



O CINEMA COMO LUGAR DA LITERATURA: A QUESTÃO DAS REFRAÇÕES DE *PERSUASÃO* DE JANE AUSTEN

LITERATURE AT THE CINEMA: THE REFRACTIONS OF *PERSUASION* BY JANE AUSTEN

Débora Cristina DE ALMEIDA¹

Resumo: o presente trabalho propõe uma leitura comparativa do processo de adaptação do romance *Persuasão* (1818), da romancista inglesa Jane Austen (1775-1817), para suas duas versões cinematográficas produzidas pela BBC (1995 e 2007), abordando as implicações do diálogo intersemiótico entre a narrativa verbal do romance e a narrativa cinematográfica, bem como as motivações, seleções e ressignificações peculiares de cada versão. O objetivo é promover a discussão sobre a questão das refrações, características do sistema de mecenato, considerando como suporte teórico-metodológico os apontamentos de Lefevere (2007) a respeito dos elementos constituintes desse sistema: os componentes ideológico, econômico e de status. Articulando-se a teoria das refrações de Lefevere (*ibid*) com os preceitos de Stam (2008) e Hutcheon (2013) a respeito da natureza criativo-interpretativa do processo de apropriação e transposição intertextual que é a adaptação, analisar-se-ão as operações de seleção, ampliação e concretização pelas quais passa o texto-fonte, no que concerne a modificações, descartes, transcódificações e suplementações feitas pelos adaptadores quando da passagem do texto literário para o filme, bem como os efeitos de sentido imbricados em cada um dos processos adaptativos.

Palavras-chave: adaptação; cinema; refrações; Lefevere; Hutcheon.

1 Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: almeidadebora@yahoo.com.br.

Abstract: this study is a comparative reading of the processes of adapting *Persuasion* (1818), by Jane Austen (1775-1817), into two filmic versions produced by BBC (1995 e 2007). It focuses on the implications of the intersemiotic dialogue between the verbal narrative of the novel and the mixed narrative of the cinema (verbal and visual), as well as on the motivations, choices and new meanings in each version. The objective is, thus, to promote a discussion of the concept of rewritings and the characteristics of the patronage system by bearing in mind the theoretical constructs by Lefevere (2007) about the elements that constitute this system: ideology, economy and status. Special emphasis is given to the articulation of the theory of rewritings by Lefevere (*ibid*) with the theory of adaptation by Stam (2008) and Hutcheon (2013) so as for us to understand the process of appropriating of an original text and transferring it into a new product.

Key-words: adaptation; cinema; rewritings; Lefevere; Hutcheon.

Introdução

É uma verdade universalmente reconhecida que um escritor famoso e muito lido precisa de uma refração. Deixando a ironia da paródia da narrativa de Jane Austen de lado, essa paródia da famosa citação que inicia seu romance *Orgulho e Preconceito* não parece algo a ser recriminado, pelo menos não por Haroldo de Campos. Isso porque, em seu texto *Da tradução como criação e como crítica* (2010), ele defende a tese de que a tradução é não apenas o resultado de um processo de reflexão crítica por parte do tradutor, mas também um ato de recriação intertextual e, portanto, criativo.

Desde a ascensão do romance, esse gênero tem sido muito consumido por leitores vorazes do mundo inteiro. Jane Austen, romancista inglesa do final do século XVIII e início do século XIX, tem uma das obras mais consumidas em todo o mundo, atraindo leitores até os dias de hoje, seja por meio de traduções feitas de seus romances, biografias, reedições das obras da autora, de adaptações para cinema e televisão, ou ainda por meio de *fan fiction*².

2 “A produção da fanfiction começou justamente pela iniciativa de fãs que sentiam necessidade de estender o contato com o universo ficcional por eles apreciado para além do material disponível, como o capítulo semanal de um seriado televisivo. O termo resulta, portanto, da fusão de duas palavras da língua inglesa, fan e fiction, e designa uma história fictícia, derivada de um determinado trabalho ficcional preexistente, escrita por um fã daquele original. O vocábulo é utilizado no mundo inteiro, independentemente da língua em que a fanfiction é escrita, inclusive no Brasil. (...) A fanfiction é, assim, uma história escrita por um fã, envolvendo os cenários, personagens e tramas previamente desenvolvidos no original, sem que exista nenhum intuito de quebra de direitos autorais e de lucro envolvidos nessa prática. Os autores de fanfictions dedicam-se a escrevê-las em virtude de terem desenvolvido laços afetivos tão fortes com o original, que não lhes basta consumir o material que lhes é disponibilizado, passando a haver a necessidade de interagir, interferir naquele universo ficcional, deixar sua marca de autoria.” (VARGAS, 2005: 12-3)

Essas adaptações/reescrituras de romances estão em todo lugar “nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet” (HUTCHEON, 2006, p. 2). É como disse J. Hillis Miller, “nossa cultura comum, por mais que desejemos que não seja assim, é cada vez mais uma cultura do cinema, da televisão e da música popular” (*apud* LEVEFERE, 2007: 15).

Por se tratar de uma forma de arte colaborativa de alto custo, de tempos em tempos, principalmente em períodos de recessão econômica, os produtores cinematográficos buscam apostas seguras. Escritores conhecidos, como Jane Austen, fazem muito dinheiro na indústria do entretenimento, uma vez que apenas o nome de um autor canônico famoso por si só vende um filme.

No caso de seu último romance completo, *Persuasão*, publicado postumamente em 1818, quatro versões cinematográficas foram produzidas com o envolvimento da emissora britânica BBC, cujo carro-chefe tem sido a adaptação de romances clássicos dos séculos XVIII e XIX desde seus primórdios:



Devido à maior facilidade de acesso, o presente trabalho constitui uma leitura comparativa do processo de adaptação desse romance para suas duas versões cinematográficas mais recentes (1995 e 2007) produzidas pela BBC em parceria com outras empresas estrangeiras, abordando as implicações do diálogo intersemiótico entre a narrativa verbal do romance e a narrativa cinematográfica, bem como as motivações, seleções e ressignificações peculiares de cada versão.



O objetivo é promover a discussão sobre a questão das refrações, características do sistema de mecenato, considerando como suporte teórico-metodológico os apontamentos de Lefevere (1982) e (2007) [1992] a respeito dos elementos constituintes desse sistema: os componentes ideológico, econômico e de status.

Articulando-se a teoria das refrações de Lefevere (*ibid*) com os preceitos de Stam (2008) e Hutcheon (2013) a respeito da natureza criativo-interpretativa do processo de apropriação e transposição intertextual que é a adaptação, foram analisadas algumas operações de seleção, ampliação e concretização pelas quais passou o texto-fonte, no que concerne a modificações, descartes, transcódificações e suplementações feitas pelos adaptadores quando da passagem do texto literário para o filme, bem como os efeitos de sentido imbricados em cada um dos processos adaptativos.

O sistema literário e a teoria das refrações ou da tradução como reescrita

Partindo do conceito de sistema, introduzido na teoria literária pelos Formalistas Russos e segundo o qual a cultura é compreendida como um complexo sistema de subsistemas que se inter-relacionam, sendo a literatura um desses subsistemas, Lefevere (2007) propõe uma abordagem sistemática da literatura.

A literatura, então, é tomada por ele como ‘uma literatura’, uma vez que “uma sociedade é o ambiente do sistema literário” (2007: 33), e pode ser analisada como um complexo sistema artificial de ações sociais, que tem estrutura determinada além de um papel único a desempenhar na própria sociedade que a aceita.

Como se constitui não apenas de elementos textuais, mas também de elementos humanos (escritores, reescritores/tradutores e leitores), a literatura não almeja tomar o controle e “conduzir as coisas”, mas apresentar uma série de restrições que agem tanto sobre escritores e reescritores quanto sobre os leitores.

Diante disso, cabe a seguinte indagação a respeito do caráter arbitrário do sistema literário: quem controla a lógica do sistema cultural do qual uma literatura faz parte? Em outras palavras, como são estabelecidas essas restrições? Para Lefevere, a resposta para essas questões reside em dois fatores: um fator inerente ao próprio sistema literário e outro extrínseco.



O primeiro fator é composto pelos profissionais (críticos, resenhistas, professores e tradutores) que tentam “controlar o sistema de dentro por meio dos parâmetros estabelecidos pelo segundo fator” (idem). Em outras palavras, eles fazem uso das restrições estabelecidas pelo segundo fator, o mecenato, para aceitar ou rejeitar uma obra. Quanto mais fervorosamente uma obra reitera a ideologia e a estética dominantes em uma determinada época e em uma dada sociedade, mais ela é vista como candidata à canonização; quanto mais ela se opõe, mais veementemente ela é rejeitada.

O segundo fator, por sua vez, é o mecenato. São os mecenas, aqueles que detêm o poder para “fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura” (idem: 34), que mediam essa relação entre os subsistemas que formam a cultura de uma sociedade por meio de pessoas ou de grupos de pessoas (organizações religiosas, partidos políticos, classes sociais, cortes reais, editores, mídias).

O mecenato se apresenta por meio de três componentes: o ideológico, que age restringindo a escolha e o desenvolvimento tanto da forma quanto do conteúdo; o econômico, que garante que escritores e reescritores possam ganhar a vida; e o de status, que se refere à posição que um escritor/reescritor ocupa na sociedade.

Na sociedade atual, devido à força do “componente econômico, o estímulo capitalista do lucro poderá muito bem conduzir ao restabelecimento de um sistema de mecenato relativamente indiferenciado” (idem: 39), no qual o aspecto econômico alcança o status de ideologia e domina todas as outras considerações (idem: 6), pois é para ele que o sistema literário passa a convergir.

Se tomarmos a BBC como exemplo, é possível perceber a dimensão da questão econômica no âmbito das adaptações filmicas. No ramo desde o início das atividades da emissora, as adaptações de romance clássicos dos séculos XVIII e XIX tiveram o seu auge nos anos 90.

Nesse período, de acordo com Sue Parrill (2002), em seu livro *Jane Austen on Film and Television*, a emissora era campeã de audiência e lucrava com a venda de adaptações para o mundo todo. Somente a adaptação para a televisão de *Orgulho e Preconceito* (1995) gerou um montante de 1.620.225 libras, sendo que tal sucesso também alavancou a venda do romance.

Ciente do potencial de venda do livro devido à popularidade da adaptação, a emissora, em parceria com a editora *Penguin*, também produziu uma edição do





romance que vendeu mais de 150.000 cópias. E a versão em vídeo da adaptação vendeu outras 150.000 cópias.

Nesse contexto, a literatura, seja em forma de escritura ou de reescritura, apesar de fazer parte da superestrutura de uma sociedade ao legitimar a ideário da classe dominante, ela também cumpre um papel na infraestrutura social por meio da sua ênfase no aspecto econômico.

Todo esse potencial para o lucro difere muito da condição vivida pela romancista em sua época. Sétima filha do reverendo George Austen (1731-1805) e de Cassandra Austen (1739-1827), Jane Austen nasceu no ano de 1775, em Steventon, Hampshire, na Inglaterra. Apesar de ter vivido em um período no qual o Romantismo atingia um momento de efervescência, Austen não se identificaria com esse movimento; nem mesmo com a produção da era vitoriana (1837-1901) que o seguiria.

O olhar apurado para sociedade de sua época era marcante na autora. Muitas vezes depreciada por não pôr em evidência problemas políticos e sociais causados pela industrialização e por se abster de figurar a Revolução Francesa e as guerras napoleônicas em sua obra, Austen é reconhecida como observadora crítica que volta seu olhar, em seus seis romances, para a condição humana e como quem utiliza a ironia como meio de julgamento moral da sociedade da época.

Dessa maneira, o engajamento de Austen parece ser um engajamento doméstico, no sentido de que ela, ciente das peculiaridades de seu tempo histórico, escolhe fazer um recorte muito específico em seus romances: as relações sociais da pequena nobreza rural inglesa do século XVIII e início do XIX diante da ascensão da burguesia.

Os romances da autora julgam, em geral por meio do riso irônico, as relações humanas nessa sociedade inglesa em transformação, sendo o dinheiro um dos protagonistas dessas relações. Apesar de restrito, seu estilo era voltado para um senso de fidelidade ao real.

Por acreditarmos que a literatura tem a potência de remeter aqueles que a apreciam a elementos da realidade concreta, no intuito de promover a reflexão sobre a condição humana, o romance com sua questão latente sobre a construção da impressão do real sempre fascinou o público leitor. Ao mesmo tempo em que sabemos que ficção não é sinônimo de História, acreditamos piamente naquilo que lemos. Tanto que nos deliciamos ou sofremos com experiências narradas como se as tivéssemos vivido.



É como afirma Vasconcelos (2010, p. 189), o romance “é, entre todos os gêneros, aquele que faz do mundo enquanto história, seu objeto, em que o caráter temporal e histórico da ação dos homens é problema sempre crucial e sempre presente para o romancista”.

Essa questão insurge quando da adaptação de um romance para o cinema e esse culto do realismo encontra paralelo nas adaptações na questão da fidelidade ao original. Esse senso de fidelidade é transposto para as reescrituras de obras canônicas por meio das expectativas do público:

[u]ma das crenças centrais da teoria da adaptação é a de que o público exige fidelidade especialmente quando lidamos com os clássicos, tais como a obra de Dickens ou Austen. (HUTCHEON, 2013: 55)

Entretanto, o próprio fato de se transpor um texto de um meio a outro já gera um produto diferente do anterior e com o qual ele dialoga. Tal diálogo dependeria da interpretação feita pelos reescritores da obra original, interpretação essa que é mediada pela ideologia do mecenas que detém o poder quando da produção da refração:

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008: 21)

Assim, a adaptação é uma forma de dialogismo multicultural na qual ocorre uma recriação criativa que, como em uma tradução literária, apresenta-se como obra paralela, mas se mantém vinculada ao discurso de outrem, havendo diferentes graus de aproximação de uma refração à obra que a originou (STAM, 2008: 20). Assim, o motivo de uma adaptação ser considerada “fiel” ou “infiel” ao texto original é, na verdade, o fato de ela não corresponder à leitura feita dela quando de sua recepção.

Uma vez que, segundo essa perspectiva, a noção de fidelidade é subjetiva e instável, resta ao autor (e porque não estender essa constatação ao roteirista, ao diretor, ao maestro) o papel de “harmonizador de discursos preexistentes” (STAM, 2008: 23) e, assim sendo, a obra artística de qualquer tipo passa a ser um elemento híbrido, um hipertexto que dialogicamente transforma, modifica, elabora ou amplia um texto anterior (ou diversos textos anteriores).



No caso da adaptação cinematográfica, especificamente, o hipotexto³ é transformado “por operações de seleção, ampliação, concretização e realização” (STAM, 2008, p. 22) que são relativizadas pelas convenções tanto do texto-fonte quando da nova mídia, por meio da escolha de quais convenções “são transponíveis para o novo meio e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas” (STAM, 2008: 23).

Persuasão e suas refrações

A metáfora das refrações traduz a ideia de que “toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada” (LEFEVERE, 1992: 11).

Se as refrações ou reescrituras têm como um de seus propósitos atualizar uma obra literária, adaptando sua leitura à ideologia e à poética dominantes, isso é feito no intuito de garantir a permanência dessa obra no sistema literário. Para tal, reescritores e agentes literários refratam uma obra por meio de um espectro que reflita a ideologia e/ou poética dominante.

Comparando-se e contrastando-se duas versões de *Persuasão* para o cinema, a de Nick Dear de 1995 e a de Simon Burke de 2007, pode-se concluir que, no caso específico aqui abordado, as refrações dos processos adaptativos apontam para dois prismas diferentes – o do processo e o do resultado.

Tomemos os primeiros capítulos do romance que é praticamente totalmente escrito em discurso indireto, uma das características mais distintivas desse romance, em comparação com as outras obras da autora. Quase não há diálogos no início da narrativa, é a voz do narrador que se faz ouvir e que configura o estilo “tateante” de Jane Austen. Esse estilo “tateante” da autora não é fácil de transpor para um filme. Então, como resolver essa questão nas adaptações para o cinema diante da falta de um narrador nessa mídia?

3 Segundo Genette (1997: 5), a hipertextualidade é qualquer relação que une um texto B, chamado pelo autor de hipertexto, a um texto anterior a este, um texto A, chamado por ele de hipotexto, sobre o qual se insere de maneira que não seja a do comentário (tradução nossa).



Na versão de Nick Dear, o roteirista opta por descartar parte da narrativa inicial do romance e abrir o filme com o retorno dos marinheiros após as guerras napoleônicas. Tal escolha não é aleatória, ela dialoga com a crítica à autora a respeito da delimitação de seu microcosmo ao ambiente doméstico, em detrimento do contexto histórico de sua época.

Tal seleção de cena já indica a posição do reescritor no que concerne à crítica à autora e deseja defendê-la de tal criticismo, como se as relações sociais do mundo dela por si mesmas já denunciassem uma consciência histórica, pois seriam moldadas historicamente por fatos como as guerras napoleônicas.

O uso de cortes para intercalar a cena do retorno dos marinheiros com a cena da chegada de Dr. Shepherd e Mrs Clay, sua filha, à casa da família Elliot, coloca a questão de classes como um ponto central na narrativa fílmica, justificando, portanto, a pertinência das cenas acrescidas.

É simbólico o fato de que, nessas cenas, os marinheiros subam do plano do bote para um plano mais alto - o do deque - e que Dr. Shepherd desça para um plano inferior ao da carruagem, ao mesmo tempo em que é rodeado de cobradores desejosos de receber o que lhes é devido por Sir Elliot.

Enquanto os marinheiros ascendem socialmente, os aristocratas como Sir Elliot entram em colapso financeiro; enquanto os marinheiros comemoram, os aristocratas se reúnem para buscar soluções para a crise financeira. Tudo isso amplia de imediato o escopo temático do texto-fonte do âmbito individual para o coletivo por meio da ênfase na questão de classes e não na questão amorosa.

Então, passemos a questões formais. Se no filme Sir Elliot não recebe a descrição irônica que enfatiza sua vaidade despropositada quanto a sua classe social, ele não escapa da ridicularização do roteirista representada tanto no comportamento da personagem quanto na escolha do ator que a interpreta e de seu figurino.

Com um figurino extravagante, os cabelos tingidos e a postura arrogante e diminuidora dos marinheiros com as piadas que conta a respeito dos membros da marinha, a caracterização da personagem torna-se cômica por meio do contraste entre o que se espera do comportamento de um nobre e a imagem de Sir Elliot que se apresenta diante do espectador. E esse contraste configura um rebaixamento da figura de autoridade da narrativa, o senhor da família Elliot, o que torna verossímil a mudança psicológica de Anne.



Diante da falta de um narrador, o ponto de vista da narrativa, antes representado pela voz do narrador onisciente em terceira pessoa, migra para Anne, principalmente, e para a personagem Lady Russell que, então, assume a posição de figura de autoridade da narrativa, tornando verossímil o fato de que ela teria persuadido Anne a não se casar com Wentworth oito anos antes. Apesar da perda do estilo tateante da narrativa irônica de Austen que aumenta o suspense da narrativa, essa migração também engendra um aumento da tensão interna da heroína.

O silêncio e os poucos diálogos por parte da heroína, bem como os diferentes planos de filmagem, criam contrastes com as demais personagens no filme e concretizam visualmente o estado psicológico inicial da protagonista. Aliados à atuação da atriz que interpreta a personagem principal, à maquiagem e ao figurino, o espectador tem acesso ao processo de transformação de Anne.

Ao contrário de sua imagem no final do filme, inúmeros são os recursos utilizados no início da versão cinematográfica para que Anne apareça como elemento alheio: ela nunca é enquadrada pela câmera, nem aparece em plano superior, apenas em plano inferior ao de sua irmã mais velha e, portanto, detentora do título de Miss Elliot, ou ao de Lady Russell; seu posicionamento em cena é feito sempre de forma apartada do resto das personagens; e poucas são as suas falas.

Com uma postura curvada, seus cabelos conservadoramente presos, a falta de maquiagem e suas roupas simples, o estado inicial de apagamento e de autonegação de Anne é instaurada no filme. A progressiva mudança interior de Anne tem, por se tratar de um filme, de ser visual para que atinja o espectador.

Opera-se então uma inversão gradual nesse estado da personagem por meio da atuação da atriz, da mudança de figurino e de penteado e na inversão do enquadramento e dos planos de filmagem.

No decorrer do filme, Anne passa ao primeiro plano do enquadramento, mesmo diante de sua irmã mais velha. Sua figura começa a se impor não apenas por meio desse recurso, mas também por meio do uso de maquiagem, joias e roupas mais requintadas. No final, como uma dama nobre, sua transformação de ser passivo para ser ativo está completa.

Isso reflete a relação de causa-e-efeito necessária no cinema realista. Assim, pode-se dizer que o prisma dessa reescritura é o processo pessoal de formação ideológica de Anne. É ele que oferece coerência interna à narrativa fílmica, além de uma aparência de continuidade do fluxo narrativo que alinha a obra ao cinema hegemônico realista.



Já na versão filmica de 2007, a cena inicial enfoca a face de Anne. A câmera centraliza a heroína, gira ao seu redor e se move atrás dela por toda a casa da família Elliot. Assim, Anne se apresenta como uma personagem com uma função, com alguma utilidade para a família nesse momento de tensão, mas essa utilidade é comparável às funções de um empregado, o que representa a sua situação de apagamento dentro do seu núcleo familiar.

Essa tensão é acentuada pelo uso de música que alterna sons graves e sons agudos para criar um paço mais acelerado para a narrativa e criar uma atmosfera de tensão para o momento de mudança pelo qual passam as personagens e no qual a narrativa filmica se inicia.

Quanto ao ponto de vista da narrativa, a voz do narrador onisciente em terceira pessoa do romance migra para a heroína por meio do discurso direto e da técnica do *voice over*⁴. Esse enfoque de Anne, tanto por meio do enquadramento quanto por meio do seu discurso esclarecido, no sentido de que reflete a fala do narrador do romance, evoca questões feministas, como o empoderamento da mulher.

Nessa versão, há o acréscimo de uma fala de Anne para Lady Russel (“He was not alone, as I recall”⁵) na cena em que conversam sobre quem é o Almirante Croft. Com tom de lamento e no intuito de culpar a madrinha pelo seu infortúnio, Anne deixa transparecer o seu inquietamento diante da câmera, como se o espectador fosse o seu confidante. Aqui a heroína aparece em cena, desde o início do filme, com uma postura ideologicamente mais madura e expressa as suas emoções em vez de as tentar esconder.

O termo “ideologicamente” aqui utilizado merece um esclarecimento. Mais do que a concepção marxista de ideologia como mascaramento, o termo é tomado aqui como no conceito bakhtiniano de ideologia como axiologia.

Cabe aqui ressaltar que, embora para o Círculo de Bakhtin o termo ideologia seja utilizado com dois sentidos - o primeiro designa qualquer enunciado da produção espiritual (na esfera das ideologias - artes, filosofia, ciência, etc.) e o segundo denomina um posicionamento socioavaliativo, não havendo, portanto, enunciados que não sejam ideológicos. Neste trabalho a palavra ideológica é

4 O *voice-over* é uma técnica em que uma voz não-diegética narra a ação que se desenrola no vídeo de maneira sincronizada, em que a voz sobreposta narra a ação que se passa no vídeo ao mesmo tempo em que a imagem é transmitida, ou de maneira dessincronizada, na qual o áudio é gravado anteriormente e colocado sobre o vídeo.

5 “Ele não estava sozinho, se me lembro bem” (tradução nossa).



tomada no segundo sentido, como sinônimo de axiológico, e como coincidente com o âmbito semiótico.

Portanto, quando nos referimos ao termo ideológico, além de nos referirmos à materialidade do texto fílmico e ao fato de ele se dar na esfera das ideologias (no sentido de produção intelectual humana), quer-se enfatizar o seu caráter avaliativo, valorativo, assumindo que não existe enunciado neutro, podendo uma adaptação representar uma subversão de outro texto com o qual dialoga.

É o que ocorre nessa adaptação de Simon Burke, na qual chega a haver uma inversão dos espaços exterior e interior com relação ao romance. Quando é informada de que o almirante Croft arrendará Kellynch Hall, no romance, Anne mantém suas emoções interiorizadas, escondidas dos outros personagens e se dirige a um espaço exterior; nessa versão fílmica, ela deixa transparecer seu desconforto e se dirige do jardim, onde recebera a notícia, para um espaço interior, sua alcova.

Lady Russell, que a segue, é representada como uma personagem mais passiva, pois apenas recebe as informações de Anne. Assim, ela chega a se assemelhar a uma fofoqueira e deixa de representar a voz da autoridade que a personagem assume no romance diante da postura firme de Anne. Aqui, a madrinha se limita a explicar seus motivos para ter desaprovado uma união com Wentworth e esse comportamento da personagem está em contraposição com o fato de ela ter sido responsável por persuadir Anne anteriormente. Entretanto, essa postura possibilita o levante de Anne ao poder sobre as decisões a respeito de sua própria vida.

Nessa versão, não vemos o processo de transformação de Anne que ocorre entre seu primeiro encontro com Wentworth e o momento presente, de seu segundo encontro. O espectador tem acesso apenas ao resultado desse processo de mudança iniciado oito anos antes: a tomada das rédeas de seu destino.

De um ser suscetível à persuasão e à autonegação, Anne passa a representar a uma mulher empoderada com sua postura ativa e impositiva, embora ainda um pouco hesitante, conforme se pode notar nas expressões da atriz quando de sua atuação.

Esse comportamento da personagem já está anunciado no tom de lamentação de seu discurso e na insinuação de que Lady Russell e Sir Elliot seriam culpados por sua situação, quando da cena sobre a descoberta de quem arrendara Kellynch Hall. Daí podermos dizer que o prisma dessa reescritura é o resultado, em detrimento do processo pelo qual a personagem teve de passar para atingir essa mudança.

Destarte, a reescrita/adaptação seria um processo fértil para a literatura como um todo e para a crítica literária, uma vez que incentivaria a leitura crítica e, ao mesmo tempo, a criatividade do reescritor que, longe de ser um copiador, passa a ser visto como um escritor que trava um diálogo intertextual com outro, sendo que aquele passa a entender melhor a obra deste. É como diz Calvino (1993: 11), “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer o que tinha para dizer”. Então, resta ao público esperar pela próxima reescritura de *Persuasão* para ver o que esse romance de quase 200 anos ainda tem a dizer.

Referências

- AUSTEN, J. Razão e Sensibilidade; Orgulho e Preconceito; Persuasão / Jane Austen. Tradução e notas Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- CALVINO, I. Por que ler os clássicos. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Tradução Channa Newman; Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. HUTCHEON, L. A theory of adaptation. London: Routledge, 2006.
- _____. Uma teoria da adaptação. Tradução de André Cechinel. Florianópolis, 2013.
- LEFEVERE, A. *Mother's courage cucumbers: Text, System and Refraction*. Modern Language Studies. Vol. 12. no. 4, 1982, pp. 3-20.
- _____. Tradução, reescrita e manipulação da fama literária. Bauru: Edusc, 2007. [1992]
- PARRILL, S. Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations. London: McFarland & Company, 2002. E-Book. ISBN 0-7864-1349-2. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Jane-Austen-Film-Television-Adaptations-ebook/dp/B00AB3ISXM>. Download em: 18/11/2016.
- STAM, R. A literatura através do cinema - Realismo, Magia e a Arte da Adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- SUTHERLAND, K. Jane Austen on screen. *The Cambridge companion to Jane Austen*. 2. ed. atual. Cambridge, E-Book.



VARGAS, M. L. B. Do fã consumidor ao fã navegador-autor: o fenômeno fan-fiction. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo, 2005.

VASCONCELOS, S. G. T. *Literature and Cinema: Images of femininity in Pride and Prejudice*. Working Papers on British Studies. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, vol. 5

WOOLF. V. Jane Austen. O Leitor Comum. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.