados socialmente na época e no lugar. É interessante o olhar de Adele endereçado a Edward, que pode ser tanto de amor quanto de luxúria parisiense, um rápido relance que desfaz a aura de perfeição.

São três obras que remetem ao amadurecimento e ao amor sob a ótica de uma mulher desprivilegiada socialmente. O diálogo entre o literário e o fílmico torna-se intenso à medida que as produções optaram pela ambientação na Inglaterra vitoriana, o que, por si, já impregna o fazer fílmico. Concluindo-se, então, que o caráter intenso de Jane Eyre encontra-se impresso no imaginário, contando com sutilezas diferenciais na caracterização para a linguagem fílmica.

A poesia encontra-se incorporada nas obras ora pelas passagens de cunho poético ora pelas imagens que perpassam os sentimentos do indivíduo que, apesar do distanciamento físico, temporal e cultural, identifica-se com a humanidade da protagonista.

Jane Eyre é romântica sem ser piegas, singela e transgressora, ela expressa os valores de sua época e, ao mesmo tempo, os embriões do futuro por meio do emblemático processo de maturação presente nas obras analisadas com suaves nuances que as distinguem.

Um dos romances mais adaptados para o cinema, ao lado de *Pride and Prejudice*, *Jane Eyre* revive com a mesma alma com que foi criada primordialmente. Em 2011, surgiu a décima sexta recriação cinematográfica do romance, seguindo um roteiro revigorado, mas tradicional. A retomada fílmica e também literária reiteradas provoca o questionamento acerca da razão que faz de *Jane Eyre* uma atração em pleno século XXI.

Uma explicação preliminar plausível para a existência de continuações, chamadas coautorais, vários filmes e minisséries nos remete à consciência do leitor ou do espectador. Esse indivíduo ativo num mundo composto, por um lado, de multiplicidade de apelos; e, por outro, da dualidade nas exigências sociais e econômicas que persistem nas mentes de quem não suporta um mundo que insiste na trajetória pré-estabelecida do ser ao nascer. Ao mesmo tempo, o leitor e/ou o espectador deseja, inconscientemente, uma visão temporal linear e uma noção espacial identitária para contrapor à vivência, conforme Michel Maffesoli (em *Du nomadisme: Vagabondages initiatiques*, 1997) em um mundo com um “território flutuante” em que “indivíduos frágeis” encontram uma “realidade porosa” (Bauman, 2001, p. 239), tentando buscar, nos idos do século XIX, a origem do isolacionismo e da internacionalização vivenciadas hoje.

Referências

AUMOND, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BRENMAN, G; YOUNG, R. *Jane Eyre*. [Filme-DVD]. Produção de Greg Brenman, direção de Robert Young. Reino Unido, A&E Television Networks, 1997. 1 DVD, 108 min. color. son.

BROGGER, F. H.; MANN, D. *Jane Eyre*. [Filme-DVD]. Produção de Frederick H. Brogger, direção de Delbert Mann, Reino Unido, Omnibus/Sagittarius Productions, 1970. 1 DVD Vídeo, 110 min. color. son.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2010.

- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. *A tradução criativa: a hora da estrela: do livro ao filme*. Pelotas: Editora Universitária, 1993.
- LETTS, B.; AMYES, J. *Jane Eyre*. [Mini série-DVD]. Produção de Barry Letts, direção de Julian Amyes, 1983. color. son.
- MASCARELLO, Fernando (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.
- MCRAE, J.; CRAFT, J. *Jane Eyre*. [Mini série-DVD]. Produção de John McRae, direção de Joan Craft. UK, BBC, 1973. 1 DVD, 275 min. color. son.
- OWEN, A.; TRIJBITS, P.; FUKUNAGA, C. *Jane Eyre*. [Filme-DVD]. Produção de Alison Owen e Paul Trijbits, direção de Cary Fukunaga. Reino Unido, BBC films, 2011. 1 DVD Vídeo, 121 min. color. son.
- PLAZA, Julio. *Traduções intersemióticas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SANTER, D.; WHITE, S. *Jane Eyre*. [Mini série-DVD]. Produção de Diederick Santer, direção de Susanna White. UK, BBC, 2006. 2 DVDs Vídeo, 228 min. color. son.
- STEVENSON, R. *Jane Eyre*. [Filme-DVD]. Produção de 20th Century Fox, direção de Robert Stevenson. EUA, 1943. 1 DVD, 97 min. P&B. son.
- TOZZI, R.; EAST, G.; ZEFFIRELLI, F. *Jane Eyre*. [Filme-DVD]. Produção de Riccardo Tozzi e Guy East, direção de Franco Zeffirelli. França-Itália-Reino Unido, Flach Film e Miramax Films, 1996. 1 DVD, 116 min. color. son.
- VERSCHLEISER, B.; CABANNE, C. *Jane Eyre*. [Filme-DVD]. Produção de Bem Verschleiser, direção de Christy Cabanne. USA, Monogram Pictures, 1934. 1 DVD, 62 min. P&B. son.
- WEISSTEIN, U. The mutual illumination of the arts. In: _____. *Comparative literature and literary theory: survey and introduction*. Bloomington: Indiana University Press, 1973. p. 150-166.