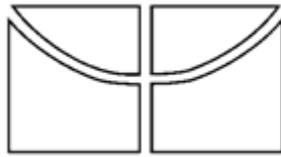




Encantamentos de corpo e alma

representações do amor de
Jane Austen no audiovisual

Karina Gomes Barbosa da Silva



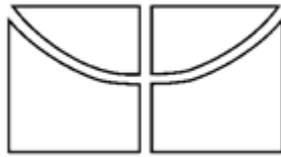
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Encantamentos de corpo e alma

representações do amor de Jane Austen no audiovisual

Karina Gomes Barbosa da Silva

Brasília, abril de 2014



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Encantamentos de corpo e alma:
representações do amor de Jane Austen no audiovisual

Karina Gomes Barbosa da Silva

Tese apresentada ao PPG/FAC para obtenção do grau de Doutora em Comunicação.

Linha de pesquisa: Imagem e Som.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro

Brasília, abril de 2014

Encantamentos de corpo e alma:

representações do amor de Jane Austen no audiovisual

Karina Gomes Barbosa da Silva

Tese apresentada ao PPG/FAC para obtenção do grau de Doutora em Comunicação.

Linha de pesquisa: Imagem e Som.

Aprovada em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro (FAC/UnB)

Examinadora 1: Profa. Dra. Ada Cristina Machado Silveira (FACOS/UFSM)

Examinador 2: Prof. Dr. Rogério Lima (TEL/UnB)

Examinadora 3: Profa. Dra. Selma Regina Nunes Oliveira (FAC/UnB)

Examinador 4: Prof. Dr. Sérgio de Araújo Sá (FAC/UnB)

Suplente: Profa. Dra. Liliane Machado (FAC/UnB)

*A Jane, Lizzy,
Emma, Marianne,
Elinor, Nora,
Mary, Bridget,
Cher, Jocelyn,
Sylvia, Cassandra.*

A Cecilia.

O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome.

O amor comeu minhas roupas, meus lenços, minhas camisas. O amor comeu metros e metros de gravatas. O amor comeu a medida de meus ternos, o número de meus sapatos, o tamanho de meus chapéus. O amor comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos.

O amor comeu meus remédios, minhas receitas médicas, minhas dietas. Comeu minhas aspirinas, minhas ondas-curtas, meus raios-X. Comeu meus testes mentais, meus exames de urina.

O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em verso. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos.

[...]

O amor roeu minha infância, de dedos sujos de tinta, cabelo caindo nos olhos, botinas nunca engraxadas. O amor roeu o menino esquivo, sempre nos cantos, e que riscava os livros, mordida o lápis, andava na rua chutando pedras. Roeu as conversas, junto à bomba de gasolina do largo, com os primos que tudo sabiam sobre passarinhos, sobre uma mulher, sobre marcas de automóvel.

O amor comeu meu Estado e minha cidade. Drenou a água morta dos mangues, aboliu a maré.

[...]

O amor comeu minha paz e minha guerra. Meu dia e minha noite. Meu inverno e meu verão. Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte.

(Trechos do poema *Os três mal-amados*, João Cabral de Melo Neto)

AGRADECIMENTOS

No dia 16 de março de 1998 pisei no campus da Universidade de Brasília às 8h para assistir à minha primeira aula (francês 1, com o professor Xavier). Tantos anos depois, não consigo dissociar minha trajetória dos caminhos e descaminhos proporcionados por esta instituição que, mais que prédios, é uma casa. Minha casa. E, em todos esses anos, só tenho a agradecer à universidade que me formou, conformou, indignou e ensinou, sobretudo. Foi na universidade que começou minha história com Jane Austen, tantos anos atrás que um prazer literário não se imaginava, então, objeto de pesquisa. Nas estantes da seção 820 da Biblioteca Central tive acesso aos romances da escritora e, em intervalos de aulas, vésperas de prova e dias de seminários, lia as narrativas amorosas da inglesa pelos bancos tão convidativos sob as árvores no campus. Dali para os filmes em DVD, na TV ou no cinema, foi um salto. Sem Brasília, sem a UnB e sem as infinitas descobertas feitas por trás de cada porta de cada sala de aula, em cada prateleira repleta de livros, não haveria esta tese. Que é apenas o começo.

Meu agradecimento especial também à Faculdade de Comunicação, onde encontrei respostas e formulei novas perguntas. Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, que me acolheu e sempre se mostrou maior que as pessoas. Em cada um, àqueles que os fazem existir: Rogério, Regina, Luciano. Em ambos, aos professores que merecem constante reverência: Dione, Márcia, Martino, Susana, Pedro, Selma. Ao professor de Relações Internacionais Virgílio Arraes, quem primeiro aceitou me orientar numa monografia, tarefa a respeito da qual não tinha nenhuma pista à época.

Ao professor Denilson Lopes, que em 2004 orientou minhas primeiras, tímidas, incertas e erráticas investigações sobre o amor no cinema. À professora Selma Regina, que contribuiu para me tornar, no mestrado, um rascunho melhor de pesquisadora. À professora Tânia Montoro, cuja orientação atenta, passional e próxima acompanha cada etapa desta tese, e até mesmo antes desta tese. Ao Sérgio de Sá, um professor fora de sala, que desde o mestrado tem observado, de perto e de longe, meus passos e proporcionando novas visagens. À professora Cristina Stevens, que acolheu uma estudante cheia de lacunas com muita generosidade.

Aos meus pais, Conceição e Arthur, pelo amor incondicional; que nesses anos de vida adulta e vida acadêmica jamais questionaram nenhuma de minhas decisões e sempre apoiaram minhas escolhas; que sempre acreditaram no poder da educação e se dedicaram a me oferecer a melhor possível, mesmo às custas do que quer que fosse. Seguindo os passos de ambos, tento, também, educar. Ao André, companheiro, amigo, professor, conselheiro e incansável torcedor confiante, pelo amor e pelo apoio, pelos ensinamentos (por Cecilia). Aos meus amigos/irmãos Narciso e Larissa, descobertos nos bancos da universidade, pela paciência com a desapareição, pela força e ajuda constantes, pelos abraços. A Pedro Ivo, amigo/irmão também herdado dessa casa UnB, conselheiro e revisor, lucidez, inteligência e memória que são alicerces invisíveis desta pesquisa. Meu leitor experimental. Ao meu irmão, Pedro Henrique, pelo futuro e pelos 15 incríveis anos de companhia – que sejam sempre cúmplices e próximos. À Poliana, cujo afeto por Cecilia me comove.

À Universidade Católica de Brasília, que ofereceu novo ensinamento, incessante: a ser uma professora. Que me proporcionou, no Curso de Comunicação Social, a chance de ter alunos e alunas desafiadores, gratificantes, admirad@s, admiráveis – que me encham de orgulho. Universidade que, mais uma vez, nova casa, me trouxe amigos imensuráveis. Ao Thiago, que caminha a meu lado; ao Alex, cujo afeto pelo cinema é sempre uma inspiração; à Rafiza, cujo amor pela ciência é invejável, e cuja ajuda é inestimável. Aos amigos e colegas de profissão (de fé) que são testemunho, prova de paciência e incentivo: Fred, Elen, Suellen, Joadir, Janete, Raquel, Alexandre, Fernanda, Sofia, Ana, Bernadete, Samuel, Mariana.

Aos companheiros de vida que me esperaram por longos anos voltar à boemia, aos livros, aos filmes, aos brindes: as três Danis (Lessa, Toda, Araújo), Leo, Larissa. A companheiros de lutas, reflexões, novelas: Rafael e Deia. Aos afetos que nem mesmo a distância continental consegue desvanecer: Paulinha, Gisela, Verônica, Rodrigo, Rafa Paulino, Rafa Barifouse. Aos professores Ada, Selma, Sérgio e Rogério por terem aceitado participar de minha banca. À Capes, pelo financiamento parcial desta pesquisa. À Joyce, por ter auxiliado em etapas fundamentais.

À Cecilia, que sorri para mim todos os dias de manhã e me faz compreender o amor além de qualquer explicação teórica.

Resumo

GOMES BARBOSA, Karina. *Encantamentos de corpo e alma: representações do amor de Jane Austen no audiovisual*. 330 folhas. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade de Brasília (PPGCom/FAC-UnB). Brasília-DF, 2014.

Esta pesquisa se dedicou a investigar produtos culturais audiovisuais – filmes e minisséries – adaptados da obra da escritora inglesa Jane Austen ou relacionados a ela no período entre 1995 e 2011. Nesse *corpus* audiovisual composto por 12 produtos baseados em três romances de Austen ou construídos a partir de interpretações livres da biografia da autora ou de sua *persona*, buscamos as maneiras pelas quais a narrativa e, sobretudo, a linguagem audiovisuais, com suas especificidades, inseridas em determinados contextos sócio-históricos e econômicos, configuram representações do amor na obra *austeniana* veiculada no cinema e na TV. O objetivo central foi mapear tal conjunto de representações, traçando uma cartografia afetiva que nos permitiu identificar trânsitos entre as representações audiovisuais do amor e o sistema mais amplo de representações amorosas da cultura de massas contemporânea e suas insistências e reiterações de determinados modelos amorosos, calcados, entre outros na monogamia heteronormativa, no *happy ending* e na projetividade. Por meio da análise fílmica e de aportes teóricos dos Estudos Culturais e dos estudos feministas do audiovisual, em suas vertentes psicanalítica e culturalista, construímos uma teia a partir de sensações evocadas pelo afeto amoroso nesse universo audiovisual: a visão, o toque, o ouvir e o tecer, que englobam uma série de pequenos e grandes gestos, ações e contextos que conformam tal amor audiovisual *austeniano*. O ato de encantar surgiu como primeira evocação de um universo representacional amoroso encantado, no qual o mágico e o irracional emergem no seio do que, superficialmente, se apresenta como racional. Descortinou-se, a partir de janelas, portas e limiares, um universo amoroso feminino, privado mas não íntimo, confinado, ensinado por uma *persona commodificada* pela cultura de massas: Jane Austen.

Palavras-chave: Audiovisual, amor, linguagem, Jane Austen, encantamento.

Abstract

This research is devoted to investigating audiovisual cultural products – films and TV miniseries – adapted from the work of English writer Jane Austen or related to her in the period between 1995 and 2011. This audiovisual *corpus* consists of 12 products based on three novels by Austen or constructed from free interpretations of the the author's biography or her *persona*, seeking the ways in which the narrative and especially the audiovisual language, with its specificities, inserted into certain socio-historical and economic contexts, shape and conveys representations of love in *austenian* work in film and TV. The central objective was to map this set of representations, tracing a affective chart that allowed us to identify transits between audiovisual representations of love and the broader system of loving depictions of contemporary mass culture and its insistence and reiteration of certain amorous designs, based, among others, in the heteronormative monogamy, the happy ending and projectivity. Through film analysis and contributions from cultural and women studies of audiovisual, culturalist psychoanalytic fields, we built a web of sensations evoked by loving affection in this audiovisual universe: sight, touch, hearing and weaving, which include a number of small and large gestures, actions and contexts that manufacture such *austenian* audiovisual love. The act of enchantment arose as the first evocation of an enchanted love representational universe, in which the magical and irrational emerge within what superficially appears as rational. We ushered, from windows, doors and thresholds, a female, but not private intimate, loving universe, confined, taught by a *persona* commodified by mass culture: Jane Austen.

Keywords: audiovisual, love, language, Jane Austen, enchantment.

Lista de figuras

Figuras 1 e 2: imagens de Jane Austen.....	135
Figuras 3 e 4: imagens de Jane Austen em filme e aquarela.....	136
Figuras 5 a 9: cena de <i>O clube de leitura de Jane Austen</i>	167
Figuras 10 a 21: pôsteres dos produtos audiovisuais.....	170
Figura 22: olhos de Jane Austen em <i>Os pesares da senhorita Austen</i>	180
Figuras 23 a 27: cena de <i>Amor e inocência</i>	185
Figuras 28 a 31: cena de <i>O clube de leitura de Jane Austen</i>	188
Figuras 32 a 34: visões escopofílicas.....	190
Figuras 35 a 37: janelas e portas.....	195
Figuras 38 a 41: cena de <i>Razão e sensibilidade</i> (1995).....	198
Figura 42: Jane Austen.....	200
Figuras 43 a 47: Pemberley e Longbourn.....	204
Figuras 48 a 50: andanças femininas.....	209
Figura 51: viagens femininas.....	210
Figuras 52 a 54: cena de <i>Emma</i> (2009).....	213
Figura 55: cena de <i>Razão e sensibilidade</i> (1995).....	214
Figuras 56 a 63: dança em <i>Orgulho e preconceito</i> (2005).....	219
Figuras 64 a 70: beijos.....	223
Figuras 71 a 76: vidas femininas.....	252
Figuras 77 a 86: encantamentos.....	298

Índice de tabelas

Tabela 1: Adaptações audiovisuais de <i>Razão e sensibilidade</i>	152
Tabela 2: Adaptações audiovisuais de <i>Orgulho e preconceito</i>	1553
Tabela 3: Adaptações audiovisuais de <i>A Abadia de Northanger</i>	156
Tabela 4: Adaptações audiovisuais de <i>Emma</i>	157
Tabela 5: Adaptações audiovisuais de <i>Persuasão</i>	158
Tabela 6: Adaptações audiovisuais de <i>Mansfield Park</i>	159
Tabela 7: Produções audiovisuais conexas a Jane Austen	1610
Tabela 8: vocábulos encontrados nos roteiros dos produtos audiovisuais	280

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	145
1. HOLLYWOOD É UM SONHO DE CENÁRIO	21
1.1. PRIMEIROS PASSOS.....	25
1.2. PRELÚDIO AOS ESTUDOS CULTURAIS.....	29
1.3. CULTURA, REPRESENTAÇÃO	34
1.4. COMO CÃES E GATOS.....	42
1.5. O CINEMA É DIVINO, MARAVILHOSO.....	45
1.6. ENFOQUE METODOLÓGICO	58
<i>1.6.1. A IMPORTÂNCIA DA LINGUAGEM</i>	<i>59</i>
<i>1.6.2. A ANÁLISE FÍLMICA</i>	<i>61</i>
<i>1.6.3. FERRAMENTAS DE ANÁLISE</i>	<i>66</i>
<i>1.6.4. ABORDAGEM DA ANÁLISE.....</i>	<i>70</i>
2. DO AMOR E OUTROS DEMÔNIOS.....	73
2.1. ANTES DO AMOR	73
2.2. O MITO DO AMOR	75
2.3. O NASCIMENTO DO AMOR.....	78
2.4. ÁPICE E MELANCOLIA.....	87
2.5. A FORÇA DA FLECHA DE EROS	91
<i>2.5.1. TODO O SENTIMENTO</i>	<i>967</i>
<i>2.5.2. ESSE É O ROMANCE IDEAL.....</i>	<i>98</i>
2.6. O AMOR É FILME	1023
2.7. COMO É QUE SE DIZ ‘EU TE AMO’?	1067
<i>2.7.1. VAMOS AO CINEMA, BABY?</i>	<i>111</i>
3. O ESPELHO TEM DUAS FACES.....	123
3.1. MUITO ALÉM DO JARDIM	127
<i>3.1.1. UMA VIDA EM SEGREDO.....</i>	<i>139</i>
3.2. E EU NÃO SEI FALAR DE AMOR	141
3.3. COMO É QUE SE DIZ ‘EU TE AMO’?	149
<i>3.3.1. O NOSSO AMOR A GENTE INVENTA</i>	<i>171</i>
<i>3.3.2. POR QUE JANE AUSTEN?</i>	<i>174</i>
4. TODA FORMA DE AMOR	176

4.1. OLHOS NOS OLHOS	180
4.1.1. <i>PELA JANELA DO QUARTO.....</i>	1934
4.1.2. <i>NÃO HÁ LUGAR MELHOR QUE NOSSO LAR.....</i>	199
4.2. ME DÁ TUA MÃO.....	211
4.2.1. <i>SÃO DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ.....</i>	216
4.2.2. <i>AFINAL, O AMOR É TÃO CARNAL</i>	221
5. EMUDECER, TECER	230
5.1. TUDO QUE CALA FALA MAIS ALTO AO CORAÇÃO.....	230
5.1.1. <i>AS CANÇÕES QUE VOCÊ FEZ PRA MIM</i>	231
5.1.2. <i>DEIXA ASSIM FICAR, SUBENTENDIDO</i>	232
5.1.3. <i>PRECISO DIZER QUE TE AMO.....</i>	2378
5.1.4. <i>HÁ UMA CARTA PARA MIM?</i>	248
5.1.5. <i>ADORÁVEIS MULHERES.....</i>	252
5.2. É A SUA VIDA QUE EU QUERO BORDAR NA MINHA	256
5.2.1. <i>VOCÊ NÃO SOUBE ME AMAR.....</i>	257
5.2.2. <i>O MAIOR AMOR DO MUNDO</i>	262
5.2.3. <i>IT AIN'T LOVE, BABY.....</i>	265
5.3. ESCOLA DO AMOR.....	270
6. INQUIETA, TONTA E ENCANTADA	275
6.1. MARAVILHOSO, INESPERADO, ESTRANHO.....	277
6.1.1. <i>SURPRESAS DELICADAS</i>	283
6.2. COMPOSITOR DE DESTINOS	284
6.3. NA NATUREZA SELVAGEM.....	287
6.3.1. <i>TUDO SE ILUMINA</i>	290
6.4. AS IMAGENS QUE ASSOMBRAVAM.....	292
6.5. POR SER ENCANTADO, O AMOR.....	298
6.6. O AVESSO DO AVESSO DO AVESSO	307
CONCLUSÃO.....	310
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	317
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	328
LISTA DE SITES	330

INTRODUÇÃO

Lizzy Bennet vai ao cinema

Elizabeth, enquanto eles se dirigiam ao local, viu a primeira aparição de Pemberley Woods com alguma perturbação; e quando finalmente eles viraram em direção à entrada, os espíritos dela estavam em grande agitação.

O saguão era muito amplo, e continha uma grande variedade de elementos, pôsteres de artistas famosos, cartazes de filmes clássicos, um carrinho de pipoca envidraçado, pintado de vermelho. Eles entraram pela parte mais baixa, e caminharam por algum tempo por um belo foyer.

A mente de Elizabeth estava muito cheia para conversas, mas ela viu e admirou cada ponto notável e cada ponto de vista. Após algum tempo, chegaram ao topo de uma escada, e o olho foi imediatamente capturado pela entrada da sala de cinema, situada ao lado oposto de um camarote forrado de veludo carmesim. Era uma sala grande, bonita, que se abria para baixo em uma sucessão de cadeiras em tom vermelho-escuro dispostas em perfeita simetria de altura descendente, lado a lado, todas mirando o mesmo lugar: a enorme tela branca que se elevava do ponto mais baixo da sala até muito mais além da altura em que se encontravam as cadeiras mais altas. O filme em exibição, dali a pouco, era Orgulho e Preconceito. Elizabeth estava deliciada, encantada. Ela nunca vira um lugar tão suntuoso, e ainda assim tão imaculadamente despretensioso. E naquele momento ela sentiu que ser uma estrela de cinema e aparecer na grande tela de Pemberley seria algo!¹

Elizabeth Bennet certamente nunca pôs os pés numa sala de cinema. Na virada do século XVIII para o século XIX (quando sua história de amor tem lugar) ainda não havia sido inventado o aparato técnico que possibilitaria, mais de um século depois, a milhões de pessoas irem ao encontro de Elizabeth e Mr. Darcy em uma das incontáveis salas de cinema ao redor do mundo. Nessas salas, incontáveis espectadores entraram pela primeira vez (e por repetidas vezes, a cada sessão e a cada nova exibição do filme na TV, DVD, blue-ray...), junto com Lizzy, no esplendor inabalável da residência de Pemberley.

¹ Livremente adaptado de trecho de *Orgulho e preconceito*.

Lizzy, protagonista de *Orgulho e preconceito* (do romance), está tão distante do cinema quanto Jane Austen, criadora de livro e personagem, poderia estar. Ao mesmo tempo, Lizzy, Darcy, Emma, as irmãs Dashwood, Fanny e tantos outros personagens e cenários criados pela inglesa são inspirações constantes para leituras, releituras, adaptações e ficcionalizações promovidas pelo audiovisual, o que torna cada um deles repetidamente as estrelas das telas de Pemberley, dos multiplex, cinemas de bairro e telas de TV em todo o mundo. Até mesmo Austen e sua vida servem de inspiração para cinema, TV e literatura, sendo constantemente atualizada e rerepresentada ao público.

Nos cenários do interior inglês, Jane Austen escreveu crônicas de ironia sutil sobre a sociedade inglesa, seus dramas e contradições sociais. Escreveu, sobretudo, histórias de amor, que são o principal mote de filmes, minisséries e especiais de TV e livros baseados em sua obra. O amor representado por Austen em seus romances também é fonte de inspiração para escritoras de *best sellers* contemporâneos (cujos livros prontamente também viram filmes).

Diante dessa miríade de relações e trânsitos midiáticos entre a literatura de Austen, o audiovisual e a literatura de massa, inquirimos: será que foi essa escritora inglesa que ajudou a inventar o amor construído em livros de heroínas (às vezes) menos charmosas que Lizzy Bennet e transportado para as telas de cinema e TV e para as páginas dos livros por meio tanto das histórias baseadas diretamente em Austen quanto em histórias nas quais podemos ver suas ressonâncias? Dessa hipótese de trabalho derivam outras questões: se foi Austen uma autora decisiva para uma determinada construção amorosa que ressoa na cultura de massas, como ela fez isso? Mais: como essa mesma cultura de massas se (re)apropria do amor *austeniano*? Como, especificamente, o cinema representa e rerepresenta, por meio de suas especificidades narrativas e de linguagem, esse amor? E qual a interlocução com outros produtos culturais contemporâneos de massa? A partir dessas indagações, tentamos mostrar o significado da possível novidade amorosa trazida pela autora para a contemporaneidade.

No livro *Everybody's Jane*, que explora os usos que leitores comuns fazem de Austen, Juliette Wells enumera “a paisagem assustadoramente extensiva e variada da influência da autora, que demonstra a fecundidade da imaginação popular bem como o

peculiar, e a força aparentemente imparável nessa imaginação”² (WELLS, 2011, p. 6). Ela ainda lembra que, desde sua publicação, Austen tem sido lida e apreciada por pessoas de várias classes, desde as mulheres “pouco educadas” até cavalheiros. Mais que lida e admirada, Austen é fonte de uma “indústria”, como Wells denomina, que floresce com vigor constante desde as adaptações de 1995 (nosso marco inicial do recorte). Importam, mais que a obra de Jane Austen em si, os usos e representações que fazemos da autora inglesa como ícone e capital cultural, sobretudo as representações, atualizações e diálogos feitos pelo audiovisual com a obra literária, com outros produtos culturais, com as matrizes discursivas do amor e entre si.

Tendo as ressonâncias audiovisuais de Jane Austen como fio condutor, servem de apoio a esta reflexão as contribuições dos estudos culturais, da sociologia, da história, e das teorias feministas. E se colocam como norte teórico as teorias do cinema, notadamente as teorias da narrativa e os trabalhos sobre a linguagem e o estilo cinematográficos. O pano de fundo é uma posição contextualista que acredita na possibilidade de interlocução entre análises textuais audiovisuais e as relações contextuais desses textos com o ambiente cultural, social e econômico em que foram produzidos e nos quais circulam.

*O amor é importante, porra!*³

Essas indagações a respeito do amor, de Jane Austen e dos sentidos e presenças de ambos na cultura de massas são resultado de um percurso acadêmico que entende não haver chegado ao esgotamento de um tema que, há muito (e a muitos), parece, sim, esgotado: formas tradicionais e institucionalizadas de relacionamentos amorosos, que nascem de diversas fontes e são reguladas, em parte, pela cultura de massas. A escravidão à felicidade, a um *certo* tipo de Felicidade, ainda assombra o sujeito contemporâneo perseguindo-o com uma maneira correta de amar e ser amado que influencia suas ações em outras esferas – e é influenciada pela cultura da mídia e que é a única maneira de ser feliz. A despeito da emergência de novos amores, dos novos relacionamentos, da fluidez sentimental e da liquidez amorosa, ou mesmo do abandono do amor como crença sentimental, emoções e afetos contemporâneos que o cinema moderno tem representado

² “the astonishingly extensive and varied landscape of her influence, which demonstrates the fecundity of the popular imagination as well as the peculiar, apparently unstoppable, pull of Austen upon that imagination”, no original.

³ Frase encontrada em intervenções urbanas de grafites e cartazes em São Paulo desde 2009.

com tanta força narrativa e visual, o imaginário amoroso ainda comporta grande contingente dessa herança secular do romantismo, amplificada na fonte privilegiada do imaginário contemporâneo que é a imagem em movimento.

É justamente dessa herança que tratamos aqui: da força desse imaginário amoroso, que se expressa e pode ser comprovada pela sua atualidade; pela sua permanência; pelas cifras que movimenta; pelas estrelas que mobiliza; pela rede de produtos que lança no mercado cultural – livros, continuações, adaptações, minisséries, webséries, jogos... –que se retroalimenta, transformando uma autora de moderado sucesso em sua época numa *commodity* cultural cuja ressonância extrapola, e muito, a que ela teve em vida. Efeitos da maneira com que Jane Austen construiu suas relações amorosas num fino equilíbrio entre a racionalidade, o realismo narrativo, a subjetividade dos personagens e uma moldura mágica do romance que se expressa, defendemos, por meio do encantamento. Essa forma de tratamento do amor se espalha para o audiovisual e é sobre ele que nos debruçamos em busca dessa teia de sentidos que ajuda a conformar tal imaginário amoroso.

Além disso, entendemos, ainda, que há certo esvaziamento nas reflexões sobre esses amores tradicionais – por estarem (supostamente) ultrapassados, são reificados, naturalizados, simplificados. Sua história e suas matrizes culturais e sociais estão devidamente esmiuçadas – num percurso sinuoso feito pelo amor desde um sentimento de caridade e fraternidade, passando por expressão platônica e externa ao casamento; por manifestação apaixonada da carne; por exacerbação dos sentimentos; até finalmente se amalgamar no depósito do casamento, que é o espaço permitido ao sexo (de volta à relação amorosa) e à expressão romanticizada do afeto.

Ainda assim, percebemos que sua permanência contemporânea, apesar de tudo, não tem recebido a devida atenção. Essa permanência demonstra que esses amores tradicionais não estão superados, nem como discurso nem como prática social. É justamente devido, de um lado, à naturalização de uma série de discursos, e de outro, da presença ainda importante dessas formas amorosas tradicionais, porque nos interessamos continuamente não por lançar os olhos para o futuro, mas por esmiuçar o passado e o presente. Essa permanência justifica a investigação minuciosa das representações audiovisuais que reatualiza esse discurso. Os resultados dessa pesquisa, assim, são contribuições (tímidas?) para o entendimento de um fenômeno ainda perene e complexo –

muito mais complexo que pregam os livros de psicanálise acessível ou os manuais de autoajuda. Tal entendimento é impossível, hoje, sem pousar os olhos e ouvidos sobre a produção audiovisual e literária de massa, pois são delas que emanam muitos dos valores compartilhados e ambicionados pelos indivíduos.

No âmbito da Comunicação Social, o amplo arcabouço de fenômenos investigados abrange as questões da imagem como preocupação das pesquisas teórico-metodológicas do campo, em que se pensa e se analisa a categoria da imagem em sua transversalidade e onipresença nos produtos culturais produzidos, veiculados e consumidos pelas sociedades contemporâneas. Este estudo, ligado a um projeto de pesquisa que investiga imagens e representações, é uma amostra desse *pensar a imagem*. Focamos nosso olhar no cinema narrativo, ainda predominante. Por meio desse recorte, empreendemos esforços no sentido evocado por Aumont, que seja o de tentar captar “o essencial da instituição cinematográfica, seu lugar, suas funções e seus efeitos para situá-los dentro da história do cinema, das artes e até simplesmente da história” (AUMONT, 2012a, p. 97). Nesta pesquisa, situamos o estudo sobre o cinema narrativo no contexto da história cultural dos discursos e das representações amorosas.

Para dar conta dessa investigação, recorreremos à análise audiovisual, ancorada especialmente nos procedimentos metodológicos hoje consagrados (ainda que constantemente escrutinados e debatidos) da análise fílmica. Tal análise se construiu sob os pilares teóricos mencionados por nós, pilares que nos ajudaram a construir o ponto de vista sobre o qual constituímos nossa análise. Nossa investigação se instrumentaliza por meio de cinco grandes categorias ou atos performativos amorosos: olhar, tocar, ouvir, tecer e encantar. Em cada uma dessas categorias, surgem gestos ou figuras amorosas (no sentido barthesiano), personificadas pelos olhos, janelas, portas e pela casa; pela dança, beijos e sexo; pela música, silêncios, atenuação, declarações, conversas, cartas e amizade feminina; pelas redes de conexões, as comparações amorosas e os códigos do amor; pelas palavras, o clima, o tempo, a luz e o encanto. Ao lado de todas, a intimidade se mostra como transversalidade.

Estruturalmente, esta pesquisa se divide em seis capítulos. No primeiro, damos conta dos pressupostos teórico-metodológicos e das premissas que embasam nossa análise subsequente, com ênfase nos Estudos Culturais e nos conceitos de cultura e representação; nas relações nem sempre amistosas entre os ECs e o campo do cinema; em uma visão

sobre a teoria do cinema que privilegia suas conexões com o maravilhoso; no aporte metodológico culturalista e nas ferramentas de análise ligadas à linguagem e ao estilo audiovisuais.

No segundo capítulo, nos detemos sobre as histórias das representações e dos discursos amorosos na mitologia, na literatura e no audiovisual, demonstrando como o cinema se tornou locus privilegiado das representações amorosas no século XX. Em seguida, discutimos as relações entre a espetatorialidade feminina e o cinema, a partir de noções como o *woman's film*, as investigações da psicanálise de inflexão feminista e o revisionismo promovido pelo encontro entre os Estudos Culturais e os estudos feministas.

No terceiro capítulo, apresentamos Jane Austen e realizamos um estado da arte panorâmico sobre o que tem sido dito, pela academia, a respeito do amor construído por ela em seus romances. Em seguida, apresentamos um levantamento sobre a presença da autora no audiovisual e introduzimos nosso *corpus* de análise. No quarto capítulo tratamos das categorias de olhar e tocar. No quinto capítulo, nos detemos nos atos de ouvir e tecer. No sexto capítulo realizamos uma discussão sobre o encantamento, sua presença nas obras audiovisuais relacionadas a Austen e suas relações com o amor e o audiovisual.

Nossa opção foi por certo distanciamento da enorme fortuna crítica sobre Jane Austen. A primeira razão é que nos importava mais focalizar nossa atenção nas análises sobre o amor em Jane Austen, e não análises literárias sobre a obra da autora. A segunda razão nos afastou de muitas análises e estudos a respeito das adaptações audiovisuais, visto que grande parte delas tem em foco justamente a questão dos processos de adaptação, ou iluminação, da literatura para o audiovisual, de maneira bastante detalhada e específica de cada obra – e, em muitos casos, detratora invariável de filmes e minisséries. Nossa opção de afastamento, assim, reflete um desejo de recorte duplo: no amor audiovisual das obras adaptadas de Jane Austen e relacionadas à autora. É importante destacar, por fim, que esta pesquisa não esgota as possibilidades de leitura e análise audiovisuais dos produtos que integram esse universo audiovisual *austeniano*; ao contrário: como cartografia, é um mapa, dentre tantos possíveis, que recorta e destaca como pontos de partida, parada e chegada os amores representados nessas obras. São, portanto, um caminho a percorrer/percorrido, dentre outros possíveis.

1

HOLLYWOOD É UM SONHO DE CENÁRIO

Objeto de pesquisa, pressupostos teórico-metodológicos

*Quem há de negar / Que é bom
dançar / Que a vida é bela / Neste
fabuloso Xanadu / Eu só tenho medo
/ De amanhã cair da tela / E
acordar / Em Nova Iguaçu
(Hollywood, Enriquez, Bardotti e
Chico Buarque)*

Esta pesquisa tem como objeto de estudo as representações amorosas veiculadas em produtos audiovisuais derivados da obra literária da escritora inglesa Jane Austen. Nosso *corpus*, assim, será constituído de produtos culturais audiovisuais – filmes e minisséries, com alusões a webséries e a outras modalidades – que se apropriam da obra da autora ou mesmo da própria autora (e a transformam em personagem) para a construção de narrativas de amor. Nos debruçamos sobre tais produtos para investigar as maneiras pelas quais a narrativa e, sobretudo, a linguagem audiovisuais, com suas especificidades, inseridas em determinados contextos sócio-históricos e econômicos, configuram representações do amor na obra *austeniana* (e de produtos relacionados). Essa mirada nos permite inquirir:

- De que maneira as especificidades das linguagens audiovisuais se apropriam, transformam, ampliam e, até mesmo, (re)criam o amor representado pelos livros de Austen? Se recriam, que “novo” amor é esse? Que características o nutrem? Como ele se manifesta nos produtos audiovisuais contemporâneos?
- Os tensionamentos entre a análise dos produtos audiovisuais derivados da obra de Austen e o corpo de reflexões e estudos acadêmicos a respeito da autora e sua obra permitem novas compreensões da narrativa amorosa contida em tal obra? Encontramos novas visagens e realizamos descobertas sobre as características desse amor?
- O amor representado na obra de Jane Austen inspira, propicia ou autoriza uma gama de conexões, diálogos e ressignificações junto a outros produtos

culturais? De que maneira? Como e onde tais mediações, inversões, atualizações se estabelecem? Como tais relações se manifestam?

- Por que motivos, mais de 200 anos após sua morte, Jane Austen ainda é uma referência contemporânea importante para o audiovisual? Isso se dá pela maneira como as relações amorosas são construídas em seus livros e, posteriormente, representadas no cinema e na TV?
- Essa importância da autora como fonte para o audiovisual (e, como veremos adiante, também para a literatura) caracteriza uma *commodificação* de Austen na (ou pela) cultura contemporânea?
- Quais as interlocuções de tais artefatos culturais com outros produtos da cultura? Esses filmes e minisséries dialogam com algum tipo de tradição ou integram um *locus* cultural que transita entre temporalidades?
- Quais os significados das representações amorosas presentes em tais produtos para o campo audiovisual contemporâneo? Quais os sentidos dessas representações para as maneiras como se configuram as construções do amor na contemporaneidade?

Nosso objetivo central, ao propor tais questões, é tentar traçar uma cartografia das representações amorosas na obra audiovisual derivada de Jane Austen que nos permita identificar o trânsito entre as representações audiovisuais do amor e o sistema mais amplo de representações amorosas da cultura contemporânea. Como objetivos conexos, mais circunscritos, esta pesquisa pretende realizar um diálogo entre literatura, cinema/audiovisual com o intuito de identificar elementos, conteúdos, formas e estilos que transitam entre narrativas sobre amor, ancoradas em suportes distintos (livros impressos, filmes, séries de TV). Além disso, realizamos uma reflexão acerca dos procedimentos metodológicos de análise fílmica, que nos ajuda a justificar nossas decisões metodológicas. Empreendemos ainda uma revisão acerca da história das representações do amor na literatura e no cinema hollywoodiano, para nos ajudar a contextualizar nosso corpus dentro de uma *tradição* e de um sistema de representação. Tratando-se de uma pesquisa qualitativa sobre um objeto de natureza subjetiva – as representações amorosas – veiculado e interpretado em diferentes suportes e formatos audiovisuais (cinema, TV; filmes, séries), optamos por considerar que tais mídias não são somente canais para transmitir

informações, mas operadores de atividades simbólicas, estruturadas como teia de relações entre os meios de massa, a cultura, a literatura e a arte (MORIN, 2011). A partir desta proposição de Edgar Morin, que encampamos no tratamento dado aos produtos audiovisuais visionados, entendemos que o papel central desempenhado pelas mídias na vida cotidiana passa por um debate que mantém constantes os termos da hibridização, das fronteiras, da mestiçagem, da modernidade alternativa, das mediações midiáticas, especialmente na América Latina (ver ANZALDÚA, 1987; BARBERO, 1987; CANCLINI, 1990; SODRÉ, 2000). De acordo com John Fiske, no mesmo caminho, uma análise cultural contemporânea funciona como um modelo, um mapa, que representa traços selecionados desse território imaginário. Por esse motivo, nenhum mapa ou modelo pode ser completo. O valor do mapa está em colocar sistematicamente em relevos os traços selecionados, apontar para as relações também selecionadas e favorecer determinados delineamentos do território que está sendo modelado (FISKE, 1990, p. 37).

Não são, certamente, tarefas fáceis. Temos em mente, todo o tempo, que as séries de discursos devem sempre ser compreendidas a partir de suas inscrições em “lugares (e meios) de produção e em suas condições de possibilidade”, relacionadas a princípios de regulação que as ordenam e controlam (CHARTIER, 1990, p. 77). Não se trata de romper com a historicidade das representações construídas por Austen ou mesmo com as representações veiculadas nos produtos audiovisuais, mas de reavivá-las e colocá-las ora em diálogo ou tensionamento com produtos culturais contemporâneos. Representações, numa primeira aproximação, destrinchada adiante, como Ginzburg as compreende: como símbolo concreto da abstração (2001). Tais representações são uma tentativa de ordenamento do mundo, de tornar familiar o que é estranho, tornar presente o que é ausente (ou ausente o que é presente) ou de ajudar na criação de sentidos para um mundo disperso, “fazer conhecer as coisas medianamente” (CHARTIER, 2002, p. 165). As representações, assim, ajudam-nos a dar nome àquilo que nos cerca. Aqui, nos preocupamos em nomear o amor, que tanto nos cerca em meio a representações múltiplas em diversos meios, tendo a narrativa de Austen como ponto de partida.

São textos construídos dentro de determinados suportes, que só podem ser compreendidos a partir *dos* e *nos* dispositivos representacionais em que estão inseridos: “não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir) e que não há compreensão de um escrito, seja qual for, que não dependa das formas nas quais ele chega ao seu leitor”

(CHARTIER, 2001, p. 71). Tais dispositivos inscrevem os textos em novas matrizes culturais, diferentes daquelas a que tiveram acesso os destinatários primeiros dos referidos textos, permitindo, assim, “uma pluralidade de apropriações” (2001, p. 76). Se concordamos com Chartier quando diz que autores escrevem textos e outras pessoas transformam tais textos em objetos, não nos debruçamos sobre os textos de Jane Austen, mas sobre os produtos audiovisuais produzidos a partir dos textos da autora. Nos voltamos, em suma, para reatualizações e reapropriações.

É precisamente esse leque de reapropriações que o audiovisual faz da obra de Jane Austen que permite a construção de novas representações amorosas a partir daquelas originais, representações tais destinadas a públicos muito distintos da pequena parcela letrada que lia Austen no século XIX – incluindo, aí, a realeza. Como cultura de massas, os produtos audiovisuais (e também, hoje, os livros dela, *best-sellers* mundiais) se destinam a públicos muito mais amplos e indeterminados que os de outrora. É um percurso de transliteração de discursos, do meio literário para o audiovisual, onde nos interessam menos as formas dessa transliteração (adaptação), e mais o que o audiovisual nos dá a conhecer (a natureza da representação) e a importância da escolha de tais textos literários como fonte, em detrimento de tantos outros possíveis. Está aí, aliás, uma das chaves do que pretendemos descobrir: se reconhecemos em Austen uma fonte notável para a representação amorosa no audiovisual contemporâneo, quais os motivos de tal ênfase, em detrimentos de outras representações, outros autores, outros amores?

Da literatura ao cinema, da literatura à TV, da literatura à literatura novamente, ao cinema e à TV simultaneamente, lugares e meios distintos, com lógicas e linguagens diferenciadas, esse é o percurso, nem sempre retilíneo, percorrido por esta pesquisa. Como romances que nos conduzem por este labirinto (não necessariamente ao centro, mas talvez ao Minotauro), três livros de Jane Austen⁴ (uma Ariadne?): *Orgulho e preconceito*, *Razão e sensibilidade* e *Emma*. Ao lado desses livros, três adaptações de cada um; duas para cinema, outra para TV. O cinema entra em cena ainda com alguns produtos em que Jane Austen não foi co-autora (no sentido de ter sido a fonte original da obra que inspira o roteiro), mas é personagem: o filme *Amor e inocência*, de 2007, dirigido por Julian Jarrold; o telefilme da BBC *Os pesares da senhorita Austen*, de 2008, dirigido por Jeremy

⁴ Cujas escolhas serão explicitadas e justificadas adiante.

Lovering; e ainda *O clube de leitura de Jane Austen*, de Robin Swicord, produzido em 2007, no qual Austen é o fio que liga histórias de amor.

1.1. PRIMEIROS PASSOS

Se a obra literária de Jane Austen é o fio condutor, se apresentam como norte teórico desta pesquisa os estudos culturais⁵. Adotamos, aqui, a premissa de John Fiske para realizar esta análise cultural de natureza audiovisual. Segundo o autor, uma análise cultural

irá revelar tanto o modo como a ideologia dominante é estruturada dentro do texto e dentro do sujeito leitor como aqueles aspectos textuais que permitem que leituras negociadas, de resistência ou oposição sejam feitas (FISKE, 1989, p. 98)⁶.

Douglas Kellner (2001) amplia o conceito de Fiske para abarcar outras mediações possíveis: propõe analisar as relações entre textos e públicos mas também inclui nessas mediações as indústrias da mídia, a política e o contexto sócio-histórico. Ou seja, ele chama a atenção para a necessidade de situarmos a análise cultural no âmbito de suas relações socioeconômicas e espaciais.

Nossa análise se ancora, portanto, em um arcabouço teórico determinado, que nos fornece uma maneira de ver e interpretar os fenômenos em estudo, visto que são as teorias que nos ajudam a compreender o mundo por meio de conceitos, imagens, símbolos, narrativas, argumentos. Francesco Casetti ressalta que a epistemologia contemporânea tem buscado redefinir as noções de teoria científica, concebendo-as como conjecturas por meio das quais se intenta captar o significado ou compreender o funcionamento de fenômenos; ou ainda como um modo de ver compartilhado por determinada comunidade científica e que se considera válido (2005, p. 10).

As teorias sociais, especificamente, mapeiam os campos sociais que servem para orientar os indivíduos a compreender a construção das sociedades em que estão inseridos,

⁵ De acordo com Escosteguy, um campo vasto e interdisciplinar, e também fragmentado (ESCOSTEGUY, 2010, p. 20).

⁶ “will reveal both the way the dominant ideology is structured into the text and into the reading subject, and those textual features that enable negotiated, resisting, or oppositional readings to be made”, no original.

por meio de categorias que nomeiam estruturas, relações sociais e instituições. Tais teorias sociais e culturais são descritivas, de um lado, mas também interpretativas. Elas destacam assuntos específicos, realizam conexões, contextualizam, interpretam e fornecem explicações, de acordo com Kellner e Durham (2006, p. xi).

Emm Griffin, a partir de definição de Judee Burgoon, considera teoria como um conjunto sistematizado e informado de palpites sobre o modo como as coisas funcionam no mundo (2012, p. 3) – ou seja, uma teoria não é a verdade, nem um conjunto de verdades (senão de palpites, conjecturas); também não é uma ideia única, mas um corpo – um escopo – de ideias; do mesmo modo, são palpites validados, checados, comparados e inseridos em algum tipo de moldura explicativa ou interpretativa. Qualquer teoria pode ser definida nesses termos, mas há maneiras diferentes de compreender a teoria e, sobretudo, seu papel na pesquisa. Um deles, avança Griffin, é entender a teoria como *mapas*, constituídos sobretudo de imagens subjetivas que nos guiam em territórios desconhecidos (2012, p. 5-6). Dentro das teorias da comunicação, Griffin propõe duas grandes divisões no campo; de um lado, as teorias que ele chama “objetivas”; de outro, as que ele nomeia de “interpretativas” (ou aquela efetivada pelos críticos/analistas retóricos). Nesse tipo de abordagem, a teoria oferece um quadro interpretativo para atribuir valor ou significado aos textos comunicacionais, e assume que sentidos e significados múltiplos são possíveis (ou os únicos possíveis). São, em sua maioria, estudos dedicados às pesquisas qualitativas, nas quais em vez de os números produzirem conhecimento, são as “palavras” (no sentido mais aberto que se dá ao texto) que atribuem sentido(s) e valor(es).

A natureza de nossa pesquisa nos situa, no “quadro” epistemológico de Griffin, no campo das teorias interpretativas, já que compreendemos a “verdade” como “socialmente construída por meio da comunicação”⁷ e entendemos ser a linguagem, a audiovisual entre elas, a criadora (ou, numa posição mais intermediária, uma das criadoras, ao lado de outras instâncias sociais) de realidades sociais constantemente em fluxo (2012, p. 17). Além disso, nossa pesquisa objetiva um tipo de conhecimento contextual particular em busca de significados para as representações de uma experiência humana em especial (o amor), o que reforça nossa posição interpretativa.

Nosso foco teórico recai, assim, sobre os Estudos Culturais, especialmente por conta do caráter contextualista com que trata os textos; do abrigo à análise de produtos da

⁷ “truth as socially constructed through communication”, no original.

cultura contemporânea; aos conceitos de articulação e hegemonia; à compreensão da cultura como um conjunto de significados, que engloba tanto modos de vida quanto práticas culturais; à noção de representação; ao entendimento da esfera cultural como espaço de enfrentamento entre conjuntos de representações e valores que buscam se impor.

Os EC situam os textos culturais em seus contextos – de acordo com Fernando Mascarello, são estudos “contextualistas” mais até do que culturalistas (pelo menos no âmbito dos estudos cinematográficos, sublinha)⁸ (2005). Essa localização permite a articulação de ideologias, valores e, o que mais nos interessa, representações. O conceito de articulação é chave: introduzido pelos EC britânicos, permitiu estabelecer nexos e sentidos entre partes até então isoladas da sociedade. Simon During conceitua articulação (que ele define como o encontro entre Gramsci e Foucault) como um processo de alianças e conexões que libera energias. Mascarello completa: tal processo não apenas apresenta estaticamente um conjunto de valores e conhecimentos (2010, p. 5). E vai além: a articulação enfatiza as maneiras pelas quais a hegemonia altera constantemente seus elementos e conteúdos. Essa demarcação dos textos culturais implica, afirma Kellner, “traçar as articulações pelas quais as sociedades produzem cultura” e “o modo como a cultura [...] conforma a sociedade por meio de sua influência” (2001, p. 39).

O conceito de hegemonia é subjacente e implícito ao longo de toda nossa pesquisa. Os textos em estudo aqui são indubitavelmente hegemônicos e circulam ideias também consensuais a respeito do amor: são todos produtos audiovisuais realizados no *mainstream* hollywoodiano ou no sistema de TV dominante do Reino Unido (a BBC), alguns protagonizados por estrelas de primeira grandeza do cinema norte-americano, com ambições de audiência e premiações que implicam em grandes orçamentos e campanhas de promoção vultosas. Esse modo de produção dominante em que estão inseridos os produtos que constituem o *corpus* de nossa pesquisa incita a circulação de valores e representações, do mesmo modo, dominantes ou hegemônicas. Segundo During, “hegemonia é um termo para descrever relações de dominação que não são vistas como tal. Envolve não coerção, mas consenso por parte dos dominados (ou subalternos), em parte apelando a seus interesses materiais reais” (2010, p. 4)⁹. Ainda: é um processo pelo qual determinados

⁸ Virada que ocorreu sobretudo na passagem dos anos 70 para a década de 1980, afirma o autor.

⁹ “Hegemony is a term to describe relations of domination which are not visible as such. It involves not coercion but consent on the part of the dominated (or ‘subaltern’), in part by appealing to their real material interests”, no original.

discursos e imagens se ligam uns aos outros, criando condições para que emoções e significados sejam naturalizados pelos sujeitos. A hegemonia é um processo sutil, que busca privilegiar interpretações já aceitas e cristalizadas da realidade. Esse processo almeja o consenso, que segundo Hall, se obtém por intermédio dos meios de comunicação de massa.

A partir de uma compreensão dialética, a teoria crítica da sociedade e os estudos culturais da comunicação compreendem a cultura como um espaço de luta e enfrentamento, no qual as estruturas de dominação estabelecem hegemonias, de acordo com o aporte gramsciano. Nesse sentido, tais teorias possuem uma dimensão política e prática inescapável, pois funcionam como meios de crítica e como mapas cognitivos.

Seguindo a tradição dos EC de uma abordagem multidisciplinar, Douglas Kellner promove uma compreensão instrumental da teoria – que ele denomina abordagem contextualista pragmática. Ela permite ao autor, a nosso ver, utilizar a ideia de uma “teoria social multiperspectívica e de estudos culturais da mídia” (2001, p. 40). Tais perspectivas múltiplas consistem na combinação de várias teorias sociais contemporâneas, que são mapeadas e alinhadas em busca de novas maneiras de investigar e esclarecer fenômenos sociais. Kellner defende que os mapeamentos de cada uma das teorias permitem novas compreensões, mas ao mesmo tempo apresentam limitações, já que nenhuma teoria é capaz, sozinha, de dar conta da vida social e diferentes questões demandam métodos e abordagens distintas. A combinação de várias perspectivas, assim, permite eliminar ou dirimir lacunas em favor da análise cultural de cada objeto. O foco, outrossim, está no objeto de estudo, e não na abordagem teórica, o que exige um olhar atento do pesquisador. Quanto mais teorias se tem à mão, mais e mais diversas tarefas podem ser cumpridas.

Diz Kellner: “um estudo multicultural multiperspectívico utiliza uma ampla gama de estratégias textuais e críticas para interpretar, criticar e desconstruir as produções culturais em exame” (2001, p. 129), a fim de tornar a leitura o mais encorpada e abrangente possível. Utiliza-se, nessas análises culturais multiperspectívicas, métodos críticos que nos permitam entender todo o espectro de dimensões de um texto, como o feminismo, a psicanálise, o marxismo, o estruturalismo.

Não se trata de uma abordagem dispersa ou superficial da teoria, mas sim de olhar para a especificidade de cada objeto de estudo e inquirir quais as ferramentas teóricas e metodológicas requeridas para melhor compreendê-lo. Ao mesmo tempo, busca-se aliar a

teoria ao “teste” de estudos concretos que a desenvolva e mostre suas aplicações e efeitos. Nesta pesquisa, os Estudos Culturais nos conduzem nesta abordagem multiperspectívica ao lado de contribuições das teorias do cinema e do audiovisual, das teorias da literatura, da sociologia e dos estudos feministas.

1.2. PRELÚDIO AOS ESTUDOS CULTURAIS

O que conhecemos hoje como Estudos Culturais tem origem nas contribuições do que chamamos estudos culturais britânicos¹⁰. Foi no início dos anos 1960, influenciados pela Escola de Frankfurt, especialmente na construção dialética e crítica da cultura popular, que teóricos se organizaram no Birmingham Centre for Contemporary Studies (CCCS) com um projeto que abordava a cultura a partir de enfoques multidisciplinares, com incisiva crítica ao modo como as escolas de Literatura e, de modo geral, a crítica literária inglesa, concebiam a cultura – e, a partir dessa concepção, excluía toda uma gama de experiências e manifestações culturais, notadamente as da classe trabalhadora daquele país.

Manuela Ribeiro Sanches enumera o marxismo, a semiótica, o estruturalismo, o pós-estruturalismo e a etnografia como influências de uma área que, diz ela, se recusa “a delimitar as suas fronteiras” (1999, p. 193). Simon During reforça esse caráter não demarcado dos EC: “não possuem nem uma metodologia bem definida nem campos demarcados para investigação”¹¹ (2010, p. 1). A partir do mapeamento dos percursos históricos dos EC, During afirma que o campo se debruça sobre o estudo da “cultura contemporânea” de um novo ponto de vista, inédito até então: a partir da premissa de que não se pode ignorar a luta e a desigualdade – ou seja, a dimensão da experiência, de um lado, e sua articulação com o poder, de outro. Nossa compreensão de poder, nesta pesquisa, engloba a ideia de que a circulação das representações também integra e está

¹⁰ No livro *Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana*, Ana Carolina Escosteguy aponta que esta versão da gênese dos estudos culturais, conhecida como a narrativa britânica, hegemônica, tem sido posta em xeque pela historiografia que traça (ou retraça) as origens dos EC, especialmente pela escola canadense e por algumas visões que encaram o surgimento latino-americano dos EC como muito distintos da versão britânica. (ESCOSTEGUY, 2010).

¹¹ “possesses neither a well-defined methodology nor clearly demarcated fields for investigation”, no original.

integrada às questões de poder, facilitando, incitando e promovendo determinadas representações em detrimento de outras.

No início dos EC, as preocupações giravam em torno das experiências subjetivas nos processos da cultura. Um dos pontos de partida foi a chamada crítica à tradição perpetuada por F. R. Leavis de análise da cultura. A partir de uma perspectiva de que a cultura poderia funcionar como ferramenta educacional (*enlightment of the masses*), Leavis propunha o ensino de textos considerados seminais na literatura inglesa (a grande tradição). Oposto ao cânone estava a ignorância de experimentos da chamada *mass culture*. Raymond Williams, E. P. Thompson e Richard Hoggart fundaram o CCCS em 1964, inspirados pela pesquisa *The uses of Literacy*¹² (1957), de Hoggart, ligado ao departamento de Inglês da Universidade de Birmingham (ainda que “ligado” a um departamento, é consensual a noção de que os EC nascem marginalizados, ou às margens das fronteiras departamentais da academia britânica).

A emergência dos estudos culturais pode ser vista ainda como resultado da insatisfação com os limites disciplinares para o estudo dos aspectos culturais da sociedade contemporânea, constituindo-o, então, como um campo de estudos no qual se encontram diversas disciplinas e que abarca uma multiplicidade de objetos de estudo, ainda que seus temas circunscrevam-se “aos temas vinculados às culturas populares e aos meios de comunicação de massa” nos períodos iniciais (e, em seguida, “a temáticas relacionadas com as identidades”) (ESCOSTEGUY, 2010, pp. 34-35). Concretamente, havia uma tentativa de reagir à ideias de Leavis: Williams, Hoggart, Thompson e outros acreditavam no valor da cultura popular das classes operárias inglesas (e, num momento embrionário dos EC, também manifestavam descrédito com relação à cultura de massas).

Naquele momento, o eixo central das investigações do centro consistia nas “relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como as relações com a sociedade e as mudanças sociais” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 27). Um dos pontos centrais, fica claro, é “levar a sério a cultura de massas, conferindo-lhe dignidade acadêmica” (SANCHES, 1999, p. 193) – especialmente porque, no primeiro momento, Sanches aponta que os EC representaram

¹² Um dos três textos, segundo Escosteguy, fundantes dos EC, ao lado de *Culture and society* (1958), de Williams, e *The making of the English working-class* (1963), de Thompson. *The long revolution* (1961), também de Williams, é apontado igualmente como seminal para o avanço dos EC, afirma a autora.

uma via marginal e exterior ao cânone acadêmico (p. 194). Hugo Moura Tavares ressalta essa característica marginal:

Os estudos culturais se iniciaram como empreendimento marginal, como resultado de uma práxis que se deu fora das universidades consagradas, a partir da necessidade política de estabelecer uma educação democrática para os que tinham sido privados dessa oportunidade (2008, p. 11).

Outro foco são as práticas culturais cotidianas, vividas, em oposição à cultura dos meios. A sociedade, nessa perspectiva, torna-se um campo de luta, na qual se constituem conjuntos hierárquicos e antagonistas de relações sociais, em que formas sociais e culturais hegemônicas se antagonizam a forças de resistência e luta. A esfera cultural, nesse contexto, é um terreno onde poder e dominação são mediados. Os estudos culturais, então, ressaltam o caráter conflituoso das relações entre cultura e poder, e ressaltam a importância do papel das representações nesse processo.

As pesquisas que investigavam as resistências de subculturas bem como o papel dos meios de comunicação de massa na direção da sociedade foram incentivadas sobretudo a partir do final dos anos 1960 e ao longo da década seguinte. Além da ênfase nas culturas populares e nos meios de comunicação, nos anos 1970 emerge a força dos estudos de recepção, bem como ganha força a influência da semiótica, a partir sobretudo do texto *Encoding/Decoding* (1973), de Stuart Hall, fortemente inspirado pelo trabalho de Roland Barthes em *Mitologias*. A mudança de foco do olhar do produto para a audiência se consolida nos anos 1980:

Já a partir dos anos 80, na esteira de uma ruptura teórico-metodológica contextualista, produz-se uma heterogeneização das concepções de espectador. Passa-se a examinar a relação entre texto fílmico e audiência em termos de suas manifestações pontuais, historicizadas, contemplando-se a diversidade encontrada, extratextualmente, nos momentos da produção e da recepção. Com isso, desenvolvem-se as formulações da audiência ativa, e as interpretações, usos e prazeres do filme dominante começam a ser teoricamente respeitados e afirmados. (MASCARELLO, 2005, p. 2).

Contudo, uma outra força se insurge nos estudos culturais – e na teoria social, de maneira geral – que virá reformular e reacomodar o olhar da análise crítica cultural. São os estudos feministas que trazem à baila as diferenças de gênero como importantes e

incontornáveis para a compreensão das relações sociais e de poder na sociedade. Reconhecidos como uma das rupturas fundamentais da teoria no século XX, os estudos feministas (também eles visão crítica da sociedade atrelada a um projeto político, como os estudos culturais) trazem contribuições definitivas para os estudos culturais, como o entendimento de que o pessoal é político (emblema de luta e perspectiva de análise teórica, sobretudo das feministas da segunda geração); a expansão da noção de poder e sua discussão no âmbito da esfera privada, além da inclusão das categorias de gênero na própria noção de poder; a importância do sujeito e das subjetividades e, atrelado a isso, o reencontro com a psicanálise (ESCOSTEGUY, 2010, p. 37)¹³.

Subsequentemente ao interesse pelas questões de gênero, os estudos culturais voltam-se para questões de raça e etnia, sobretudo nos anos 1980, quando também o campo de estudos se dissemina – ou se dissipa – e a importância de Birmingham como pólo diminui. A partir da inflexão de gênero, raça e etnia, a constituição das identidades sociais e sua desestabilização – tendo como pano de fundo o processo de globalização – se tornam objetos de estudo constantes. Às identidades, combinam-se pesquisas de audiência que se debruçam sobre objetos de estudo como programas televisivos, a literatura popular, as séries televisivas e filmes de grande bilheteria. Para During, essa vertente define-se como “cultural populism”, o estudo e a celebração da cultura comercial (2010, p. 15). Robert Stam classifica essa corrente como o “aspecto mais negativo” dos EC: “sua celebração do consumismo e do culto aos ídolos como exercício de uma liberdade sem restrições” (2003, p. 253); é o que David Morley chama de escola “don’t worry, be happy” (apud STAM, 2003, p. 254) – ou seja, a despolitização dos Estudos Culturais. Já John Fiske, por exemplo, num movimento que escapa à dualidade simplista de celebração/condenação, afirma que a cultura popular oferece prazer nos processos de significação e ao, fazer isso, rejeita a hierarquia entre culturas sem ser condescendente com a cultura popular. A escolha do objeto de estudo desta pesquisa se aproxima bastante desta perspectiva dos EC, ao investigar um conjunto de filmes e minisséries de grande audiência e/ou bilheteria derivados de uma autora extremamente popular na literatura (o que é diferente de uma autora de literatura popular, o que Austen nunca foi). Não adotamos, contudo, uma atitude celebratória dos produtos, antes uma posição crítica e inquiridora.

¹³ Essa enumeração de contribuições feita por Escosteguy é a partir da percepção de Hall sobre a emergência do feminismo nos estudos culturais. Sua versão de como os estudos feministas foram “adotados” pelos EC, contudo, é muito contestada, como “paternalista”, pelas feministas, como aponta a autora.

É importante destacar também as contribuições que os EC receberam sobretudo da teoria francesa. Daring nomeia os já citados Barthes e Foucault e também Pierre Bourdieu como influências importantes nos estudos culturais, ajudando a área a se constituir como campo de estudos acadêmico. Foucault foi influência decisiva na tendência da década de 1990 voltada para as análises de políticas culturais ou para o desenvolvimento de uma teoria das políticas culturais. Atualmente, os estudos culturais se centram na etnografia para, de acordo com Simon Daring, evitar o recuo demasiado à teoria e ao academicismo, percurso similar aos “fundadores” dos EC. O autor define o dilema assim:

Os Estudos Culturais hoje estão situados entre uma necessidade premente de questionar suas próprias legitimações institucionais e discursivas e o medo de que as práticas culturais exteriores às instituições estejam se tornando muito organizadas e dispersas para interessar como interessou às sub-culturas, o movimento feminista e outros ‘outros’ em seu (sempre um tanto comprometido) repúdio ao estatismo e à nova direita (2010, p. 18)¹⁴.

À parte os dilemas institucionais, os EC abrigam uma miríade multifacetada de objetos de estudo, com especial destaque para os estudos multiculturais e pós-coloniais e para as questões de identidade e das representações audiovisuais, enquanto acolhem, também, grande contingente de estudos feministas – ainda que hoje tais estudos possam ser compreendidos como um campo em si, que trabalha em boa medida sob a perspectiva pós-moderna. Daring chama a atenção para a emergência da questão do sexo – especialmente derivada da proeminência da teoria *queer* – e de categorias como tecnologia, natureza e mesmo o lugar do intelectual e do campo na contemporaneidade. Além disso, as questões de fluxos e migrações, como os estudos de Appadurai, também merecem atenção no campo. De maneira geral, aponta, a contribuição mais significativa dos EC foi a virada em direção à cultura como objeto de estudo na academia, em quase todos os campos das ciências humanas e sociais mas também nas formulações de políticas educacionais. Os estudos de recepção – e as teorias da recepção – também encontram campo fértil nos EC.

¹⁴ “Cultural studies today is situated between its pressing need to question its own institutional and discursive legitimation and its fear that cultural practices outside the institution are becoming too organized and too dispersed to appeal to in the spirit it has hitherto appealed to sub-cultures, the women’s movement and others ‘others’ in its (always somewhat compromised) repudiation of statism and the new right”, no original.

No âmbito de abordagens metodológicas, os estudos culturais abrigam as análises críticas e textuais de sua fundação ao lado de modelos de codificação e decodificação, estudos etnográficos, estudos de recepção, observação participante, biografias, relatos de experiências e depoimentos, entre outras técnicas.

1.3. CULTURA, REPRESENTAÇÃO

Além dos conceitos já citados, notadamente os de hegemonia e articulação, o conceito de cultura é fundamental no projeto dos estudos culturais. Como vimos, os EC propõem o fim da dicotomia entre “alta” e “baixa” cultura – trazendo à tona, primeiro, as culturas das classes populares e, posteriormente, valorizando as formas da cultura de massas – e integram ao conceito, alargando-o, as culturas de grupos subalternos, bem como as práticas culturais cotidianas. Além da superação entre o que é cultura elitista e cultura “inferior”, a tradição dos EC permite reorientar também o debate histórico, na academia, a respeito de dois modos de compreensão da cultura: como cultivo da mente ou como artefatos culturais relevantes. Raymond Williams defende uma forma de convergência entre os dois sentidos que encara a cultura como todo um modo de vida. Essa abordagem permite a ele entender a cultura como “o *sistema de significações* mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (1992, p. 13, grifo original). Essa conceituação faz convergir, explica Williams, uma abordagem antropológica e sociológica do termo – de cultura como um modo de vida global – e outro, especializado, segundo o qual cultura refere-se a atividades artísticas e a produções intelectuais. Cultura, seria, assim, um sistema de significações – em convivência com outros – que auxilia o indivíduo a compreender, vivenciar, comunicar, tomar parte, não apenas numa dada ordem social, mas a integrar-se socialmente. O entendimento de Williams de cultura é como processo – processo integral – que ajuda a construir significados socialmente e a transformá-los historicamente. Lavina Madeira reforça o caráter processual que o conceito de cultura adquire, sobretudo, a partir de R. Williams. Esse processo envolve uma dada sociedade e também é histórico, e o funcionamento dele depende de dois fatores – um que diz respeito

à ação dos sujeitos nas relações de poder e outro ligado aos elementos culturais que eles utilizam nessa atuação na esfera de poder:

de um lado, da natureza da atuação desses integrantes em suas relações de poder e de defesa de interesses e visões particulares e, por outro, da natureza dos elementos culturais por eles apropriados nessas ações, da especificidade de suas formas e conteúdos, das suas origens e conformações históricas e do modo particular como interagem entre si (MADEIRA, 2004, p. 17).

Williams refina o conceito ao trabalhar a ideia de um sistema de significações *realizado* (grifo nosso), ao lembrar que tal sistema de significações é inerente a qualquer sistema social e que as áreas onde um sistema de significações fica mais nítido é justamente onde conseguimos perceber os sentidos mais negociáveis do termo cultura. Ou seja, é imprescindível a assunção de que a prática significativa se encontra presente em todas as atividades do campo social, sejam políticas, econômicas, geracionais. Isso faz com que a organização social da cultura esteja ligada a uma série de atividades, relações e instituições que, muitas vezes, não são estritamente ou manifestamente culturais (WILLIAMS, 1992). Assim, os produtos e seus contextos são maneiras distintas de materializar e descrever uma direção comum. A virada promovida por Williams no entendimento de cultura como processual e criadora de modos de vida específicos reorienta o debate em termos de culturas, já que reconhece a historicidade, a diversidade e a complexidade do processo.

O autor reforça essa noção ao avaliar que este ponto é, por vezes, pouco lembrado quando se fala do projeto dos estudos culturais: “não se pode compreender um projeto artístico ou cultural sem compreender também sua formação; que a relação entre um projeto e a gênese é sempre decisiva”¹⁵ (WILLIAMS, 1997, p. 151). Dessa maneira, os EC sempre dão ênfase aos dois processos – nunca apenas à formação, bem como nunca somente a projetos individuais; nunca somente à sociedade, mas nunca apenas à arte, de igual maneira.

Para o autor, os estudos culturais – ou a sociologia da cultura – estão interessados nas práticas e nas produções culturais manifestas. Assim, a análise de tais fenômenos requer um estudo das instituições culturais bem como das relações concretas entre tais

¹⁵ “you cannot understand an intellectual or artistic project without also understanding its formation; that the relation between a project and a formation is always decisive”, no original.

instituições. E, especialmente, o estudo dos meios materiais de produção cultural (WILLIAMS, 1992). Em suma, para Williams o sociólogo da cultura se debruça sobre

as práticas sociais e as relações culturais que produzem não só “uma cultura” ou “uma ideologia” mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais (1992, p. 29).

Além da formação, os processos culturais têm outras três dimensões: a tradição, as instituições e a forma. Esses processos se referem, conforme Madeira, às “instâncias de conhecimento e prática por meio das quais a linguagem se corporifica” (2004, p. 28), ou seja, por meio das quais a cultura se expressa manifestamente. Esses elementos interligam significados e valores dos processos culturais, sobretudo os hegemônicos – que Williams considerava os mais desafiadores e interessantes para a análise cultural. A tradição diz respeito à seleção de fragmentos do passado elaborados para ratificar o presente e, no presente, as relações de dominação (“fixação de determinadas versões do passado” [MADEIRA, 2004, p. 28]). Diz Madeira que esse conceito baseia-se na ideia de que os processos culturais são contínuos, ou seja, que significados e valores são criados, mantidos e transformados a partir de suas relações com uma base histórica e com as inovações. Já as instituições representam, por meio da socialização, os mecanismos incorporadores da hegemonia, atuando tanto consciente quanto inconscientemente sobre a experiência dos sujeitos. Finalmente, as formas culturais tratam dos padrões e modelos de linguagem a partir dos quais significações são elaboradas. A formação diz respeito à escola, ao âmbito onde se elaboram as formas, estando, assim, as duas ideias profundamente conectadas.

O procedimento teórico adotado pelo autor, explica Madeira, permite que a pesquisa compreenda simultaneamente as dinâmicas do que Williams chamava de processo cultural total e as hegemonias contidas dentro dele (MADEIRA, 2004, p. 29). Os processos culturais se manifestam por meio de práticas culturais residuais, emergentes ou hegemônicas, estabelecidas a partir de binarismos como novo/tradição e assentadas na ideia de que a continuidade histórica do processo cultural trabalha com práticas tanto herdadas da base como inovadoras.

As práticas culturais em foco nesta pesquisa tendem a se constituir como residuais e, ao mesmo tempo, hegemônicas, ou seja, dizem respeito à tradição; “elementos do

passado que ainda estão vivos no presente” (MADEIRA, 2004, p. 30). Ainda que as produções audiovisuais em estudo sejam contemporâneas, se referem a processos culturais e se ancoram em representações, de um lado, a) hegemônicas, levando-se em conta que Jane Austen é tratada como parte da “grande tradição” britânica ou mesmo como um dos cânones da literatura mundial (BLOOM, 1995); b) tradicionais, visto que se tratam de representações produzidas na virada do século XVIII para o século XIX e circuladas desde então. Levamos em conta, todavia, se ao produzir novas circulações das representações *austenianas*, o audiovisual as ressignifica e as realoca como emergentes.

Em grande parte de seu trabalho, Williams realiza análises culturais seja da ideia mesma de cultura ou de práticas culturais contemporâneas, tendo sempre em vista a perspectiva teórico-metodológica de levantar “questões na teoria da cultura, análise histórica de certas instituições e formas culturais e problemas de significado e ação em nossa situação cultural contemporânea” (WILLIAMS, 1978 apud MADEIRA, 2004, p. 33). Fora do escopo dos EC, a compreensão de Morin a respeito de cultura tangencia de alguma maneira o que temos discutido: como um corpo de normas, símbolos, mitos e imagens que ajudam a estruturar instintos e orientar emoções (um diálogo com o conceito de estruturas de sentimento de R. Williams?), fornecendo “pontos de apoio imaginários” à vida cotidiana, material, e vice-versa (2011, p. 5).

Esse processo de construção de significados abordado por Williams toma, nas últimas décadas, vulto ainda maior. O autor compreendia a comunicação como processo privilegiado em que valores, ideias e significados são transmitidos nos meios (de comunicação de massa) onde se efetiva tal processo comunicacional. Na contemporaneidade, os MCM adquirem status de instituições, segundo Williams, e como tal são *locus* proeminentes de circulação das práticas culturais e mesmo dos processos culturais. Edgar Morin também já compreendia, na década de 1950, a centralidade do audiovisual na sociedade: ele chamava o cinema de núcleo de nossa vida afetiva, além de participar do núcleo da realidade “semi-imaginária e semi-prática” do ser humano (2001, p. 187). Douglas Kellner também compreende que os MCM (que ele chama de mídia) são o mais importante sistema de significações de nosso tempo. Ele deriva daí o conceito de “cultura da mídia”¹⁶. Trata-se de imbricação inseparável entre cultura e mídia. Essa

¹⁶ Itania Maria Mota Gomes explica que, a partir da leitura de Gramsci, os EC adotam uma compreensão de cultura na qual as mensagens de massa operam dentro da cultura popular, ou seja, são reelaboradas por ela – que ressignifica conteúdos, os interpreta e atribui sentido. Há um momento histórico, assim, diz a autora, no

abordagem entende mídia e cultura como elementos centrais para a “manutenção e reprodução” das sociedades contemporâneas, afirmam Kellner e Durham (2006, ix). Para Kellner, o conceito tem a vantagem de “designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural (ou seja, a cultura) e seu modo de produção e distribuição (ou seja, tecnologias e indústrias da mídia)” (KELLNER, 2001). Estamos falando, portanto, tanto de conteúdos quanto de meios de produção e assumindo que ambos são inseparáveis no atual contexto da cultura audiovisual.

A cultura da mídia explicita a condição atual de nossa cultura: muitas vezes colonizada pela mídia; por sua vez, o principal veículo de disseminação e distribuição cultural contemporâneo. A mídia, defende Kellner, suplantou modos anteriores de difusão da cultura, como o livro, a palavra falada, o teatro, e é o *locus* privilegiado da cultura contemporânea. Ora, quando elegemos como objeto de estudo obras audiovisuais que, dois séculos depois da produção e difusão original de suas matrizes literárias, são responsáveis por dar vulto e popularidade inimagináveis aos livros e às representações contidas neles, estamos corroborando, já nessa escolha, com nosso entendimento da mídia como veículo dominante na difusão cultural, bem como o espaço no qual são travadas as lutas sociais de dominação, entre posições políticas hegemônicas, contra-hegemônicas e mediadas pelas tecnologias.

Kellner situa a mídia como instrumento que ajuda os indivíduos a conformarem visões de mundo, opiniões, valores, comportamentos e, portanto, nos ajuda a formar identidades – em geral, identidades que nos agregam à cultura dominante, apagando traços ou enfrentando as resistências: “as narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje” (2001, p. 9). Mais, assim, que uma cultura da mídia, estamos falando de uma cultura da imagem (ou ainda: do audiovisual), que explora mais detidamente os sentidos da visão e da audição.

Essa cultura da mídia se organiza como produção em massa, reiterando gêneros e formatos, por meio de fórmulas e códigos convencionados, testados e aprovados de alguma maneira – pelo retorno de audiência, de maneira geral. Há outra faceta do conceito de

qual os Estudos Culturais preferem adotar a expressão “cultura popular” à “cultura de massas”, e que, atualmente, “tanto uma expressão quanto a outra são usadas como sinônimos e se referem de modo geral à cultura contemporânea caracterizada pela presença das tecnologias da comunicação e da informação” (GOMES, 2004, p. 144). No âmbito desta pesquisa utilizaremos cultura da mídia e cultura de massas como sinônimos.

cultura da mídia de Kellner com o qual nos afiliamos, que diz respeito à característica pedagógica dela: os meios dominantes de informação e entretenimento são “fonte profunda e muitas vezes não percebidas de pedagogia cultural”, ou seja, ensinam formas de comportamento, pensamento, sensações, crenças, temores e desejos. E, por oposição, o que não o são (KELLNER, 2001, p. 10). A forma de sedução desse processo pedagógico é o espetáculo: ele seduz¹⁷ o espectador e o leva a identificar-se com valores, imagens, opiniões e atitudes ligadas às políticas dominantes.

A cultura da mídia tem também papel importante no estabelecimento da hegemonia de certos grupos e projetos políticos, por meio da produção de representações. Assim, uma análise cultural crítica não pode escapar da demonstração de que algumas “posições nos textos da cultura da mídia reproduzem ideologias políticas existentes nas lutas políticas atuais, por meio de discursos, figuras, linguagens que integram uma “política da representação” que examina “as imagens e as figuras ideológicas, assim como os discursos, que transcodificam as posições políticas dominantes e concorrentes numa sociedade” (KELLNER, 2001, pp. 81-82). Essas representações, portanto, mobilizam afetos, sentimentos e percepções, bem como o assentimento a posições políticas, diz Kellner.

Além disso, a cultura ajuda a integrar indivíduos a determinados sistemas sócio-econômicos. Cinema, televisão, revistas, publicidade e outras manifestações da cultura da mídia fornecem modelos de papéis, gênero, comportamento, moda, atitudes, valores e identidades.

As narrativas da cultura da mídia oferecem padrões de comportamento apropriado ou inapropriado, mensagens morais e condicionamento ideológico, ideias políticas e sociais adocicadas com formas prazerosas e sedutoras de entretenimento popular. (KELLNER e DURHAM, 2006, p. ix)

Os autores lembram, contudo, que a adesão a esses textos e significados não é automática e uniforme, mas antes negociada e, muitas vezes, paradoxal. As teorias da

¹⁷ Lembrar Baudrillard vem a calhar ao nos referirmos à sedução: para ele, “a sedução é aquilo que desloca o sentido do discurso e o desvia de sua verdade” (BAUDRILLARD, 2006, p. 61) ou novamente, na página 79, “*seduzir é morrer como realidade e produzir-se como engano*”, grifo original. Ora, a sedução dos discursos hegemônicos – e, por conseguinte das representações hegemônicas – nos parece obliterar (ou ao menos tentar) o senso crítico do receptor e ajudar na tarefa de levá-lo a se identificar com tais conjuntos de valores, imagens e representações dominantes.

recepção no próprio escopo dos EC e no âmbito da comunicação social dão conta das intrincadas relações e dos complexos sistemas de identificação, leitura e decodificação operados pelos receptores.

Nesta pesquisa, o foco recai sobre um sistema cultural específico, profundamente inserido no que Kellner denomina de cultura da mídia: o sistema filmico hollywoodiano. No âmbito dele foram produzidas as doze obras audiovisuais sob escrutínio. Reforçamos que o sistema hollywoodiano é um *locus*, mas não necessariamente um *espaço físico delimitado*: os letreiros do distrito da cidade norte-americana de Los Angeles são apenas o símbolo de um modo de produção e estilo filmicos (BORDWELL, STAIGER, THOMPSON, 1985) exercidos, primordialmente, nos limites dos Estados Unidos, mas sem limitar-se ao país. Adotamos postura similar à de David Bordwell ao tentar caracterizar o cinema contemporâneo de Hollywood e incluir na análise produções britânicas e canadenses que “se subscrevem às premissas clássicas, que encontram distribuição nos cinemas dos EUA, e cujos diretores estão na fila para serem os próximos candidatos ao Oscar ou a dirigir a próxima franquia de HQs”¹⁸ (BORDWELL, 2006, p. 18).

Pois três das obras abordadas aqui foram produzidas no Reino Unido, pela British Broadcasting Company (BBC), mas com características que, defenderemos adiante, se coadunam ao modo de produção hollywoodiano e as configuram como exemplares do cinema clássico. O caráter universalizante de tal sistema, aliás, é uma de suas características marcantes, o que nos permite expandir sua abrangência a obras que escapam territorialmente de sua zona direta.

O audiovisual, assim, compreendido aqui como cinema e TV, é, possivelmente a parte mais visível e mais atuante da cultura da mídia; a cultura da *imagem* – aqui, em movimento. Pois é no audiovisual que circulam, hoje, representações das mais ativas na configuração de imaginários e conformação de identidades e subjetividades contemporâneas. O ato de representar, de acordo com Stuart Hall, conecta sentido e linguagem à cultura, ou seja, é parte essencial do processo por meio do qual sentidos são produzidos e intercambiados, e o faz por meio da linguagem – imagens, sons. Em outras palavras, “representação é a produção de sentido de conceitos mentais por meio da

¹⁸ “films that subscribe to classical premises, that find U.S. theatrical distribution, and whose directors are apt to be snapped up for the next comic-book franchise or Oscar contender”, no original.

linguagem”¹⁹ (HALL, 1997, p. 17). Assim, podemos formar conceitos daquilo que somos capazes de perceber, mas também de coisas abstratas, como sentimentos, ou ainda de coisas estritamente ficcionais, como Elizabeth de *Orgulho e preconceito* (um dos exemplos dados por Hall).

Para construir representações, realizamos um processo de relacionar conceitos para formar ideias complexas. Tais conceitos, por sua vez, são organizados e classificados de acordo com as relações que mantêm entre si. Assim, defende Hall, o sentido depende da relação entre as coisas no mundo e nossos sistemas conceituais. Esses sistemas conceituais – ou mapas cognitivos – são compartilhados por indivíduos que pertencem à mesma cultura. Hall afirma que é por conta desse compartilhamento de mapas cognitivos necessários à construção das representações que, muitas vezes, define-se cultura em relação a tais mapas conceituais ou sentidos compartilhados (HALL, 1997).

O segundo sistema essencial ao ato de representar é o da linguagem, visto que os mapas cognitivos compartilhados devem ser “traduzidos” em uma linguagem igualmente compartilhada. Hall lembra que imagens e sons, e outros conjuntos de signos que não são linguísticos²⁰, também são *linguagem*. Assim o é também o audiovisual. Nesta pesquisa, o audiovisual é compreendido como uma linguagem (voltaremos a essa questão adiante) expressa pela materialidade fílmica e pelos códigos – resultados de convenções sociais que aprendemos e internalizamos, inconscientemente (HALL, 1997, p. 29) – que a organizam de maneira compreensível, formando um sistema que nos permite construir representações.

A abordagem de Hall, e dos EC, é construtivista: reconhece o caráter social e público da linguagem, mas deixa claro que as coisas não significam; ao contrário: nós lhes atribuímos sentidos, a partir de conceitos e signos, os sistemas representacionais. Esses sistemas, os sentidos e a linguagem operam por meio de práticas e processos que tomam lugar na dimensão do simbólico. É importante não confundir o “mundo real” com a dimensão simbólica, onde operam as representações, pois não existem relações simplistas, de reflexo, mimese ou correspondência direta entre a linguagem e esse “mundo real”. Para interpretar e construir sentidos a partir da linguagem, que por sua vez transmite conceitos

¹⁹ “Representation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language”, no original.

²⁰ Vemos, no vocabulário utilizado por Hall e na referência à lingüística o tanto que os EC são tributários dos estudos da linguagem e, especialmente, da semiótica.

mentais, os códigos atuam: são eles que nos habilitam a traduzir os conceitos em linguagem, sendo, assim, cruciais para as representações.

Como um sistema de representações, o audiovisual constitui, também ele, representações, compreendidas segundo Tânia Montoro como “uma atividade que constrói significados por meio da materialidade das imagens e sons” (MONTORO, 2006, p. 19). Algumas dessas representações audiovisuais, as amorosas, são problematizadas nesta pesquisa, o que nos leva, no percurso indicado por Montoro, a pensar a construção de imaginários acerca do amor. São discursos ambíguos, contraditórios, não unificados, fragmentados, que dialogam, se chocam e que, nessas tensões, revelam alguns modos de representação, materializadas em sons (falas, música e ruídos) e imagens.

Esses sistemas de representação audiovisuais produzem significados, que nos ajudam a conferir sentido à nossa experiência, auxiliam no processo de construção identitária e nos ajudam a transitar pelas complexas redes contemporâneas de instituições, papéis e subjetividades. Nos ajudam, enfim, a construir imagens de amor com as quais nos identificar, às quais aspirar, contra as quais lutar. De acordo com Montoro, as

imagens, representações esparsas e fragmentadas da totalidade social, acabam construindo um todo coerente – o imaginário social por meio do qual nós percebemos os “mundos”, as “realidades vividas” dos outros e, imaginariamente, reconstruímos as suas vidas e as nossas, de modo inteligível, dentro de uma totalidade vivida e vivenciada (2006, p. 21).

O audiovisual, nesse sentido, é ator privilegiado nesta cultura da mídia, como dissemos. Especialmente na tarefa de reatualizar repertórios de representação, no que nos interessa mais diretamente aqui, ao fornecer um mapa cognitivo que nos situe em relação às representações do sentimento amoroso.

1.4. COMO CÃES E GATOS

As relações entre audiovisual e Estudos Culturais

Os chamados *film studies* se institucionalizaram academicamente antes do estabelecimento acadêmico dos EC, mas nas últimas décadas têm, frequentemente, desenvolvido trabalhos paralelos ou próximos. De acordo com Graeme Turner (2011), a

virada em direção à cultura popular, seus temas, produtos e à análise deles, foi fundamental nesse processo de aproximação, que, contudo, não é isento de tensões – ao contrário. Outros tangenciamentos dizem respeito aos sistemas culturais e industriais nos quais a cultura popular se desenvolve. Ainda assim, os estudos de cinema têm se debruçado mais sobre produtos individuais ou em grupos de filmes, colocando em evidência questões de valor estético (valor estético, aliás, foi uma das questões deixadas de lado pelos Estudos Culturais, segundo Turner, e tem sido retomado recentemente). Contudo, as questões de valor estético, associadas a temas como autoria, códigos representacionais anti-realistas e vanguardas, tornavam mais fácil a adesão dos estudos de cinema a filmes distantes do gosto popular; enquanto isso, na outra ponta do espectro, os EC se interessavam justamente pelo apelo que certos filmes possuem. Se interessavam por buscar, enfim, “as origens culturais dos processos pelos quais os textos produzem significados”²¹ (TURNER, 2011, p. 197), bem como os processos de circulação desses significados.

Ou seja, a partir de sua abordagem contextualista, os Estudos Culturais, ao se debruçarem sobre cinema e, principalmente, televisão, não se interessa(va)m apenas pelos códigos cinematográficos (ou audiovisuais), mas sim em situar o meio em um contexto sócio-histórico. Assim, diz Robert Stam que o interesse recai menos sobre a especificidade do meio ou dos produtos que sobre a “disseminação na cultura por meio de um amplo contínuo discursivo, nos qual os textos estão inseridos em uma matriz social e produzem conseqüências sobre o mundo” (STAM, 2003, p. 250). Nesse processo de perceber o que circunda o texto, os EC se interessam pelos processos de interação entre textos, espectadores, instituições e o ambiente cultural mais amplo. De um lado, portanto, uma inflexão interpretativa; de outro, a tendência a mapear contextos discursivos, econômicos, históricos, sociais, culturais do audiovisual. A emergência das questões pós-coloniais, de raça, etnia, identidade, globalização, ajudam a mobilizar os EC.

Stam aponta a emergência dos Estudos Culturais no campo dos estudos de cinema sobretudo porque respondem ao que alguns teóricos consideravam abordagens ahistóricas da semiótica ou da psicanálise, duas ferramentas poderosas para a compreensão do cinema²². Mascarello aponta que os EC representam, de fato, uma contribuição relevante

²¹ “the cultural origins of the processes through which texts generate their meanings”, no original.

²² A última, chamada pela escola cognitivista norte-americana do cinema de “Grand Theory”, numa acepção pejorativa, já que consideram a psicanálise como um dogma que vem travancando o desenvolvimento

aos estudos de cinema (MASCARELLO, 2005, p. 3), especialmente ao integrar ao campo contextos culturais e econômicos. E, sobretudo, os EC, no cinema, reagem à *screen theory*, excessivamente focada no específico cinematográfico e no texto em si, ignorando tudo o que cercava o filme (segundo os “culturalistas”). Os EC também permitem análises que não mergulhem na história do meio (mas que, em seu lugar, localizem o meio na história), o que abre um leque de possibilidades para o cinema como objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento – e que também traz a ameaça de diluição e apagamento das especificidades de linguagem, narrativa e prazer fílmico do cinema.

A partir dessa tensão, Stam destaca a controversa relação entre os estudos de cinema e os Estudos Culturais. Enquanto muitos teóricos consideram a entrada dos EC no campo como uma “traição”, outros acreditam que a abordagem é um desenvolvimento “lógico” do trabalho que vinha sendo realizado no campo, com as contribuições conceituais e políticas dos EC – posição com a qual esta pesquisa se coaduna. Para muitos autores, os Estudos Culturais permitem encarar com mais fluidez o que, sobretudo, a *screen theory* havia, nos anos 70, fixado no texto fílmico: a capacidade e os limites de interpretação do texto; as posições do espectador na narrativa; as possibilidades de leitura determinadas pelo texto. Os EC trazem para o campo conceitos como “agenciamento”, ou a capacidade negociada / resistente da audiência diante do que aparentemente se estrutura permanentemente como texto (TURNER, 2011, p. 195); David Morley é apenas um dos estudiosos que analisa, a partir da metodologia descrita anteriormente, desenvolvida por Stuart Hall em *Encoding/Decoding*, produtos televisivos populares britânicos, como o noticioso *Nationwide* (ao lado de Charlotte Brundson). A TV, aliás, tem sido palco privilegiado da presença dos EC no audiovisual.

Para além das perspectivas de interpretação e análise, Fernando Mascarello aponta ainda outra direção para os caminhos que os EC tomam no cinema. A partir do que ele denomina de “horizonte teórico-metodológico culturalista” ganham destaque, a partir dos anos 70/80 (como em geral em todo o escopo dos EC), os estudos de audiência. O autor, porém, considera que tais estudos ainda são marginalizados no campo (especialmente no Brasil) e, ao contrário dos EC, que se deslocaram para a audiência, no cinema os estudos culturais permanecem textualistas: “o *mainstream* teórico cinematográfico procura

verdadeiramente científico da teoria do cinema. O principal crítico da corrente psicanalítica do audiovisual é o neo-formalista David Bordwell.

negociar uma assimilação do conceitual culturalista que mantenha relativamente intacto seu foco textual e semio-psicanalítico”. O autor classifica esse posicionamento como revisionista, em que se busca no filme “uma multiplicidade de construções discursivas passíveis de habitação pelos espectadores históricos” (MASCARELLO, 2005, p. 9).

O que essa sumarização nos permite perceber é uma história que corre, há algumas décadas, com aproximações e rupturas. O que enfatizamos e pretendemos aqui, assim, é uma abordagem culturalista à análise textual: o mergulho nas narrativas e nas especificidades de significação que eles nos oferecem aliada à contextualização sócio-histórica, econômica e cultural de tais produtos audiovisuais, que nos permitem um mapeamento de significados e a uma topografia do sistema representacional do amor nas obras audiovisuais derivadas dos romances de Jane Austen. Discordamos de autores como Mascarello ou Graeme Turner quando apontam uma “erosão” ou “falência” do paradigma textualista (equiparando a análise textual, um conjunto de procedimentos metodológicos, à prevalência da *screen theory*, um posicionamento teórico), e propomos uma conciliação de interesses e perspectivas teórico-metodológicas em prol da natureza do objeto desta investigação.

1.5. O CINEMA É DIVINO, MARAVILHOSO

Se o audiovisual tem, hoje, papel de protagonismo na cultura da mídia, as reflexões acerca dele também têm recebido crescente interesse. Ainda assim, alguns autores, como Casetti (2005), afirmam que continua se fazendo e – mais importante – respeitando pouco as teorias do cinema. O fato é que, independente do crescimento ou não da atividade, teoriza-se a respeito do audiovisual desde os primórdios do cinematógrafo dos Lumière. O início foi marcado pelo que hoje se considera “impressionismo” metateórico e por uma posição que intentava afirmar o cinema perante as outras artes e garantir-lhe respeitabilidade estética e teórica; assim, algumas das primeiras e mais importantes reflexões teóricas a respeito do cinema buscavam descobrir a especificidade do meio – são as chamadas teorias “ontológicas”, que queriam responder à questão: “o que é o cinema?”.

Casetti aponta que depois da Segunda Guerra, uma série de fenômenos inéditos mudou, aos poucos, as formas e os sentidos da reflexão teórica sobre cinema – ele sublinha que as características atribuídas pelos acadêmicos ao cinema não mudam, mas sim as maneiras de organizar as reflexões (CASETTI, 2005). Esse câmbio epistemológico e subsequente ênfase metodológica levaram, primeiro, a um progressivo rigor metodológico e, em seguida, à proliferação de visões teóricas, contexto contemporâneo em que distintas abordagens e inflexões teóricas convivem no estudo do audiovisual – muitas delas fragmentadas a partir do ângulo de visão do cientista – se um olhar sociológico, linguístico, psicológico, feminista, pós-moderno, por exemplo. Ou culturalista, como o nosso.

Jacques Aumont aponta que essas abordagens não especificamente cinematográficas, vindas de diversos campos que não o cinema, são alvo de polêmicas a respeito de sua pertinência no estudo do cinema. Para ele, “essa valorização particular de uma especificidade cinematográfica continua pesando muito nas atitudes teóricas: contribui para prolongar o isolamento dos estudos cinematográficos” (AUMONT, 2012a, p. 14). Em uma pesquisa como esta, que recebe aporte de diversas áreas do conhecimento, nos coadunamos com esse ponto de vista: a teoria do cinema só tem a ganhar com as contribuições e, sobretudo, com o interesse de outros campos e, assim, com o aporte teórico de outros campos, sobre o audiovisual.

De todo modo, cabe tentar, primeiro, antes de focalizarmos nosso olhar, mapear minimamente o campo das teorias do cinema, o que nos ajuda a situar nossa pesquisa. O percurso nos parece um tanto incerto, partindo do que afirma Andrew Tudor. Para ele, o conceito de teoria, no caso do cinema, é, de alguma maneira, banalizado, ao referir-se “a qualquer tentativa de fazer asserções gerais acerca do *médium*” (TUDOR, 2009, p. 11). Mas o autor acredita que, às generalizações feitas a respeito do meio, se soma a sistematização do pensamento. “Teorizar é, por necessidade, invocar o critério de consistência lógica, e assim interligar logicamente vários e diversificados elementos em teorias” (2009, p. 12). Partindo dessa concepção, Tudor identifica dois tipos fundamentais de teoria do cinema: aquelas que se preocupam com a operação empírica do meio, ou modelos, e aquelas que servem de base a juízos estéticos, ou seja, de qualidade. Para Aumont, a teoria do cinema é de tipo descritiva, ou seja, “esforça-se por explicar fenômenos observáveis nos filmes” e “considera hipóteses ainda não atualizadas nas obras

concretas, criando modelos formais” (AUMONT, 2012a, p. 15). Ele ressalta, ainda, que não se pode falar de uma teoria do cinema, mas em teorias do cinema, diante da miríade de abordagens possíveis.

Casetti é mais assertivo. Ele define a teoria do cinema como

um conjunto de suposições, mais ou menos organizado, mais ou menos explícito, mais ou menos vinculante, que serve de referência a um grupo de estudiosos para compreender e explicar em que consiste o fenômeno em questão²³ (CASSETTI, 2005, p. 11).

Segundo o autor, como um saber social, as teorias do cinema esclarecem a ideia que uma sociedade faz do cinema e os motivos pelos quais tal sociedade se interessa pelo meio. Traçar as rotas históricas da teorização sobre cinema não é um percurso retilíneo, até porque os compêndios sobre o assunto variam bastante em abordagens, agrupamentos e ênfases – e também, como é de supor, na descrição e avaliação que fazem de cada teoria ou modelo teórico. Os recortes temporais também não são uniformes – alguns são mais restritos, outros se pretendem mais abrangentes; alguns mantêm o foco nos expoentes de cada corrente teórica; alguns recortes não são diacrônicos, organizando as teorias, em vez disso, por afinidades trans-históricas.

Assim, em Casetti (*Teorias del cine*) encontramos três grandes grupos teóricos – ontológico, metodológico e de campo, além de das interações com outros saberes, com escopo pós-1945 até a década de 1990. Em Robert Stam (*Introdução à teoria do cinema*) o percurso é mais linear e parte dos antecedentes da teoria até as teorias do chamado pós-cinema. Andrew Tudor (*Teorias do cinema*) se concentra em alguns nomes que capitanearam construtos teóricos (Eisenstein, Grierson, Bazin e Kracauer) e se encerra com o debate sobre autoria e gênero, além de algumas provocações sobre linguagem e semiótica. Dudley Andrew (*As principais teorias do cinema*) trabalha com a tradição formativa, as teorias realistas e a teoria francesa contemporânea (à época – o livro é de 1976). Jacques Aumont (*As teorias dos cineastas*), como sugere o nome da obra, organiza as teorias por eixos que ligam os teóricos, sem obedecer à divisão historiográfica

²³ “un conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión”, no original.

tradicional²⁴. Fernão Ramos (*Teoria contemporânea do cinema*) realiza uma das raras compilações brasileiras de teoria, em dois volumes, nos quais apresenta textos sobre, especialmente, as escolas que advieram após o estruturalismo²⁵. A coletânea organizada por Gerald Mast, Marshall Cohen e Leo Braudy (*Film Theory and Criticism*) divide em seis diferentes grupos textos clássicos da história da teoria do cinema, de Kracauer a MacCabe. Ismail Xavier (*A experiência do cinema*) traz a tradução de vários textos importantes do campo (muitos dos quais no impressionante grupamento de Mast, Marshall e Braudy), de Munsterberg a Laura Mulvey.

Ainda que pouco incluído nesse cânone, os Estudos Culturais se constituem, sim, como importante fundamento teórico-metodológico das pesquisas em audiovisual. Nos estudos de televisão, especialmente, os EC são significativo norte teórico. Algo que também sobressai são as poucas recorrências (ainda assim, não unânimes, novamente devido às diferenças de periodização): os formativos soviéticos, as teorias realistas do cinema, as contribuições da psicanálise e do feminismo, o estruturalismo e a semiótica parecem insinuar-se como um “núcleo duro” da história das teorias do cinema, pois surgem frequentemente nos compêndios e, em algumas ocasiões, são o cerne das obras (do mesmo modo, alguns “nomes” de autores ou expoentes parecem iniciar a composição de um futuro cânone teórico: Sergei Eisenstein, André Bazin, Siegfried Kracauer, Christian Metz, Jean-Louis Baudry e Laura Mulvey). Talvez constituam mesmo o que David Bordwell considera, num acirrado embate teórico, fragmentos da “grand theory”, ou postulados dogmáticos que vêm dominando (colonizando?) os estudos de cinema nos últimos anos²⁶ (BORDWELL, 1996). A diversidade de perspectivas teóricas a respeito do campo também implica em compreensões multifacetadas sobre o que é o cinema (e sobre o que é o audiovisual) – a partir dos diversos pontos de vista: “uma instituição, no sentido jurídico-ideológico, a uma indústria, a uma produção significativa e estética, a um conjunto de práticas de consumo”, entre outros, aponta Aumont (2012a, p. 17). Nesse sentido, tratamos, aqui, de um *tipo* de cinema: narrativo e representativo: conta histórias situando-

²⁴ Aumont une, por exemplo, sob o eixo do “visível e a imagem, a realidade e sua escrita”, ao falar da imagem e do visível, Godard, Tarkovski, Eric Rohmer e Stan Brakhage, para em seguida retornar a Pasolini para discorrer sobre o visível e a realidade.

²⁵ Um dos grandes méritos de Fernão Ramos está em trazer à tona (como já o fizera Robert Stam) a discussão sobre o cinema documental, tantas vezes relegado ou delimitado a discussões próprias, como um campo separado (muitas vezes menor) do audiovisual.

²⁶ Bordwell também lança críticas, como dissemos, à forte presença dos EC no campo.

as em universos imaginários materializados pela representação (AUMONT, 2012a, p. 26) – não é difícil perceber que falamos, aqui, de grande parte da produção mundial.

Assim como os Estudos Culturais, as relações entre cinema e imaginário têm comparecimento fortuito nos livros de teorias do cinema. Muitas vezes, a presença resume-se às contribuições (visionárias) de Hugo Munsterberg. Em algumas ocasiões, o autor surge apenas para colocar-se como contraponto aos distintos realismos (um tanto distintos) de Anheim e Kracauer, em abordagens que nos parecem apresentar as teorias a partir de um viés evolucionista. Tais relações entre cinema e imaginário nos interessam na medida em que tratamos justamente da construção de imaginários amorosos que circulam pelo audiovisual e contribuem para a conformação de imaginários mais amplos, em um contexto sócio-econômico delimitado, a respeito do amor, ou seja, de sistemas de representações sobre o tema. A linguagem, por meio dos códigos audiovisuais, atua para criar tais representações, que são oferecidas no espetáculo audiovisual aos espectadores em todo o mundo, inclusive no Brasil. Assim, olhar para o audiovisual a partir de tal ponto de vista permite compreender a capacidade do audiovisual de representar o imaginário e de abrigar não apenas o palpável (o real, o sensível) do mundo, mas também situações anômalas, sensações impalpáveis, entidades irrealis e lógicas surpreendentes – cabe, na tela, em suma, muito mais do que o que nos rodeia na vida (CASSETTI, 2005, p. 55). Cabem os afetos e sua inefabilidade. E, por conseguinte, abarcam as representações de tais afetos, que vão muito além do que é manifesto em tela – se exprimem na materialidade fílmica mas também a transcendem²⁷.

Possivelmente encontra-se em Hugo Munsterberg o primeiro trabalho acadêmico a respeito do cinema – *The Photoplay: A Psychological Study* é de 1916, refletindo a respeito de um jovem fenômeno, de apenas duas décadas. Dudley Andrew assinala que Munsterberg escreveu sem precedentes e que, por isso, sua teoria seja a primeira e também “a mais direta” das principais teorias do cinema (ANDREW, 2002, p. 25). O autor levanta também o pioneirismo e a capacidade visionária de teorização de Munsterberg, que anteviu a importância do espectador para o fenômeno cinematográfico. Ainda assim, ele não escapou de ter se tornado um pioneiro esquecido. Seu livro é construído após dez meses de idas (escondidas, por vergonha) ao cinema e se divide em uma abordagem estética e uma psicológica. Após expor uma história (brevíssima, por motivos óbvios), ele descreve os

²⁷ Casetti convida a atravessar o espelho, como Alice, para adentrar no território desse debate (2005, p. 55).

desenvolvimentos internos – do filme – e externo – do meio – e exalta a capacidade narrativa do cinema, que, para o autor, se torna a vocação natural do meio, até chegar ao ponto crucial de sua obra (o que nos interessa aqui): para Munsterberg, o verdadeiro domínio do cinema é a mente (e é aí que o espectador ativo entra em cena, já que o filme existe na mente do espectador, que dá sentido às imagens e sons). Segue daí a polêmica inferência de que o cinema não teria matéria-prima concreta, mas tão-somente os processos mentais de que se constitui.

É na estética kantiana (ou neokantiana) que Munsterberg encontra as respostas a respeito da forma e função do cinema, por meio do conceito-chave de transcendência. O contato com o belo nos faz transcender as considerações de ganho, perda ou prazer. Essa é a experiência estética, que torna o objeto um fim em si mesmo, inclusive o filme. Assim, indaga o autor: se alguns filmes conseguem atingir a mente do espectador em toda sua singularidade, como o cinema pode ser uma arte inferior? Diante de um filme *belo*, “nossas mentes são invadidas por esse objeto na tela e são afastadas de todos os outros compromissos” (ANDREW, 2002, p. 32), ou seja, o filme nos leva – e nos mantém – longe do mundo real. Ele também ressalta a dessemelhança com real ao lembrar que o filme não é um mero canal de transmissão da experiência estética natural, mas sim formador de novos objetos – fílmicos – de contemplação: é o que chama de poética da tela, ou a capacidade do cinema de transformar a realidade em objeto de imaginação. E, finalmente, o que seria um filme *belo*? Nem todos o seriam, apenas aqueles em que o cineasta organiza as categorias de tempo, espaço e causa da maneira que escolher, sem submeter-se à lógica do mundo. O filme, assim, notadamente o filme que se afirma como experiência estética, se aproxima à desconstrução lógica promovida pelo sonho, e toca a dimensão do imaginário. Ainda: antecipa a dimensão onírica explorada pelo surrealismo.

O surrealismo, tão apropriadamente, definiu o cinema como uma fábrica de sonhos – ou pesadelos. Do mesmo modo, trazer o imaginário para o centro do palco no jogo do audiovisual implica reconhecer a forte presença das subjetividades no processo, ou seja, dos indivíduos, dos receptores. Para além dos primeiros desvendamentos da presença do receptor no jogo do cinema, cabe reconhecer como a subjetividade opera no plano da caracterização do mundo representado na tela: esse mundo é inevitavelmente produto de uma elaboração pessoal (ainda que o produto esteja inserido no modo de produção fílmico industrial, sempre há subjetividades e graus de *autoria* que se expressam na materialidade

audiovisual); “é resultado de uma fantasia que se fez perfeitamente perceptível”²⁸ (CASSETTI, 2005, p. 56). E mais: a partir da intervenção das subjetividades, que conformam imaginários, somos capazes de estabelecer diferentes relações com as representações audiovisuais. Isso desemboca, diz Casetti, na própria estrutura da imagem cinematográfica, que tem a capacidade de incluir um ato pessoal.

Dentro dessas duas perspectivas, o imaginário aparece, assim, como tema (a recorrência do maravilhoso, do fortuito, do extraordinário, nas telas) e como dinâmica ativada pelas representações. Ao voltarmos nossa atenção à emergência do maravilhoso nas frestas do que a teoria dominante do cinema, até então, supunha ser um tipo de representação realista, tangenciamos as concepções surrealistas do cinema. Estamos, porém, distantes do caráter manifesto e onírico das proposições (panfletárias?, políticas?) do surrealismo como *movimento*. Procuramos, antes, capturar (e nos contaminarmos com) o espírito de autores que enxergavam do outro lado do espelho o audiovisual; que acreditavam ser o cinema a acolher a matéria dos sonhos e a representar mundos de possibilidades. Para Ado Kyrou, por exemplo, o cinema recupera aspectos recônditos da realidade, menos aparentes que o sensível a que a sociedade reduziu o cotidiano. Enfim, o cinema demonstra que o maravilhoso existe e pode emergir à superfície. Uma das comprovações dessa capacidade imaginativa do cinema, diz, é a capacidade de operar a união de lugares distantes dentro da diegese²⁹; a invenção da noite (a “noite americana”) e do dia; agigantar o minúsculo e apequenar o que é grande. Para Kyrou, ao fazer isso o cinema nos propicia (ou favorece) uma identificação sem esforços, e nos posiciona diante de um meio mágico, revelador e poderoso. Kyrou ainda elenca temas privilegiados no audiovisual que demonstram essa inclinação rumo ao incrível: as viagens a outros mundos, a demonstração do impossível, a rebelião. Kyrou inclui no rol do maravilhoso dois temas que nos são mais caros: o erotismo e, especialmente, o amor.

Certamente Kyrou não mirava em produções hollywoodianas sobre amor quando se referia à presença do sublime nas representações audiovisuais afetivas. Contudo, quando afirma que o maravilhoso pode se esconder nos piores filmes – o que os torna os melhores

²⁸ “el resultado de una fantasia que se ha hecho perfectamente perceptible”, no original.

²⁹ De acordo com Aumont, “a história compreendida como pseudomundo, como universo ficção, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade”, e também “o significado último da narrativa: é a ficção não apenas no momento em que ela se concretiza, mas também se torna uma” (AUMONT, 2012, p. 114).

– o teórico grego tangencia, de alguma maneira, nosso objeto, pois com o “dull realism” (KYROU, 1978, p. 102), ou na representação realista hollywoodiana, convive o maravilhoso que emerge no popular. “Uma liberdade de pensamento está frequentemente presente em tais produções ‘populares’, filmes que não se dirigem aos pretensiosos pseudo-intelectuais”³⁰(1978, p. 103). Produções desdenhadas pelos críticos muitas vezes são involuntariamente – ou até mesmo voluntariamente – sublimes. Para Kyrrou, qualquer filme poderia ser percebido por meio de uma abordagem surrealista.

Ainda que as produções em foco nesta pesquisa possam, de fato, ser consideradas mediócras em termos estéticos, nem de longe podem ser concebidas como surrealistas. Mesmo os tangenciamentos, aqui, estão mais relacionados à visão de mundo sustentada pelo movimento, uma visão interessada em explorar “as conjunções, os pontos de contato, entre reinos diferentes da existência”³¹, conforme explica Michael Richardson (2006, p. 3). Ou seja, não queremos nomear “surreais”, no sentido banalizado do termo, produções que não o são, apenas ressaltar uma linha de pensamento a respeito do cinema que traz à tona o imaginário e, ao fazê-lo, acolhe a proeminência de temas como o amor na atividade e nos produtos audiovisuais. De todo modo, a conjunção entre Hollywood e surrealismo nos parece um paradoxo. Enquanto a primeira é uma “fábrica de sonhos” manufaturados e espetaculares, a segunda se relaciona com o sonho como tentativa de alteridade. Para Richardson, a tentativa hollywoodiana sempre foi de “regular” os sonhos. Mesmo assim, sempre houve lugar para a imaginação. E, ainda que nos pareça paradoxal conectar a espontaneidade surrealista ao fordismo de Hollywood, os filmes norte-americanos, especialmente os de gênero, compartilhavam com os surrealistas alguns valores morais (RICHARDSON, 2006, pp. 61-62), como a anarquia, a insubordinação e a ruptura com a lógica convencional.

Mas a maior conjunção de valores entre Hollywood e o surrealismo, aponta Richardson, se dá justamente no tratamento que o sentimento amoroso recebe nessa instituição cinematográfica:

A mais notável configuração entre o filme de Hollywood e o surrealismo se encontra no tratamento do amor [...] uma crença no poder

³⁰ “A freedom of thought is often present in these “popular” productions, films that don’t address themselves to pretentious pseudo-intellectuals”, no original.

³¹ “exploring the conjunctions, the points of contact, between different realms of existence”, no original.

transformador do amor era uma das constantes na empreitada surrealista. ‘Se você gosta de AMOR, vai amar SURREALISMO’ era um refrão em um dos primeiros cartões de visita surrealistas, e o amor é que era percebido como o marcador do ponto central das preocupações surrealistas, a determinação do ponto onde as contradições aparentes são solucionadas.³² (2006, pp. 63-64)

É claro que o *tipo* de amor ambicionado pelos surrealistas era extravagante e intenso, um tanto a partir do chamamento de Rimbaud para “reinventar” o sentimento amoroso – distante, como veremos adiante, dos amores comumente propostos pela instituição hollywoodiana³³, muito mais convencionais e hegemônicos que emergentes. De acordo com Richardson, esse amor proposto no âmbito surrealista, que atua como elo entre o espírito do surrealismo e o cinema de Hollywood, é violento, transgressivo e assinala uma ruptura quando a identidade do sujeito é posta em dúvida a partir do encontro com outro sujeito, que pode transformá-lo. Não se tratava de um amor “livre”, até porque o surrealismo, assim como o cinema de Hollywood, centrava-se na figura do casal (Hollywood ainda centra-se no casal monogâmico heterossexual como modelo hegemônico de representação amorosa). O encontro do casal significava, para os surrealistas, o momento de lucidez quando o sujeito é capaz de perceber a dissolução da solidez do mundo. O surrealismo, continua, enxerga o amor como a ligação entre criação e destruição, vida e morte. E, a partir daí, a existência adquire novo significado – o poder transformador do amor. “É uma irrupção do eterno na vida cotidiana, assumindo a forma de necessidade inelutável, consagração do destino que marca um ponto em que felicidade e necessidade se tornam uma”³⁴ (RICHARDSON, 2006, p. 64).

Da proximidade surrealista do cinema com o amor, pousamos nas reflexões de Edgar Morin, que também perpassam o amor e o conceito tão explorado de *happy end* (que utilizaremos, aqui, como *happy ending*). O flerte do autor francês com o cinema se inicia com *O cinema, ou o homem imaginário*. Como os autores que se desgarram da tradição

³² “the most remarkable configuration of Hollywood film and surrealism is to be found the treatment of Love, in a whole series of films made from the twenties until the fifties. A belief in the transformative power of love has been one of the constants of surrealist endeavour. ‘If you like LOVE, you will love SURREALISM’ was a motto on one of the earliest surrealist visiting cards, and it was love that was regarded as the marker of that central point of surrealist concern, the determination of the point at which apparent contradictions are resolved”, no original.

³³ A respeito das representações dominantes do amor em Hollywood, ver BARBOSA, 2007.

³⁴ “an irruption of the eternal into everyday life, assuming the form of an ineluctable necessity, a consecration of destiny that marks a point at which freedom and necessity become one”, no original.

realista, Morin acredita que o cinema responde a algumas necessidades, como a de evadir-se; a de sonhar. Necessidades, enfim, que a vida prática não consegue dar conta; necessidades imaginárias – às quais retomaremos. De acordo com Karl Schoonover, a perspectiva de Morin, em contraste com a abordagem abertamente racionalista que domina o cinema, “demanda que reconheçamos quão essenciais afeto, participação e acaso são para a instituição do cinema”³⁵ (SCHOONOVER, 2006, s/p). A partir dessa perspectiva, Morin apreende a dimensão mágica do cinema, compreendendo o meio como uma forma estruturada (racionalizada/estetizada) de encantamento – e que deve ser admirado justamente por esse caráter anti-racional. Como Souriau, Morin compreende no cinema um maravilhoso atmosférico quase congênito ao meio de expressão, e classifica-o como uma máquina de produção de imaginários.

O estudo propõe uma abordagem antropológica sobre o cinema com questões a respeito de determinadas características do fenômeno cinema, como a tecnologia, a imagem, o duplo, a audiência, a linguagem, a participação, a fantasmagoria. Morin constrói essa abordagem por meio de dicotomias e oposições, para demonstrar como o cinematográfico se fez cinema (metamorfose que ocorreu com a ajuda inestimável de Méliès) e, ao realizar essa tarefa, se estabeleceu como veículo imaginário, ainda que com verniz realista (uma das dicotomias mais exploradas pelo autor na obra). O francês claramente trata o cinema narrativo de ficção, especialmente aquele de aparência realista, como o dominante, chegando a dizer que é essa a corrente dominante (e, possivelmente, se torna sua natureza mesma – algo que os surrealistas já haviam dito e que Christian Metz, por outras vias, irá sugerir anos depois).

Morin inicia ao traçar um paralelo entre as invenções claramente oníricas, assustadoras, do cinema e do avião (que nos leva aos céus, coisa que o cinema também faz, metaforicamente). Para Morin, o cinema é uma máquina milagrosa, que pode ter sido inventada apenas para atuar como olho objetivo do mundo (enquanto o avião já buscava evadir-se do solo e depois converte-se em pura maquinaria), mas que lançou-se rumo ao sonho, “ao infinito das estrelas [...] escapando da terra de que deveria ser, segundo todas as aparências, servidor e espelho”³⁶ (MORIN, 2001, p. 14). Essa mudança de rumo para o

³⁵ “demands that we recognise how essential affect, participation, and chance are to the institution of cinema”, no original.

³⁶ “hacia el infinito de las estrellas [...] escapando de la tierra de la que debía ser, según todas las apariencias, servidor y espejo”, no original.

céu, onde estão presenças adoráveis e demoníacas, é que converte o cinematógrafo em espetáculo, em *cinema* (assim como para Munsterberg e para os surrealistas era a narrativa – a capacidade onírica, imaginária e mental do cinematógrafo – o que o caracterizava como cinema, e representava sua natureza mesma). Para ele, o desenvolvimento da magia latente à imagem permitiu a metamorfose do cinematógrafo em cinema. Como? O encanto dessa imagem, lado da imagem do mundo ao alcance das mãos, determinam um espetáculo que suscitaram a formação de novas estruturas internas ao filme. O resultado de tal processo é o surgimento do cinema.

Morin faz uma rápida arqueologia da linha de investigação teórica na qual traz Ricciotto Canudo, Appolinaire, Jean Epstein, Jean Tédesco e outros, que utilizaram expressões como capacidade de sugerir emoções, bruma, impalpabilidade fantasmagórica, emocionante e indefinível, olho surrealista, arte espírita, sonho, sensibilidade, fé, mágica, maravilha, sentimento. Ainda que o autor reconheça a predileção dos teóricos ligados ao sonho pelas palavras acima para descrever qualquer fenômeno – e o mundo –, não lhe escapa a peculiar capacidade do cinema de dialogar com a realidade mas de escapar a ela e comunicar-se com o sonho – transcendendo a realidade³⁷.

Como Munsterberg, ele ressalta que a arte – ou a essência – do cinema está em sugerir emoções, não em relatar acontecimentos. A reflexão ontológica do autor também se cruza com Munsterberg nessa ênfase afetiva: ela acolhe, necessariamente, a participação do espectador (bem como o complexo projeção – identificação). Um dos conceitos explorados por Morin é o mesmo desenvolvido pelos impressionistas franceses, Epstein e Delluc (principalmente, entre outros): a fotogenia, “a qualidade própria do cinematógrafo” (uma tautologia que pouco explica) ou, a partir de Epstein, tudo que é sobrevalorizado pela reprodução cinematográfica. Morin diseca um pouco mais o conceito: “o que se chama ‘fotogenia’ não é mais que o embrião de uma extralucidez mítica que fixa na película, não somente os ectoplasmas materializados das sessões espíritas, mas também os aspectos invisíveis ao olho humano”³⁸ (MORIN, 2001, p. 28) ou, mais à frente: uma qualidade

³⁷ Morin segue ao desconstruir a dicotomia da ciência e do invento como racional, demonstrando que todo invento, toda novidade, já nasce do sonho e do devaneio.

³⁸ “Lo que se llama ‘fotogenia’ no es más que el embrión de una extralucidez mítica que fija en la película no solamente los ectoplasmas materializados de las sesiones espiritistas, sino los aspectos invisibles al ojo humano”, no original.

única e complexa de sombra, reflexo e duplo, que permite às potências afetivas das imagens mentais serem fixadas sobre a imagem³⁹ produzida.

A ideia de fotogenia serve de ponto de partida para que Morin demonstre como o onírico emerge do real, ou como a visão empírica se desdobra em magia⁴⁰ – porém uma magia tornada decadente e desvalorizada pela estética, ou seja, interiorizada como sentimento. O lugar desse sentimento, diz o autor, é uma zona sincrética e fluida onde estão o amor e a alma – elementos de dessacralização da magia. É assim que Morin relaciona imagem, magia e afeto, pois para ele tudo que é afetivo tende a tornar-se mágico e toda imagem tende a se fazer afetiva. Mais interessante: a magia, ou os truques fantásticos (o que podemos compreender como a *linguagem*, já que Morin se refere ao primeiro plano, às fusões e elipses, entre outros), se convertem justamente nas técnicas de expressão realista. Para Morin, esse é um dos paradoxos fundamentais da imagem cinematográfica: a aparência realista se constrói justamente sobre os alicerces invisíveis do fantástico e do mágico. A magia e o cinema estão imbricados por um constante paralelismo traçado pelo autor (as analogias). Ambos, diz, contêm as mesmas características constitutivas: o duplo, a metamorfose, a ubiquidade, a fluidez, a reciprocidade entre micro e macrocosmo e o antropocosmomorfismo. Se essas são as características constitutivas do cinema (que só podem ser percebidas intuitivamente ou fragmentariamente, já que não há uma concepção antropológica da magia), alguns temas se fazem presentes desde a invenção do cinematógrafo e especialmente depois, quando este “se converte” em cinema, carregado por uma vaga de imaginário: o cômico, a violência, o amor (MORIN, 2001, p. 72-73). Esse é o fluxo afetivo-mágico (ou estético-mágico) do cinema.

O imaginário para Morin é a prática mágica espontânea do espírito sonhador ou o lócus da imagem e da imaginação. Ele surge como um reino em que se adentra quando a imagem é modelada por sonhos, desejos, aspirações, mas também os terrores e medos. Essa imagem modelada pelo onírico e pelo terror é ordenada conforme a lógica ficcional (daí, para Morin, porque foi a ficção a corrente a dominar o cinema). A lógica ficcional sugere um produto (o produto-tipo do cinema, sua “secreção universal”), a obra de ficção, formada por um sistema de projeção-identificação bastante discutido pelo autor aqui e no primeiro volume da obra *A cultura de massas no século XX* (e que se relaciona com outra

³⁹ Diz Morin, a partir do paradoxo fantasmagórico, que a imagem é um sistema de presença-ausência.

⁴⁰ Para Morin, a alienação reificadora e fetichista dos fenômenos subjetivos.

obra voltada ao cinema, *Estrelas*). Esse produto é a objetivação do sonho, e se apresenta como concretização e alienação das características da magia, por ser uma obra estética (que converte a magia em subjetividade, sentimento e, em última análise, participação afetiva). É o que Morin denomina imaginário estético, o imaginário de uma magia convertida, pela técnica, em produto com valor estético e afetivo. A conclusão é que “o que há de mais subjetivo – o sentimento – se infiltrou *no que há de mais objetivo: uma imagem fotográfica, uma máquina*”⁴¹ (MORIN, 2001, p. 105, grifo original). É esta, possivelmente, a concatenação do estupor de Morin diante do assombroso trabalho mágico, que toca a alma, proporcionado pelo dispositivo mecânico do cinema.

O produto-tipo do cinema, o filme de ficção, tem uma materialidade, assume o autor, mas é reconhecido pelo espectador como irreal, imaginário (mais uma dicotomia: o filme, para Morin, é um complexo real/irreal-vigília/sonho); dessas antíteses o autor encontra um meio termo (uma síntese?, no vocabulário marxista), que é o sonho desperto⁴². Esse meio termo de Morin (similar à junção feita por ele entre ciência e magia – avião e cinema) é o que ele chama de conjunção sincrética. Esse sincretismo é atingido por meio da ação da estética sobre o cinema, que subjetiva a magia do cinema e o diferencia do sonho, bem como da realidade – e, ao mesmo tempo, é o que une sonho e realidade. No complexo e reflexivo jogo de palavras, conceitos e imbricações proposto por Morin, o irreal banha o real; por sua vez, o real molda, determina e racionaliza o irreal. Apesar desse paradoxal sincretismo, o autor deixa claro que o filme ficcional não é a realidade; é uma realidade imaginária, ou seja, pertence a outra “categoria”, na qual as tendências dominantes refletem forças culturais que direcionam a investigação para direções sociológicas e históricas.

Essa breve reflexão de Morin, que introduz a exploração do autor sobre o gênero fantástico no cinema (uma explanação datada, visto que atualmente é um dos mais prolíficos na indústria de Hollywood), o aproxima da abordagem culturalista, que busca constantemente tensionamentos entre a obra e seus contextos, como vimos. Mais tarde, Morin volta ao tema e reforça a ideia de que os “ectoplasmas” da humanidade são bens simbólicos, vendidos a varejo pela indústria cultural. A vitrine da cultura de massas, diz

⁴¹ “Lo que hay de más subjetivo – el sentimiento – se ha infiltrado en lo que hay de más objetivo: Una imagen fotográfica, una máquina”, no original.

⁴² Que Morin define como “closed vision”, cristalização de fantasmas subjetivos, uma visao aberta sobre o mundo. (MORIN, 2001, p. 137).

Morin, ainda exhibe “os amores e os medos romanceados” (MORIN, 2011, p. 4). O autor vai além ao expressar a contradição/contaminação fundamental da imagem dita realista do cinema convencional: “é o imaginário arremedando o real e o real pegando as cores do imaginário” (MORIN, 2011, p. 27). O verniz da encenação realista, assim, traveste, na verdade, as profundas manipulações, engodos e encantos da imagem cinematográfica convencional – de um *certo tipo* de cinema. Laura Mulvey, a esse respeito, também fala sobre a construção narrativa e os processos narrativos do cinema dominante e nas convenções sobre as quais ele se desenvolveu: para ela, sugerem um mundo hermeticamente fechado, que se desenrola magicamente, alheio à presença da plateia, o que produz um efeito de separação e joga com as fantasias voyeuristas dos espectadores.

1.6. ENFOQUE METODOLÓGICO

De acordo com Kellner, a análise e a interpretação desses produtos culturais, o exame das modalidades de representação na cultura contemporânea, sob a ótica dos estudos culturais, “exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos” (2001, p. 13).

Pela natureza desta pesquisa, nos aproximamos daqueles objetos de estudo ligados à cultura da mídia, bem como das metodologias de análise textual – no caso, as metodologias de análise da imagem, e à vertente dos estudos culturais que aproximam cultura e comunicação. Nesse sentido, os EC se apresentam como uma “teoria social crítica que insere essas análises da cultura e comunicação no âmbito da sociedade capitalista” (KELLNER, 2001, p. 23).

Nos identificamos com o projeto que situa “a cultura num contexto sócio-histórico” e que analisa – e critica – as formas de cultura que promovem a dominação. Ou seja, um projeto político que “luta contra a dominação e contra as relações estruturais de desigualdade e opressão” (2001, p. 49), dominação e relações essas trazidas à baila pelo desvelamento dos modos e mecanismos de atuação dos produtos culturais, bem como dos valores, imagens e representações que eles propagam e, finalmente, as maneiras pelas quais tais valores, imagens e representações ressoam na sociedade.

De acordo com Kellner, para empreender tal tarefa, os estudos culturais dependem das problemáticas da teoria social contemporânea e das teorias da cultura, num projeto em que “subvertem a distinção entre cultura superior e inferior” – muito presente na Escola de Frankfurt, sobretudo no pensamento de nomes como Adorno – ao mesmo tempo em que “valorizam formas culturais como cinema, televisão e música popular” (Idem).

O autor vai além: para ele, analisar produtos como os filmes populares de Hollywood – e, por conseguinte, produções audiovisuais populares – ajuda o analista cultural a compreender a sociedade contemporânea, já que o mapeamento dos motivos dessa popularidade nos leva a perceber o que acontece nas culturas e sociedades. Isso porque, ao mesmo tempo em que a mídia ajuda a forjar identidades, também os anseios pessoais encontram eco nos produtos culturais. Não à toa, essa imbricação entre mídia e sujeito, entre produtos culturais e identidades, desemboca na compreensão de que “a imagem, a aparência e o estilo pessoal foram se tornando cada vez mais importantes na constituição da identidade individual” (Ibidem, p. 16).

Uma análise cultural crítica multiperspectívica que busque compreender as relações, os modos de produção de um texto, as disputas existentes entre modos de representação cultural, deve obrigatoriamente ser contextualista – ler os textos ideológicos “em *contexto e relação*” (KELLNER, 2001, p. 135, grifo original). Em contexto e em relação às lutas reais da sociedade e cultura contemporâneas; em relação a seu contexto histórico, econômico, social, político, seu gênero; e em contexto com outros filmes dos mesmos conjuntos ou com os gêneros a que eles pertencem. O que se busca são imagens ressonantes, reiterações, recorrências, marcas de discurso.

1.6.1. A importância da linguagem

Falamos aqui de audiovisual e de linguagem com certa liberdade, compreendendo que audiovisual abarca cinema e TV. Estamos, contudo, cientes de que não se tratam estritamente da mesma coisa – há códigos e uma linguagem genericamente compartilhada entre ambos, uma proximidade irmã, mas cada um possui suas especificidades. Contudo, tratamos aqui de um grupo de produtos homogêneos no que diz respeito à matriz de linguagens que os norteia, a saber a linguagem cinematográfica. Apesar de nos referirmos

a minisséries ou telefilmes (filmes para a TV), tratam-se de projetos executados com elenco e qualidade técnicas comparáveis às ditas qualidades do cinema, mais próximos do sistema produtivo cinematográfico que do sistema televisivo. Defendemos que são produtos do que poderíamos classificar de “quality TV” e que cinema e TV tratam-se, aqui, de suportes para conteúdos que compartilham códigos e linguagens e que transitam por meios. E é por conta de nossa defesa da persistência dessa matriz cinematográfica que norteia inclusive os produtos televisivos de nossa pesquisa que nos referimos majoritariamente à linguagem cinematográfica e é ela que tomamos como baliza para nossa análise audiovisual.

Já num trabalho teórico de natureza ontológica como o de Morin, a questão da linguagem está latente. O autor parte da ideia de que a imagem *representa* (restitui uma presença) para concluir que, portanto, a imagem é simbólica: sugere, contém ou revela algo além dela mesma (MORIN, 2001, p. 153). O simbólico da imagem audiovisual se revela na sucessão de planos, que constrói um discurso no qual cada plano é um signo compreensível (a imagem representa e significa). É, assim, um sistema de abstração que permite isolar uma *linguagem*: lógica e ordem. Antecipando (novamente) Metz e sua discussão sobre o cinema ser ou não uma linguagem (sendo *e* não-sendo), diz Morin:

O cinema mostra como certas imagens tendem a constituir-se em instrumentos gramaticais (fusões, encadeamentos, sobreposições) ou retóricos (os mesmos, mais as elipses, metáforas, quer dizer, as perífrases acima citadas).⁴³ (2001, p. 156)

Ora, os elementos citados por ele – fusões, encadeamentos, sobreposições, elipses, metáforas – e ainda outros que surgem ao longo da obra (como o primeiro plano, as metamorfoses de tempo e espaço, o *plongée*, a música e o som) reaparecem em muitas discussões posteriores a respeito da linguagem do cinema/audiovisual. Nos mesmos termos ou em outros (como a grande sintagmática de Metz, por exemplo), a ideia de uma linguagem audiovisual – bem como seus elementos – é recorrente na teoria. Para Morin, a linguagem audiovisual é menos diferenciada que a linguagem “das palavras”, aproximando-se, dessa maneira, à linguagem primitiva. Funda-se, diz, em processos

⁴³ “El cine muestra cómo ciertas imágenes tienden a constituirse en instrumentos gramaticales (fundido, encadenado, sobreimpresión) o retóricos (los mismos, más las elipsis, metáforas, es decir, las perífrasis arriba citadas)”, no original.

universais de participação, e seus signos elementares estão carregados de magia universal – logo, são universais (porque se confundem com dados universais da percepção).

Michel Martin lembra que a *escrita* própria do cinema, aliada ao *estilo*, convertem-no em linguagem (2003, p. 16, grifos originais). Acerca da polêmica sobre a existência ou não de uma linguagem cinematográfica, ou audiovisual, Martin diz:

[...] o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com ele, de fato, são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e à imaginação (2003, p. 18)

Morin chega a considerar a linguagem cinematográfica como um “esperanto” natural, o que nos parece algo forçado, ao deixar de lado o caráter de construto, justamente de simbólico (e, portanto, cultural), e de *convenção* da linguagem cinematográfica. São elementos que veremos adiante ao nos debruçarmos com mais atenção na questão da análise fílmica, suas ferramentas e abordagens. Para Metz, a linguagem cinematografia é constituída por tudo aquilo que é suscetível de surgir no cinema – o caráter narrativo do cinema, portanto, não é específico da linguagem cinematográfica, já que não é apenas o cinema – o audiovisual – que possui capacidade narrativa. Aumont nos lembra ainda que a linguagem não é intrínseca ao cinema, mas surge da necessidade de o meio contar histórias e veicular idéias (de transformar-se de cinematógrafo em cinema, nos termos de Morin) e, assim, é determinada historicamente e narrativamente (2012a). Sendo eminentemente histórica, a linguagem é reduzida, frequentemente, apenas a procedimentos, truques e receitas; ou seja, o que se modifica são as escolhas estéticas dos realizadores e as convenções. Isso leva Martin a preferir o conceito de estilo ao de linguagem.

1.6.2. A análise fílmica

Como colocar um produto audiovisual sob escrutínio sistematizado? Existem diversas maneiras de fazê-lo, múltiplas abordagens. Muitas delas, é certo, centram-se no discurso ou na mensagem que o filme transmite por meio, sobretudo, da história, em vez de se concentrarem na linguagem e nos mecanismos narrativos audiovisuais. Assim, pode-

se aplicar a análise do discurso ou análise de conteúdo para compreender um produto audiovisual. Do mesmo modo, um filme, seriado ou programa de TV submete-se à aplicação metodológica da teoria das representações sociais, à procura de processos como ancoragem e objetivação, por exemplo. Defendemos, entretanto, que a análise mais compreensiva de um produto audiovisual se dá pela análise fílmica. Dizer isso, todavia, apenas inicia a discussão.

Esta pesquisa realiza análises fílmicas para desvelar representações do amor na obra audiovisual derivada de Jane Austen. Mas como demarcar o que é a análise fílmica e do que ela trata? Em primeiro lugar, há que se reconhecer que esse tipo de análise não é absolutamente nova. Poucos anos após o surgimento do cinema, as primeiras análises, de caráter impressionista, já tentavam dissociar a história narrada da forma fílmica, em busca de desvendar e analisar os mecanismos presentes em ambas. A primeira análise fílmica propriamente dita, traçada por Penafria, foi o trabalho de Eisenstein a respeito de 14 planos de *O encouraçado Potemkin*, feito em 1934 e publicado em 1969, com o objetivo de defender seu trabalho da “acusação” de formalismo – o que leva Penafria a afirmar que a análise de filmes deve ser realizada a partir de objetivos definidos anteriormente. Mais recentemente, como apontam Jacques Aumont e Michel Marie, com a integração cada vez maior entre o cinema e a instituição cultural, a análise fílmica tem se sistematizado. Outro fator que contribui para a disseminação da prática é a institucionalização do estudo do audiovisual, sobretudo no ensino universitário a partir de meados da década de 1960.

Ainda que historicamente sedimentada, sistematizada, institucionalizada e amplamente difundida, a análise fílmica ainda parece “procurar-se, hesitar entre diversos suportes metodológicos, e interrogar-se quanto aos seus objetivos” (AUMONT e MARIE, 2004, p. 8). Até o momento, durante o longo processo de legitimação que sucedeu o desenvolvimento dos estudos de cinema nos anos 1970, a análise fílmica nutre-se de conceitos, métodos e campos teóricos, uma vez que o movimento de imagens e sons gerando sentidos e significados dialoga com as artes, a literatura, a história, a filosofia, por exemplo.

A respeito do tema, Aumont e Marie são taxativos: a análise do filme não é uma disciplina, mas sim “aplicação, desenvolvimento e invenção de teorias e disciplinas” (Idem), ou seja, apropriação de outros campos de acordo com o enfoque dado pelo pesquisador. Do mesmo modo, concluem, que não existe uma teoria unificada do cinema,

mas diversas óticas para se aproximar do fenômeno, não há um método universal de análise do filme. Isso não significa que se deva abrir mão do rigor e da reflexão metodológica diante da singularidade das análises. Laurent Jullier e Michel Marie também insistem nesse ponto: “não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido” (2009, p. 15).

Manuela Penafria diz que analisar um filme é decompô-lo (2009, p. 1). Aumont e Marie se detêm mais e assim definem a análise fílmica: “uma maneira de explicar, racionalizando-os, os fenômenos observados nos filmes [...] é uma atividade acima de tudo descritiva e não modeladora, mesmo quando por vezes se torna mais explicativa” (2004, p. 14). Para os autores, cada analista constrói, em última instância, um modelo de análise válido para *aquela* filme ou *aquela* fragmento. Contudo, defendemos que é imprescindível a filiação a algum modelo cuja validade já tenha sido posta à prova empiricamente. Desse modo, a análise se inscreve, como método, em alguma corrente da sistematizada teoria do cinema e do audiovisual. Ademais, há uma certa diferença entre a maneira como encaramos a análise nesta pesquisa e aquela defendida por estes e outros autores: a maioria da bibliografia encara a análise fílmica como uma atividade *per se*, com fim em si mesma (Penafria, por exemplo, afirma que o objetivo da análise fílmica é explicar/esclarecer o funcionamento de um filme para propor uma interpretação [2009, p. 1]); nós enxergamos a análise fílmica como um método de análise de nosso *corpus*, que nos permita identificar recorrências, tensões, similitudes, mediações, diálogos possíveis e diferenças no material estudado – para, aí então, realizarmos operações interpretativas do material. Interpretar, aliás, é considerada questão delicada para Aumont e Marie. A dupla lembra o perigo das interpretações abusivas sobre o material, mas reforça que a análise é, sim, atividade eminentemente interpretativa e que, por isso, o máximo que se pode fazer é colocá-la (a análise) no quadro o mais estritamente verificável possível.

Os limites da interpretação, porém, são muito elásticos. De um lado, é preciso rejeitar as leituras de intenções do autor do produto audiovisual. De outro lado, as intencionalidades do criador da obra não podem ser limites a que o analista desenvolva seu trabalho – analista e autor/criador estão em lugares diferentes e aquele é livre para tratar de tudo que considera importante, desde que a análise permaneça coerente. Além de estar longe de ser um método unificado, também é preciso dizer da análise que ela nunca é a palavra definitiva acerca de um produto audiovisual. A análise fílmica nunca se esgota; do

mesmo modo, uma análise nunca esgota um filme – sempre há algo a ser dito a respeito do produto sob escrutínio. São, portanto, tentativas de fixação de sentidos. Aumont e Marie também trazem à tona a importância de relacionar a análise à teoria do cinema e também à história do cinema: há que, sempre, se avaliar corretamente o lugar do filme na história e ter conhecimento dos discursos que o originaram / dos discursos que o filme originou, para poder dialogar a análise com o corpo teórico e analítico do que já foi dito a respeito daquele produto.

Ainda que não seja teoria, a relação da análise com esta é muito próxima: de fato, sempre analisa-se um filme em função de determinados pressupostos teóricos a respeito do cinema, ainda que tais concepções estejam apenas implicitamente nomeadas no processo analítico. E já que a teoria serve como pano de fundo conceitual à análise, esta se apresenta, por sua vez, como um momento de verificação, invenção ou demonstração da teoria. Mais frequentemente, inclusive, como apontam Aumont e Marie, a análise é uma forma de teoria – uma invenção teórica. Outras vezes, demonstra a aplicabilidade de um construto teórico. Ainda há a possibilidade de que a análise fílmica ajude o analista/teórico a criar conceitos (PENAFRIA, 2009).

Sobretudo, porém, a análise fílmica tem a ver com estilo – estilo, aqui, considerado em sentido amplo: “a arte de contar uma história em imagens e sons” (JULLIER e MARIE, 2009, p. 20). O estilo, por sua vez, diz respeito a seleção de atores, escolha e construção de cenários, a regulações técnicas, a pontos de vista e de escuta, aberturas de objetiva, movimentos de câmera. De acordo com Vanoye e Goliot-Lété, a análise fílmica consiste em, primeiro, decompor o produto a seus elementos constitutivos, desconstruí-lo, a fim de obtermos fragmentos distintos da obra como um todo. É o processo da identificação, da descoberta das mais basilares unidades de sentido da obra. Em seguida, explicam, deve-se “estabelecer elos entre esses elementos isolados”, para compreender como se associam e “se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou fragmento” – interpretá-lo. Essa reconstituição é, deixam claro, assumida pelo pesquisador, mas deve ter como limite o próprio produto: “o filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (2006, p. 15).

Diferentemente do espectador normal, que submete o produto audiovisual à sua fruição, o analista adota um distanciamento racional, ativo, à procura de indícios. Submete o produto ao escrutínio a partir de seus instrumentos de análise e suas hipóteses. Esse

processo de confrontação com a obra, de esgarçamento, pretende que o analista diga coisas sobre o filme. Mas Vanoye e Goliot-Lété alertam para o fato de que também o filme diz coisas: por isso, no longo processo de análise audiovisual, também é necessário assumir, de quando em vez, o papel de espectador por alguns momentos. A análise de um produto audiovisual se debruça sobre a materialidade fílmica e pressupõe a assistência exaustiva e disciplinada, o olhar constante e recortado e o enfrentamento do audiovisual com o que se espera descobrir dele/nele.

A linguagem tem papel fundamental no processo analítico. O analista fílmico não se atém apenas à dimensão do conteúdo ou do tema, mas os aspectos formais do produto ou do conjunto de produtos. É a análise da linguagem e do estilo audiovisuais que fornecem a especificidade que permite diferenciar a interpretação de um produto cultural audiovisual daquela realizada a respeito de qualquer outro produto de mesma época: “As diferenças do meio são então diluídas quando é accionada uma interpretação de conteúdo” (PENAFRIA, 2009, p. 3). Penafria defende que a análise do conteúdo ajuda a estabelecer o contexto em que o filme é produzido; porém acreditamos que as marcas visuais, sonoras, narrativas, enfim, as marcas da linguagem audiovisuais fornecem importantes pistas acerca do contexto em que as obras estão inseridas.

Uma das questões que se colocam diante do analista é, em primeiro lugar, a sistematização (que diz respeito às ferramentas de análise, como veremos a seguir). Há ainda a necessidade de desenvolver um olhar particular sobre os filmes que permita construir um *corpus* conceitual distante da adjetivação. Mas talvez o desafio mais complexo diante do analista seja o fato de que o filme, a série ou o produto audiovisual em geral não é citável diretamente: usamos palavras para nos referirmos a imagens e sons. A questão da citação direta é um tanto amenizada nas análises de fragmentos fílmicos (especialmente os menores), quando se pode (como no caso de Eisenstein) dispor de todos os quadros analisados. No caso de obras audiovisuais e, em nosso caso, de um corpo de obras, essa tarefa é impossível. A tentação mais recorrente do analista, nesses casos, é se ancorar em demasia na transcrição de falas e na narração da história (o conteúdo) em detrimento dos movimentos e posições de câmera, das elipses, transições, da montagem...

1.6.3. Ferramentas de análise

Existem várias maneiras de se ler um filme, bem como diversas abordagens teóricas que norteiam tais leituras. São decisões do analista que impactam na maneira como será conduzida a análise, bem como nas conclusões que ele obterá. Principalmente, tais decisões devem depender dos objetivos que o analista tem. A primeira de tais decisões é se a análise recai sobre todo o filme ou sobre fragmentos filmicos. Aumont e Marie enumeram uma série de análises importantes a respeito de alguns segundos de filme, ou sobre determinados planos de algumas obras – como aqueles de Eisenstein sobre alguns planos de *Outubro*. Também há, certamente, estudos exaustivos da integralidade dos filmes ao longo da história da análise fílmica. Nesta pesquisa, optaremos pela análise de fragmentos filmicos, que serão selecionados em uma visagem, levando-se em conta a relevância para a construção da representação amorosa na obra. Não há número pré-determinado de fragmentos filmicos a serem analisados detidamente em cada obra audiovisual – os momentos importantes emergiram ao longo de incessantes visionamentos direcionados já pelo arcabouço teórico e pela abordagem metodológica da pesquisa.

Antes de propor planos de análise, é preciso delimitar a imagem audiovisual: para Aumont, as duas características fundantes da materialidade fílmica é que se trata de uma imagem plana delimitada por um quadro. O quadro – limite físico da imagem – contém uma porção de espaço imaginário nele: o campo (que nos transmite a ilusão de movimento e de profundidade). A existência do campo pressupõe e, na verdade, obriga, um campo mais vasto do qual ele é tão-somente a parte visível; a parte invisível e que prolonga o que vemos é o fora de campo (que só existe em função do primeiro). Aumont define assim o fora de campo: “o conjunto de elementos [...] que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador” (2012a, p. 24)⁴⁴. O campo, que efetua intercâmbios constantes com o fora de campo, é, portanto, de caráter imaginário. O autor enumera as três maneiras principais pelas quais campo e fora de campo se relacionam: entradas e saídas de campo, normalmente pelas bordas laterais do quadro (à maneira teatral) ou pela profundidade do quadro; interpelações por um elemento

⁴⁴ O contracampo, um fragmento do fora de campo, corresponde então ao plano filmado na direção exatamente oposta à do plano que o precede. A codificação campo/contracampo é a maneira mais convencional, por exemplo, de se filmar um diálogo entre dois personagens. No *corpus* desta pesquisa, é bastante recorrente nessas situações narrativas.

do campo, como os diálogos ou um olhar para fora do campo, como veremos com grande frequência em algumas cenas do corpus desta pesquisa; e enquadramentos parciais de personagens (colocar em campo um personagem em enquadramento próximo implica um fora de campo do corpo não enquadrado dele).

Jullier e Marie propõem três diferentes níveis de leitura para embasar a análise de um filme. O plano, a sequência e o filme como um todo. Nos deteremos com mais atenção sobre o que dizem a respeito do plano e sobre algumas questões trazidas pelos autores sobre a sequência, pois consideramos as contribuições mais valiosas para a pesquisa. O plano é entendido, segundo os autores, como “a parte do filme situada entre dois cortes”. A partir desta definição, admite-se que o plano não tem duração fixa. Tal conceito, entretanto, não é simples tampouco unânime, afinal há incontáveis casos, na história do cinema, que apresentam dificuldades variadas no estabelecimento do início e fim de um plano. Para Aumont, o plano é conceito herdado pela teoria da prática fílmica e diz respeito a diversos parâmetros, como quadro e ponto de vista, mas também movimento, duração e ritmo, e, mais detalhadamente, “o pedaço de película mínima” (2012a, p. 39). Mesmo diante de um conceito elástico e amplo, Jullier e Marie utilizam o conceito de maneira operativa. No nível do plano, identificam como elementos:

a) o ponto de vista, que diz respeito, materialmente, à localização da câmera e significativamente, ao ponto do qual se observa a cena, de onde parte o olhar – este sentido figurado é importante pois trata-se do ponto de vista moral, ideológico ou político do produto. No cinema narrativo mais habitual (no qual se insere o cinema clássico hollywoodiano) há tradicionalmente o ponto de vista testemunhal, que coloca o espectador em posição imparcial, invisível e privilegiada da ação, e o ponto de vista subjetivo, que pode ser de um personagem ou de vários, alternadamente (como no campo/contracampo). Para Aumont, o ponto de vista sinaliza que a imagem fílmica está organizada por e para um olho diante dela (ou seja, a imagem em movimento pressupõe que alguém a contemple de maneira privilegiada) (2012a).

O ponto de vista, ditado pela escolha da colocação da câmera, tem embutidos ainda outros cinco parâmetros, dos quais três consideramos importantes:

a.1) o comprimento do eixo da objetiva, que define o plano – *close up*⁴⁵ (que isola e destaca um elemento), planos médios (que evidenciam o sujeito) e grandes planos (que inserem o sujeito no ambiente);

a.2) a lateralidade, ou a centralização ou não das massas no quadro;

e a.3) a verticalidade, ou a posição da câmera em relação à cena – alta, baixa, no plano do olhar.

Outro elemento do nível do plano é:

b) a distância focal e a profundidade de campo, que, juntas, definem os objetos que estão no quadro e quais deles estarão em destaque. Distâncias focais curtas permitem o acolhimento de muitos objetos, ao passo que distâncias longas, como as teleobjetivas, crescem exageradamente objetos próximos e diminuem sobremaneira os distantes, dando, portanto, níveis de importância às massas. A maioria dos planos do cinema, contudo, é filmada com distâncias focais médias. A profundidade de campo está relacionada à quantidade de luz que passa pela objetiva e permite selecionar os objetos que estarão em destaque, já que o olhar do espectador tende a se fixar nas massas mais iluminadas. Além disso, é um poderoso recurso narrativo, que ajuda a transmitir pensamentos dos personagens, a hierarquizar ações em primeiro e segundo planos ou apresentar muitos detalhes.

O terceiro elemento do plano são:

c) os movimentos de câmera, que se resumem, em geral, a dois tipos: os panorâmicos e os *travellings*. Os primeiros equivalem ao movimento de virar a cabeça, com o pé da câmera fixo, enquanto os segundos são como o deslocamento de um corpo; o pé da câmera se desloca, mantendo-se o eixo na mesma direção (frequentemente, há mistura dos movimentos). O quarto elemento são as:

d) luzes e cores, que marcam diferença sensível entre cinema e televisão, segundo Jullier e Marie, pois há mais nuances de cor e o contraste é mais forte no primeiro. Já as luzes ajudam a dar, no geral, dimensão psicológica à história ou aos personagens.

O quinto e último elemento apontado pelos autores é chamado de

e) combinações audiovisuais, mas aqui trataremos como som. Existem três parâmetros para o som:

⁴⁵ “A imagem por excelência que gera uma distancia psíquica própria do cinema, feita de proximidade, de sideração e de irredutível afastamento”, de acordo com Jacques Aumont (2012b, p. 146).

e.1) os ruídos, que no cinema clássicos ajudam a construir o ambiente naturalista;

e.2) a música, que pode tanto “falar” por si mesma quanto servir de mecanismo a sensações e emoções; e

e.3) a palavra, veículo mais habitual de expressão da narrativa no cinema clássico. Aumont lembra que o “som” não é um dado natural da representação audiovisual, mas ainda assim tornou-se, em meados do século XX, elemento imprescindível de tal representação (AUMONT, 2012a). São representações de naturezas distintas, a visual e a sonora, visto que a primeira é capaz de evocar um espaço imaginário, e a segunda, desalojada dessa característica, vem sendo especializada pela indústria do cinema: o som vem sendo diegetizado e a tentativa dos modelos clássicos é de redundar imagem e som.

No nível da sequência, mais próximo à forma que daremos à análise nesta pesquisa, a grande questão é o poder da montagem. Sequência, antes de mais nada, pode ser definida como um conjunto de planos com unidade temporal, espacial ou, principalmente, narrativa. Porém, nem sempre a sequência se define pelos cortes, tendo em vista a existência dos planos-sequência. No que diz respeito à montagem, ela é definida pelos pontos de corte no filme, que implicam uma interrupção brevíssima no fluxo visual. A montagem, dizem Jullier e Marie, tem origem com a necessidade de o cinema “ganhar tempo”, ou seja, montagem trata-se, antes de tudo, de uma elipse, seja de tempo ou espaço. Numa proposta ampliada de conceito de montagem, Aumont trabalha com a definição de “princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT, 2012a, p. 62). A montagem, que liberta a câmera do plano fixo, tem função eminentemente narrativa, ao garantir o encadeamento de elementos da ação por meio de relações, em geral, de causalidade.

Em qualquer caso, é preciso atentar para a continuidade narrativa e também para elementos técnicos como a fluidez do olho do espectador nos momentos de corte. A estratégia do cinema clássico é ligar o máximo possível o plano B como continuidade de A por meio de *raccords*, ligações formais entre planos sucessivos que visam criar ou reforçar a continuidade da representação, de acordo com Jacques Aumont (2012a). Esses *raccords*, na verdade, são codificações convencionadas pelo cinema clássico que ajudam o

espectador a construir mentalmente a continuidade narrativa e imagética do filme. Os *raccords* mais comuns no cinema clássico são de olhar, de movimento, de gesto e de eixo.

Jullier e Marie ainda vão elencar a codificação da cenografia, a partir de cinco tipos: vitrine, galeria, tribunal, circo e parque; o suspense e aos *coups de théâtre* (surpresa) no nível da sequência; os efeitos de clipe e de circo; e as metáforas audiovisuais, que consideramos tão presentes na sequência quanto no plano. Não trataremos neste momento da codificação analítica feita pelos autores no nível do filme, pois julgamos oportuno tratar das operações fílmicas quando tratarmos da questão do clássico no cinema.

As codificações de Jullier e Marie são apenas algumas das muitas possíveis para a análise fílmica. É possível ainda que a análise seja de caráter mais textual, de conteúdo, poética, da imagem e do som (PENAFRIA, 2009). Conforme a autora preconiza a respeito da combinação de métodos, nesta pesquisa combinamos análise textual à análise da imagem e do som, pois compreendemos o produto audiovisual como um “texto” a ser decodificado em seus elementos e, como enfatiza Aumont, nos atemos à forma ou aos elementos significantes dos produtos audiovisuais, bem como propomos interrogações constantes sobre a metodologia utilizada (2012a). Também desejamos perceber como o cinema nos ajuda a lançar olhares sobre o mundo e como o mundo e o audiovisual estão imbricados em relações de representação. Penafria propõe uma escolha de análise interna ou externa – nós propomos não uma escolha, mas um olhar combinado: compreender o produto (corpo de produtos) como conjuntos possuidor de singularidades mas também como decorrente de certas relações e constrangimentos de sua produção, bem como seu contexto cultural, social, econômico, histórico, político, estético (PENAFRIA, 2009).

1.6.4. Abordagem da análise

Como dissemos, a maioria das análises se debruça sobre um filme – seja todo ele ou trechos, sequências, planos. Há, também, um outro tipo de análise que Aumont e Marie denominam de “análise de *corpus* alargados”, que consiste em dar atenção a um grande conjunto de filmes. Nosso *corpus* não constitui um grande conjunto, mas tem volume considerável para que possamos compreendê-lo como a análise de um *corpus* alargado. Para os autores, esse tipo de análise é um meio-termo entre a leitura de um filme singular e

a teoria ou história do cinema, já que quase sempre, como em nosso caso, estão circunscritos a uma amostra histórica e formalmente homogênea. Os métodos não são estritamente “textuais”, mas a dimensão de “código” é ainda mais presente que em análises de filmes singulares, dada a necessidade de alguns eixos que apoiem a leitura.

Antes de nos determos sobre a análise de *corpus* alargado que nos serve de aporte metodológico, convém tecermos algumas considerações sobre a análise textual. Aumont e Marie afirmam que esse tipo de análise foi, muitas vezes, considerado um equivalente geral à análise fílmica, especialmente porque coloca “a questão fundamental da unidade da obra e da sua análise” (AUMONT e MARIE, 2004, p. 61). Tributária/herdeira da teoria estruturalista, a análise textual compreende o texto fílmico como uma unidade de discurso efetivo, ou seja, como a combinação de códigos cinematográficos. Esse sistema textual fílmico é específico de cada produção e designa um modelo da estrutura desse enunciado fílmico. Tal sistema é ideal e construído pelo analista: “combinação singular de certos códigos, segundo uma lógica e uma coerência apropriadas ao texto em questão” (Idem, p. 64). Já Aumont considera texto fílmico a ideia de que o filme é um discurso significativo e por, portanto, ter seus sistemas internos analisados (2012a). Finalmente, o próprio código também é um sistema mais geral, que pode reaparecer, ou ser aproveitado, em diversos textos fílmicos. Penafria resume que o objetivo de tal análise é decompor um filme para dar conta de sua estrutura (PENAFRIA, 2009, p. 5).

O texto fílmico, diferente do texto literário (especialmente no sentido posterior ao estruturalismo), está sempre limitado, pois o que se oferece ao espectador é sempre um produto acabado, apresentado em determinada ordem, com velocidade inalterável e sob ponto de vista determinado. Assim, a participação do espectador nunca é tão ativa quanto na literatura – pelo menos no cinema narrativo, maioria da produção audiovisual. De acordo com os autores, foi de Barthes, em *S/Z*, a contribuição mais preciosa à análise textual, por meio do instrumento da conotação para a realização das leituras analíticas. Barthes se propunha a analisar o texto passo a passo (em câmera lenta) para encontrar lexias, fragmentos de duração e tamanho variáveis, definidos em função do que o analista espera. Ao examinar cada lexia, em uma leitura sistemática, o analista descobre as conotações (unidades significantes), para então relacioná-las com algum dos códigos gerais. O conceito de código também começa a ganhar características mais aplicáveis ao cinema: são, então, princípios que governam as relações entre o significante e o significado

– nunca completamente fixáveis ou completáveis. Ou, como define Barthes, organizações supratextuais que impõem uma ideia de estrutura. Alguns códigos utilizados nas análises textuais fílmicas são os códigos narrativo, simbólico, hermenêutico, visual e cinematográfico. Há, sempre, uma liberdade do analista para definir os códigos.

A aplicação da análise textual, especialmente de inspiração barthesiana, ao audiovisual, se apóia no levantamento de elementos significantes, no desdobramento das conotações e, enfim, na análise da pertinência desses códigos potenciais sugeridos por tais elementos. Abertos, transitórios e arbitrários, os códigos costumam dar conta mais das permanências que das rupturas; do padrão que da originalidade. Não à toa, por isso são mais aplicáveis ao filme “médio”, segundo os autores, que aqui chamaremos filme clássico (ou pós-clássico), que ainda tem uma particularidade mais: tão codificado como qualquer outro, o cinema de Hollywood disfarça tal codificação como “evidência”. Na análise textual, não se vê o filme; se revê, para em seguida transcrever informações visuais e sonoras – lembrando que a transcrição nunca é apenas isso, mas trata-se de uma transcodificação de linguagens. Numa análise textual combinada à abordagem contextualista, insere-se tal análise no panorama mais amplo do imaginário.

2 DO AMOR E OUTROS DEMÔNIOS

*Ela lhe perguntou num daqueles
dias se era verdade, como diziam
as canções, que o amor tudo
podia.*

*(Do amor e outros demônios,
Gabriel García Márquez)*

2.1. ANTES DO AMOR

*Esse tal de amor não foi inventado
foi negócio bem bolado direitinho
pra nós dois, foi ou não foi?
(Amor certinho, João Gilberto)*

“Quem inventou o amor”, pergunta Dorival Caymmi, para em seguida lançar resposta poética: “não fui eu nem ninguém”. Para o compositor baiano bastava compreender o amor como algo que “acontece na vida”. Para nossos propósitos, contudo, dizer isto é dizer nada ou resignarmo-nos a uma visão reificada e historicamente disseminada a respeito do amor; que ele é universal e, portanto, atemporal e sem origem identificável: “o amor é um sentimento universal e natural, presente em todas as épocas e culturas”, comenta Jurandir Freire Costa sobre um dos credos amorosos mais perenes (COSTA, 1998, p. 13). Mas se tratamos, nesta pesquisa, de um amor “inventado”, que se espalha das obras de Jane Austen rumo a representações audiovisuais cerca de 200 anos depois, é preciso rastrear esta origem ou pontos de origem para, enfim, entendermos que representações são essas. Mas tal tarefa exige antes um resgate: até chegar neste amor reatualizado do século XVIII para o século XXI, qual caminho estas representações percorrem? Qual representação amorosa a linguagem audiovisual aciona em nossa percepção, e como o conjuga para orientar nosso olhar?

Podemos entender esta palavra, *amor*, a partir de diversas abordagens. Amor pode ser sentimento, e assim concerne à psicologia; amor é também fenômeno histórico; é prática social. Tudo isso é amor, e nada disso nos diz respeito. Nos interessa, antes, a construção do amor como representação cultural, expressa por meio de narrativas inseridas em produtos literários e, posteriormente, audiovisuais. Como um sistema de representação, o amor evoca, imagina algo – conteúdos que se modificam ao longo de uma história, por sua vez, repleta de *turning points* e clímaxes.

Assim, emergem ideias e valores de amor a partir de tais representações, historicamente localizadas e reatualizadas pela cultura de massas, colocadas e recolocadas em circulação pela entrada em cena de novos visionamentos e contatos – são as histórias de amor, contadas oralmente, por meio da escrita, de sons e imagens. Daí surgem novas perguntas: de onde vêm as narrativas amorosas? Qual a primeira história que conta o amor? Quais os primeiros sujeitos de seu(s) discurso(s)? Que tramas são construídas evocando personagens que habitam nosso imaginário social, portanto, amoroso, por ser memorável?

O conceito de narrativa formulado por Jack Goody, “no sentido de ‘trama dotada de uma rígida estrutura sequencial’” (GOODY, 2009, p. 36) orienta este trabalho de pesquisa ainda que traços das primeiras representações amorosas não sejam estritamente dotadas de rígidas estruturas sequenciais. Ao contrário, Goody aponta que são “de costume muito menos narrativos” do que epopeias como o *Gilgamesh*. São, continua, “formatos orais padrão; as mitologias são um conjunto de crenças no sobrenatural derivadas de uma multiplicidade de fontes e reconstruídas pelo observador” (2009, p. 45) que possuem uma variedade de funções, incluindo narrativas (que Goody considera superestimadas), filosóficas, teológicas e sapienciais. David Morgan extrapola o que pensa Goody e afirma que o mito é a própria substância do encantamento, e define o mito como uma história ou imagem que carrega consigo algum significado no mundo – que, sozinho, é incapaz de sentido (MORGAN, 2009).

Os mitos⁴⁶ cumpriam, vê-se, além de um papel pedagógico ou educativo acerca do mundo, como alegoria, um papel também de narrar histórias. Certamente não se tratam de *produtos culturais*, visto que não estavam, à época de sua circulação original, marcada pela oralidade, inseridos em relações comerciais que visam o lucro obtido com seu consumo nem têm valor simbólico. Mas se nos voltamos para a mitologia greco-romana, percebemos que as funções narrativas daqueles conjuntos de mitos (e as próprias

⁴⁶ Para Denis de Rougemont, “mito é uma história, uma fábula simbólica, simples e tocante, que resume um número infinito de situações mais ou menos análogas [...] o mito permite a identificação imediata de determinados tipos de *relações constantes* [...] os mitos traduzem as *regras de conduta* de um grupo social ou religioso. Eles têm origem, portanto, no elemento *sagrado* em torno do qual se constituiu o grupo.” (2003, p. 28)

narrativas) ainda ecoam, por motivos variados, até hoje na cultura ocidental, o que nos habilita a recuperá-las.

2.2. O MITO DO AMOR

Sim, todo amor é sagrado
(*Amor de Índio*, Beto Guedes e Ronadlo Bastos)

Há, no panteão de deuses, semideuses, heróis e mortais, uma série de narrativas de amor com finais tantas vezes dramáticos – Eros e Psique, Orfeu e Eurídice, Píramo e Tisbe, Perséfone e Hades, Perseu e Andrômeda, Ariadna e Teseu (e Ariadna e Dionísio), Édipo e Jocasta. Não é preciso recorrer a todas essas histórias de amor para penetrar na estreita relação que se conjugou entre histórias mitológicas e narrativas amorosas. Importante ressaltar, aqui, que para os gregos, felicidade ainda não estava intrincadamente conectada ao amor. Dizia mais respeito a uma realização individual concretizada ao longo da existência: “Na concepção de Heródoto e de seus contemporâneos, portanto, a felicidade não é um sentimento, nem um estado subjetivo [...] é, então, a caracterização de uma vida inteira” (MCMAHON, 2006, p. 23). Tratava-se, sobretudo, de uma questão de sorte⁴⁷, diante de um mundo imprevisível, açoitado por guerras, doenças, fenômenos naturais imprevisíveis e incontroláveis – um mundo encantado, em suma, no qual sobreviver já se tratava de *fortuna*.

Nesse mundo, portanto, McMahon nos explica que sofrimento era endemia, e a felicidade, distante e fora do controle do ser humano. McMahon afirma que não é errado atribuir o adjetivo trágico a essa visão de mundo. Não à toa, a tragédia, que já povoava narrativas míticas, sobe também aos palcos gregos, no século V AC. Essas narrativas quase nunca se concluem com finais felizes e “tomam decisões impossíveis diante de alternativas irreconciliáveis” (2006, p. 24). Agamenon e Antígona, Édipo, Medeia, são encarnações trágicas de seres humanos derrotados pelo destino. Diz o autor que o cerne do trágico reside no fato de que os conflitos não apresentam soluções simples, de que as decisões cobram preços muito altos e que não há finais felizes e fáceis – um núcleo que será subvertido, como veremos, pela cultura de massas. A conclusão é que, nesse período, não

⁴⁷ McMahon mostra que a raiz etimológica da palavra felicidade – em inglês, francês, alemão, espanhol, português, está profundamente ligada à sorte, destino, acaso, acontecimento.

há como o ser humano construir sua própria felicidade, nem como conciliar amor com dever, honra, família, justiça, sacrifício⁴⁸.

Uma dessas narrativas míticas trágicas é a de Eros (também conhecido como *Amor* em algumas versões, a própria encarnação sensual do sentimento), filho da deusa Afrodite, a mando da mãe, corroída de inveja, derrama fel na boca da virgem Psique, cuja beleza rivalizava com a dela⁴⁹. Ao vê-la, porém, o deus se apaixona. Casa-se com a moça com a condição de que a mulher nunca deve ver o marido, para não descobrir que ele é um deus. Mas Psique, tomada pela curiosidade, um dia resolve olhar. Fere o marido, que desfaz o encanto que a prendia. Depois de vagar, Psique consulta a deusa a quem ofendera, e Afrodite lhe encomenda quatro trabalhos. No último deles, novamente tomada pela curiosidade, abre a caixa da beleza de Perséfone e o que sai dela é sono. A bela adormece, enquanto Eros, curado, desperta a jovem e a admoesta pela constante curiosidade. Negocia com Zeus e consegue a imortalidade da mulher: enfim estão juntos. Final feliz. Aqui, entram em cena os temas da beleza feminina como sinônimo de tentação e a necessidade de obediência. Há, ainda, outro componente: Psique é a alma que, purificada pelo sofrimento e pela resiliência, após enfrentar provações, encontra o amor. Ao lado de Eros, produz uma filha: Prazer. Psique cumpre, enfim, uma trajetória do herói com solução positiva. É também uma trajetória de aprendizado da mulher, como algumas que veremos adiante.

Os temas da beleza extrema e da obediência reaparecem em Orfeu e Eurídice. Filho de Calíope, a musa, e de Apolo (na maioria das versões), Orfeu era exímio instrumentista, com a lira que ganhara do pai. Casou-se com a bela Eurídice, mas pouco tempo após o casamento, a mulher morre picada por uma cobra, ao fugir do pastor Aristeu, que tentava conquistá-la. Orfeu sai em busca da mulher no mundo dos mortos. Seduz Cérbero, o cão, e chega ao trono de Hades e (novamente ela) Perséfone. Compungida com o sofrimento dele, a mulher do deus dos mortos convence o marido a devolver Eurídice, sob uma condição: Orfeu não deveria olhá-la antes que chegassem ao mundo superior. Mas Orfeu, esquecido da promessa, ansioso por ver a mulher e preocupado se ela o seguia, vira

⁴⁸ McMahon afirma que a visão trágica do mundo não nasce com o classicismo grego, mas remonta justamente a um mundo no qual o tempo era compreendido por meio dos mitos; essa perspectiva, diz, é central na mitologia grega (MCMAHON, 2006).

⁴⁹ Traçamos as linhas gerais dos mitos aqui recuperados a partir de Pierre Grimal (1989), Thomas Bulfinch (2006), Joseph Campbell (2007).

para trás, e Eurídice é arrebatada. Morre pela segunda vez. No Brasil do século XX, com cenários de Oscar Niemeyer, uma versão tropical, suburbana e igualmente trágica, da história de amor foi encenada pela primeira vez em 1956 em *Orfeu da Conceição*⁵⁰, com texto de Vinicius de Moraes e melodia de Tom Jobim.

Píramo e Tisbe eram dois jovens apaixonados. Vizinhos, as casas eram separadas por uma parede. Os dois se comunicavam por uma fresta, porque os pais de ambos não permitiam o amor. Decididos a se casarem, fogem para se encontrar aos pés de uma amoreira branca. Uma leoa chega ao local e, assustada, Tisbe se esconde, perdendo o véu. O animal, que tinha os lábios ensanguentados, dilacera o tecido. Ao chegar, Píramo vê as pistas: sangue, pegadas, tecido; conclui o pior. Fere-se mortalmente com a espada. Quando Tisbe volta ao local, percebe o que ocorreu e morre com o amado. É nítida a semelhança com *Romeu e Julieta*, que viria à luz no século XVI, pela pena de Shakespeare, e também com a história de Tristão e Isolda.

Ainda que as histórias caminhem para uma resolução satisfatória, a maioria das narrativas, naquele contexto, não tinha a felicidade como desfecho – era o elemento trágico tão mencionado por Edgar Morin. Ademais, os componentes ritualístico e religioso impunham grande peso sobre tais amores – deuses, maldições, feitiços, encantos. Esses elementos afastam tais representações das que surgiram posteriormente, ainda que existam inúmeras similaridades.

Há, ainda, além dos mitos, outra gama de narrativas amorosas do período clássico em que o relacionamento amoroso entre parceiros femininos e masculinos está presente. Tais não são ditadas pelo sentimento que une duas almas antes inseparáveis (c.f. *O Banquete*, de Platão), mas pelas regras de trocas das mulheres entre famílias, que garantiam o câmbio de heranças, territórios e influência entre clãs e a perpetuação de títulos (c.f. *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir) – e que, na literatura, às vezes eram motes para guerra, como objetos de competição. A *Ilíada* nos apresenta Helena e Briseida e as paixões despertadas por ambas como mote central; mas o amor pouco entra em cena, já que ambas são reificadas como objeto de disputa. Na *Odisséia*, a relação de Odisseu e Penélope é regida pela mesma lei – a mulher espera o marido porque assim deve fazê-lo,

⁵⁰ “Não posso esquecer / O teu olhar / Longe dos olhos meus / Ai, o meu viver / É de esperar / Pra te dizer adeus / Mulher amada / Destino meu / É madrugada / Sereno dos meus olhos já correu”, Vinicius de Moraes, *Lamento no Morro*, “Orfeu da Conceição”.

pois a relação entre ambos é resultado de contrato de principados. Em *A Odisséia de Penélope*, Margaret Atwood reconta a narrativa da mulher que espera pelo retorno do marido a partir do ponto de vista de Penélope, e lança novas variações sobre o tema da obra original, com a liberdade contemporânea que dialoga, reinventa e ressignifica, à luz da história, os sentidos das narrativas originais e traz à tona justamente o caráter mercantil da relação: “Meu casamento foi arranjado. [...] Pela antiga lei só pessoas importantes casavam, pois apenas pessoas importantes tinham herança” (ATWOOD, 2005, p. 32).

Além desse caráter funcionalista e utilitarista das representações das relações heterossexuais entre homens e mulheres adultos no período clássico, Arnold Hauser pontua ainda que a lírica pré-clássica e clássica se volta apenas para o amor sexual – ou seja, para o que entendemos como paixão. Segundo ele, apenas a partir de Eurípedes o amor se torna motivo principal da narrativa. Mas ainda naquele momento, “o amor apresenta-se, no máximo, como uma emoção terna ou uma paixão violenta, não como princípio soberano de educação, uma potência ética e o canal para a mais profunda experiência de vida” (HAUSER, 1998, p. 214). Esses princípios se expressam a partir da retórica cortês.

2.3. O NASCIMENTO DO AMOR

*Vi um grande amor gritar dentro
de mim como eu sonhei um dia
(Sonhos, Peninha)*

John Jay Parry, tradutor de *The Art of Courtly Love*, de Andreas Capellanus, para o inglês, recupera a origem da retórica cortês no poeta romano Ovídio, especialmente nos poemas *A Arte de Amar (Ars amatoria)*, *A Cura do Amor (Remedia amoris)* e *Amores (Amores)*. Parry sustenta que a leitura feita pelos cortesões da obra de Ovídio os habilitou a pensar que “o melhor parceiro em um caso de amor é a esposa de outro homem”⁵¹. Além da infidelidade, Ovídio lega a noção de que a mulher (a posterior Dama) tem poder absoluto sobre o homem (o futuro vassalo/trovador) e uma série de códigos de comportamento para apraziar a amada, a fim de agradá-la (e conquistá-la):

⁵¹ “the best partner in a love affair is another man’s wife”, no original.

Antes de tudo, tu que és soldado que cruza as armas pela primeira vez, trata de encontrar o objeto do teu amor. Em seguida, dedica os teus esforços à conquista da jovem que te agradou e, em terceiro lugar, esforça-te para que o amor seja duradouro. Serão estes nossos limites, onde nosso carro deixará seu sinal; é esta a baliza que segurará a roda, lançada a toda a velocidade. (OVÍDIO, p. 24)

Atos absurdos, palidez, magreza, insônia, vigílias noturnas faziam parte do receituário de Ovídio.

O caçador sabe onde tem de armar as suas redes para apanhar o cervo; conhece os vales onde grunhe o javali; o passarinho conhece o arvoredo; o pescador, com seu anzol, conhece as águas piscosas. Portanto, tu que andas em busca do objeto que prenda longamente teu amor, também deves saber antes onde poderás encontrar grande número de donzelas. (OVÍDIO, p. 24)

Parry atesta a influência do romano nos cortesões posteriores pela alta circulação que as obras dele tiveram nos séculos XII e XIII, tanto em latim quanto nas línguas “vulgares” – o momento histórico de alto consumo das obras de Ovídio foi chamado de *aetas Ovidiana* (o período ovidiano).

Enquanto Jurandir Freire Costa credita a Platão, Hauser aos *Argonautas* de Apolônio e Parry a Ovídio, Denis de Rougemont traça o percurso histórico ocidental do sentimento (que nos parece mais uma origem da representação amorosa) remontando sua origem ao mito de Tristão e Isolda⁵² e à ideia do amor ligado à morte, mais a *paixão* de amor que amor realizado. Ele situa tal paixão como uma força transfiguradora, além da

⁵² A história do casal, recomposta pelo autor (há uma série de reatualizações do mito ao longo da história, algumas com diferenças substanciais), começa com o nascimento de Tristão, órfão de pai e mãe adotado por um rei, Marcos da Cornualha, de quem torna-se guerreiro vitorioso em várias façanhas. Em uma delas, ferido, é tratado por uma princesa de reino distante, que o cura – é Isolda. Certo dia, o rei decide se casar com uma jovem cujo fio de cabelo, dourado, havia sido trazido por um pássaro. Incumbe Tristão da busca. Ferido novamente ao combater um dragão, Isolda o trata. Mas ela descobre que o guerreiro assassinou seu tio. Ameaçado de morte pela princesa, Tristão conta sobre sua missão e é perdoado.

Voltando para casa com a futura rainha, pelo mar, bebem por engano uma poção destinada aos casais (algumas versões dizem que a poção era destinada a Isolda e Marcos; outras dizem que a serve deus a eles por engano; outras, ainda, que Isolda deu a Tristão o líquido mágico deliberadamente). “Eles se declaram apaixonados e se entregam ao amor” (ROUGEMONT, 2003, p. 39). Ainda assim, Tristão conduz Isolda ao rei, que passa, sem saber, a noite de núpcias com uma serva disfarçada para não desonrar a ama. O rei, contudo, descobre a traição e expulsa Tristão, que o convence de inocência e volta ao reino. Pego novamente em flagrante, o casal é expulso e passa a viver no campo por três anos. O rei os descobre (mais uma vez) e perdoo o casal, que continua se encontrando. Em determinado momento, Tristão vai embora por achar que Isolda não o ama mais e se casa com outra Isolda (a das mãos alvas). Ferido pela terceira vez em outra batalha, manda chamar a antiga amante para curá-lo. A esposa, com ciúmes, mente que Isolda não vem, e Tristão morre. Ao ver o amante morto, Isolda abraça o corpo dele e também morre.

felicidade e do sofrimento, “uma beatitude ardente” (ROUGEMONT, 2003, p. 24). Tristão, diz ele, não amava Isolda pelo que ela era, mas pelo amor do Amor, do qual a beleza da mulher oferecia uma *imagem*. Assim, a mulher era um signo de algo maior. “Tristão e Isolda não se amam; eles o dizem e tudo confirma. *O que amam é o amor, é o próprio fato de amar*” (ROUGEMONT, 2003, p. 57, grifo original).

Originário do século XII e com diversas fontes, o mito surge num contexto de tentativas de ordenação social e moral por parte das elites, diz o autor, para quem, nesse sentido, a história de amor entre Tristão e Isolda tinha o objetivo de conter os impulsos destrutivos da ideia de amor ligada à morte e à noite⁵³, numa satisfação simbólica e ordenada desses desejos que não ameaçava a ordem social (ROUGEMONT, 2003).

O que explica, de um lado, a atração inescapável que volta e volta a unir Tristão a Isolda apesar de todos os obstáculos (e que os separa continuamente, sem muita luta dos amantes) e, de outro, a popularidade incontestada do mito? Amor. O sentimento que os liga, seja ele computado à poção ou à afeição verdadeira, os leva à contínua ruptura das regras. A conexão entre paixão e morte é também componente importante na permanência do mito: é apenas na morte que o sentimento do casal é apaziguado, já que ascende (uma retomada da ideia da escada sentimental platônica) a outro plano onde não afronta os códigos sociais. E mais importante: é apenas na morte que o *Amor* é saciado; amor do qual Isolda era a imagem (uma representação), não o objeto em si (já que amor não possui materialidade em si mesmo, somente no objeto amado; assim, quando se ama o amor – caso de Tristão – não há *ser* amado, mas apenas uma imagem).

Há, por certo, novidades no que a trova cortês introduz como canção, como prosa, como poesia – ainda que a força de Tristão e Isolda como origem possa ser questionada⁵⁴. Para Jurandir Freire Costa, ao construir uma fidelidade entre a dama e servo/trovador externa à relação de casamento, a retórica abre as portas para a posterior compreensão do casamento desprovido de amor como algo condenável e fornece as primeiras pistas para que, mais tarde, o casamento se torne o único repositório legalmente aceitável do amor

⁵³ Para Rougemont, então, o mito era necessário para exprimir “o fato obscuro e inconfessável de que a paixão está ligada à morte” (2003, p. 31).

⁵⁴ Um dos argumentos para a força de Tristão e Isolda como origem do “mito” amoroso pode estar na variedade de autores que escreveram sobre o tema: Thomas de Britânia, que escreveu inspirado em Eleonor de Aquitânia; Chrétien de Troyes, com “King Mark and Iseult the Blond” (PARRY, 1990, p. 13), por exemplo. Há ainda Maria de França, Thomas Malory, Richard Wagner.

entre o casal heterossexual. Outra normatividade introduzida pelo amor cortês diz respeito à *linguagem do amor*.

Hauser reforça, como novidades histórias embutidas na retórica cortês, a importância do culto ao amor e da ideia de que o sentimento é a fonte do que é belo e bom; a ternura, a intimidade, o sentimento, a devoção religiosa do amante à dama; o desejo, infinito, insaciável – porque interminável; “nova é a felicidade que independe de qualquer consumação e permanece como suprema bem-aventurança [...]; novo, enfim, é o efeito de brandura e delicadeza que o amor exerce sobre o homem” (HAUSER, 1998, p. 215).

Esta “utopia de amor” do ideal cortês, como afirma Christa Bürger, se baseia, diz ela, “na exclusão e na delimitação”: nesse sentido, o cavaleiro afasta-se da satisfação direta das “necessidades sensíveis” por meio da idealização e da sublimação e exclui, como objeto amoroso, tanto a mocinha quanto a mulher, e limita “o amor elevado, cortês, à relação com a mulher de outrem: o senhor” (BÜRGER, 2009, p. 596). Como intangível, a Dama serve de objeto ao aperfeiçoamento do amor como arte. Para Bürger, de uma perspectiva feminista, o centro mesmo do amor cortês é justamente esse feminino imaginário, e esse ideal amoroso é produto de uma luta contra a sexualidade (especialmente a feminina) e o controle dela, que geraram confrontos entre os poderes eclesiástico e secular.

Além disso, se concordamos com Rougemont que a criação da narrativa mítica apazigua na ficção um desejo inconfessável, a popularidade da história de amor entre Tristão e Isolda está justamente aí: sua contínua transmissão e documentação em verso e prosa (diversos autores escreveram versões posteriores do mito, das quais muitas estão perdidas ou restam apenas fragmentos, como Bédier ou Bérroul) atende a um anseio do público por este alívio simbólico.

O amor entre o casal surge como representação que se opõe à moral feudal, na qual o casamento era repositório de interesses fiduciários e de herança. Nessa nova moral ficcional, a fidelidade independe do contrato do casamento e, em alguns casos, opõe-se a ele, e não aceita a consagração carnal e a felicidade terrena dos amantes, porque sua aspiração é ascender ao estágio mais apaixonado, único intransponível, a morte: “tudo que se opõe ao amor o garante e o consagra em seus corações, para exaltá-lo ao infinito no instante do obstáculo absoluto que é a morte” (ROUGEMONT, 2003).

Esta representação que opõe casamento e amor e surge como reação às normas feudais é laicizada e difundida pela Europa continental. Há uma miríade de autores que expressam, em suas obras, códigos de comportamento e moral e, sobretudo, os valores amorosos. Muitas dessas obras se perderam; muitas foram resgatadas pela historiografia ou pela literatura. Há diferenças importantes entre cada narrativa e entre os valores que elas estabelecem. Mas alguns traços comuns podem ser identificados. A obra de Maria de França, por exemplo, escrutinada por Christa Bürger, reelabora o mito de Tristão e Isolda rumo a um final feliz – mudança fundamental em relação ao fim com a morte dos amantes. Nas *Lais* de Maria de França, que inventa, segundo Bürger, um mundo encantado e utópico a partir dos elementos da retórica cortês, a relação adúltera é louvada, assim como o filho, produto dela: “o amor é o único a ditar normas. Legítimo, segundo as leis do amor, é o vínculo entre os amantes e não o casamento contraído à força, que faz da mulher uma triste reclusa” (BÜRGER, 2009, p. 599) – e aí vemos ecos do conselheiro amoroso Ovídio.

Quando a retórica cortesã se espalha pela Europa, sua assimilação deixa de lado a veneração inatingível pela dama e passa a atuar em função da conquista da amada. “A linguagem do Amor tornou-se finalmente a retórica do coração humano” (ROUGEMONT, 2003, p. 250). O que significou essa linguagem? Significou a adoção de manuais de comportamento que simbolizam e verbalizam o sentimento amoroso, ora por gestos, ora por meio de declarações. Costa reforça que o sentimento amoroso estava, então, atrelado a “tarefas educativas” da sociedade, ressaltando o papel pedagógico do amor, representado por essa linguagem extremamente codificada, expressa cânticos, trovas.

Antes mesmo dessa disseminação pelo continente, fontes da representação amorosa já citadas aqui lidavam com as regras do comportamento amoroso. Isolda, quando vai curar Tristão, diz que passou dias ansiosos, acordada, esperando⁵⁵. Palpitações, suspiros, choro, ansiedade. Mais que isso. No já citado *The Art of Courtly Love*, de Capellanus, encontramos um (dos muitos) Código do Amor que define as regras do amor cortês, contendo um sem-número de comportamentos sociais e físicos que deviam ser adotados pelos amantes – alguns dos quais permanecem, até hoje, correntes no imaginário contemporâneo:

1. O casamento não é uma desculpa válida contra o amor.

⁵⁵ Tradução livre a partir de trecho do libreto da ópera de Richard Wagner. “Such anxious days/she stayed awake, longing,/that she might yet be awake/with you for one hour”, na versão em inglês.

2. Quem não é ciumento não pode amar.
3. Ninguém pode se dar a dois amores.
4. É sabido que o amor é sempre crescente ou decrescente.
5. O que um amante toma contra o desejo de seu amado não tem prazer.
6. Homens não amam até atingir a idade madura.
7. Quando o amante morre, uma viuvez de dois anos é requerida do sobrevivente.
8. Ninguém deveria ser privado do direito de amar sem um motivo razoável.
9. Ninguém pode amar a não ser que seja impelido pela persuasão do amor.
10. O amor é sempre estranho na casa da avareza.
11. Não é apropriado amar uma mulher com quem se tem vergonha de se casar.
12. Um verdadeiro amante não deseja acolher amorosamente ninguém com exceção de seu amado.
13. Quando tornado público, o amor raramente dura.
14. A conquista fácil do amor o torna de pouco valor; a dificuldade de obtenção aumenta o preço.
15. Todo amante regularmente empalidece na presença do amado.
16. Quando um amante avista subitamente seu amado o coração palpita.
17. Um novo amor distancia um antigo.
18. O bom caráter sozinho torna qualquer homem digno de amor.
19. Se o amor diminui, rapidamente fracassa e raramente revive.
20. Um homem apaixonado é sempre apreensivo.
21. O verdadeiro ciúme sempre aumenta o sentimento de amor.
22. O ciúme aumenta quando se suspeita do amado.
23. Aquele cujo pensamento de amor atormenta come e dorme muito pouco.
24. Toda ação do amante cessa ao pensar no amado.
25. Um verdadeiro amante considera bom apenas aquilo que irá agradar o amado.
26. O amor não nega nada ao amor.
27. Um amante nunca tem consolo o bastante do amado.
28. Uma simples presunção leva um amante a suspeitar do amado.
29. Um homem tomado por muita paixão geralmente não ama.
30. Um verdadeiro amante é constante e ininterruptamente possuído pelo pensamento do amado.
31. Nada impede que uma mulher seja amada por dois homens ou um homem por duas mulheres. (CAPELLANUS, 1990, p. 184-186)⁵⁶

⁵⁶ “1. Marriage is no real excuse for not loving. / 2. He who is not jealous cannot love. / 3. No one can be bound by a double love. / 4. It is well known that love is always increasing or decreasing. / 5. That which a lover takes against his will of his beloved has no relish. / 6. Boys do not love until they arrive at the age of maturity. / 7. When one lover dies, a widowhood of two years is required of the survivor. / 8. No one should be deprived of love without the very best of reasons. / 9. No one can love unless he is impelled by the persuasion of love. / 10. Love is always a stranger in the home of avarice. / 11. It is not proper to love any woman whom one should be ashamed to seek to marry. / 12. A true lover does not desire to embrace in love anyone except his beloved. / 13. When made public love rarely endures. / 14. The easy attainment of love makes it of little value; difficulty of attainment makes it prized. / 15. Every lover regularly turns pale in the presence of his beloved. / 16. When a lover suddenly catches sight of his beloved his heart palpitates. / 17. A new love puts to flight an old one. / 18. Good character alone makes any man worthy of love. / 19. If love diminishes, it quickly fails and rarely revives. / 20. A man in love is always apprehensive. / 21. Real jealousy always increases the feeling of love. / 22. Jealousy, and therefore love, are increased when one suspects his

E tais códigos, amplamente reproduzidos, às vezes com tal similitude que se conjecturou a inexistência individual de autoria entre os trovadores, não foram apenas peça de ficção, ou como diz Hauser, “expressão literária bem-sucedida de emoções fictícias” (HAUSER, 1998, p. 220). Sua manutenção como discurso literário corrente por diversas gerações, entre os séculos XI e XIII, sobretudo, permite supor que não – como atesta Simone de Beauvoir⁵⁷. Ou seja, há tangenciamentos entre os códigos pregados nas trovas e as práticas sociais amorosas do período. Para Hauser, ainda idílicas expressões de tensão erótica; para Beauvoir, episódios de adultério e espaços clandestinos de afeto. Ora, os tribunais de amor presididos por damas como Eleonor de Aquitânia e Maria de França (também chamada de Maria de Champanhe e filha de Eleonor com Luís VII) para julgar casos de conflitos entre casais são ilustrações poderosas de que a retórica cortês não era apenas fruto da imaginação trovadoresca (ainda que o experimento social de Eleonor em Poitiers, onde criou uma corte de trocas intelectuais e grande espírito cortês, tenha durado apenas sete anos). Décio Pignatari, na apresentação de *Retrato do amor quando jovem*, define o amor cortês medieval como “teoria e prática”, ao falar do amor de Dante por Beatriz, que suscita e inspira *A Divina Comédia*. Seus comentários lembram que a relação entre produtos culturais e realidade não era direta – já que tanto o poeta como a musa se casaram e tiveram filhos com outros – mas, ainda assim, importante: “um gentil-homem precisava ter um amor celestial, representado por uma mulher inalcançável, embora pudesse ter inúmeros amores carnavais terrenos” (PIGNATARI, 2006, p. 9).

beloved. / 23. He whom the thought of love vexes, eats and sleeps very little. / 24. Every act of a lover ends with in the thought of his beloved. / 25. A true lover considers nothing good except what he thinks will please his beloved. / 26. Love can deny nothing to love. / 27. A lover can never have enough of the solaces of his beloved. / 28. A slight presumption causes a lover to suspect his beloved. / 29. A man who is vexed by too much passion usually does not love. / 30. A true lover is constantly and without intermission possessed by the thought of his beloved. / 31. Nothing forbids one woman being loved by two men or one man by two women”, na tradução para o inglês.

⁵⁷ Simone de Beauvoir entende que a visão do amor cortês como platônica é apenas um “disfarce” dos trovadores para agradar e não complicar suas damas. Ela segue, contudo, a tendência de ver nos cortesões a expressão dos lazeres da vida dos castelos, que permitiam às nobres fazer florescer ao redor delas luxos de conversas, cortesias, poesia, num ambiente em que tais divertimentos aliviam o jugo matrimonial sem afeto aos quais as mulheres estão submetidas. “Sendo o esposo feudal um tutor e um tirano, a mulher buscava um amante fora do casamento. O amor cortês era uma compensação à barbárie dos costumes oficiais” (BEAUVOIR, 1980, p. 123). Beauvoir diz ainda que na Antiguidade o amor só ocorre fora da instituição oficial, o casamento. O amor sexual estava ligado, portanto, ao adultério. De acordo com ela, é dessa maneira que o amor se revestirá enquanto a instituição do casamento perpetuar-se.

O amor de Dante Alighieri pela dama florentina a quem talvez nunca tenha visto mais de duas vezes o conduz pelo paraíso de visões ascéticas, proféticas e místicas no poema (e que o separa de Beatriz no clímax da viagem, quando se dirige diretamente ao amor que emana de Deus), foi publicado, possivelmente, no primeiro terço do século XIV. Nessa época também, possivelmente, a vida nas cortes europeias começa a se transformar rumo a uma fixação territorial que requeria estritas regras de comportamento (mudança expressa na linguagem da retórica amorosa de cortês para cortesã). As sociedades de corte demandavam dos indivíduos um controle rigoroso, entre outras coisas, de expressões intensas de sentimentos amorosos. Ao mesmo tempo, os antigos trovadores começam a integrar os sistemas estáveis que giravam em torno dos nobres. Passaram a ser letrados, conselheiros não apenas em matérias amorosas. Eram poetas cortesãos assalariados – os *menestréis*. Ao lado deles, ou à margem deles, estavam os vagantes, clérigos letrados errantes. Os viajantes, portanto, que antes possuíam alto status social, foram relegados ao nível de falar de amor para as classes subalternas. Subversivos, desafiavam as normas vigentes, falavam da mulher com desdém nos *fabliaux* e rechaçavam muitas das normas que vigoravam nas cortes.

Essa reação aos códigos de comportamento da vida nas cortes, conectada à burguesia, glorificava “a volúpia da mesma forma abusiva com que a outra glorificava a castidade. *Fabliaux versus* poesia, cinismo *versus* idealismo”, diz Denis de Rougemont, com clara nostalgia (ROUGEMONT, 2003, p. 256), ou a passagem da *chanson de geste*, as épicas medievais, para o *roman courtois*, narrativas menos sérias (LIMA, 2009, p. 87). Foi, assim, o intermédio entre a retórica cortês e o apogeu da ficção do amor romântico: a estética do *amour passion*, desenvolvida nas sociedades de corte que trazem para a esfera terrena o exercício da sexualidade fora da instituição do casamento – ainda não há a conciliação do sentimento ascético amoroso ao exercício sexual. Está expressa em uma forma de romance renascentista, que aumenta e dessacraliza a codificação do comportamento amoroso da retórica cortês.

A penetração dos romances de cavalaria nos níveis inferiores da sociedade leva à sua conversão em literatura leve, aponta Hauser, enquanto as classes mais abastadas, sobretudo a enriquecida classe média, adota os temas da cavalaria como modelo a ser imitado. Dessas sociedades de corte, desenvolveu-se um momento livre e intelectual calcado nas ideias de refinamento e que, ao chegar à França, no século XVI, se torna

modelo de sociedade cortesã de toda a Europa – sobretudo continental. De acordo com Auerbach, “só dois temas podem ser considerados dignos de um cavaleiro: feitos de armas e amor”⁵⁸ (AUERBACH, 2003, p. 136). Segundo ele, Ariosto expressou isso à perfeição⁵⁹.

Na Inglaterra, a literatura é “cortesã e diletante” (HAUSER, 1998, p. 426). O período elisabetano é repleto de obras que buscam adestrar os bem-nascidos, convertendo a literatura num jogo de sociedade. Dentre as diversas tendências, algo, porém, parece claro: o código moral que regia a literatura cortês e pregava um tipo de amor idealizado e laudatório da dama estava se extinguindo – era alvo de risos, chacotas e ironias por parte da sexualizada sociedade de corte.

Os grandes poetas e dramaturgos do século [XVI], Shakespeare e Cervantes, são os porta-vozes de sua época – meramente proclamam o que é por toda a parte evidente, que a cavalaria sobreviveu a tempo, mas que, como força criativa, tornara-se uma ficção (HAUSER, 1998, p. 414).

Nesse contexto de esfacelamento da retórica cortês, a dissimulação cortesã é explorada, conforme aponta Luiz Costa Lima. Um dos muitos exemplos vem da Itália, com *Il Corteggiano* (1528), de Baldassare Castigliano, um manual de comportamento dos serviçais do príncipe que inclui “os enganos e as loucuras do amor”, como a cegueira diante do objeto amado, que faz o amante tolerar os piores defeitos (LIMA, 2009, p. 35).

William Shakespeare é especialmente hábil no manejo das convenções cortesãs e cortesias nas comédias e na tragédia *Romeu e Julieta*, que guarda similaridade fundamental com o mito de Tristão e Isolda (e com Píramo e Tisbe): os amantes dependem de uma poção que os garanta a felicidade (não que os apaixone, fique claro, como na história precedente). A intervenção mágica dá errado (como no mito...), e o casal morre (como no mito...). Em *Sonho de Uma Noite de Verão*, a atmosfera do mágico se manifesta pelo próprio universo ficcional criado pelo autor: uma floresta de faunos, fadas; um delírio dionisíaco em torno do casamento de Teseu e Hipólita – personagens da mitologia grega.

⁵⁸ “Solo dos temas hay que puedan considerarse dignos de um Caballero: hechos de armas y amor”, no original.

⁵⁹ Com o poema *Orlando Furioso*, uma ode ao ascendente indivíduo renascentista (ao mesmo tempo uma chacota dos antigos senhores feudais, em queda), que trata do triângulo amoroso entre Angelica, Orlando e Rinaldo (além de Ferrau, o sarraceno). Essa trama Ariosto recupera de *Orlando enamorado*, poema trovador de Boiardo do qual o autor parte – e se desgarrar. O poema traz também a história de amor entre a cavaleira Bradamante (irmã de Rinaldo) e o cavaleiro Ruggiero. Por lutarem em exércitos rivais, o amor deles é impossível; em Ariosto, essa é a trama que ocupa o centro do palco.

Universos ficcionais distantes daquele do bardo também são os palcos de *Muito Barulho por Nada* e *A Megera Domada* – nas duas obras, não há interveniência direta da magia, mas os cenários não são realistas. Neles, habitam duques, duquesas de uma Itália ainda envolvida com as sociedades de corte e distante dos palcos ingleses em que as peças shakesperianas eram encenadas. Ainda assim, são as que mais dialogam e se aproximam do trabalho posterior de Jane Austen.

Outra faceta da representação amorosa do período se relaciona à tentativa de criação da épica moderna, apoiada na predileção humanista pelos tesouros redescobertos do classicismo greco-romano (LIMA, 2009). Uma delas é *Jerusalém Libertada* (1581), de Torquato Tasso, que une amor e feitiçaria (na qual o maravilhoso está relacionado aos mouros) submetendo a narrativa, inclusive o amor, às normas do catolicismo (LIMA, 2009, p. 67-68).

Entre os séculos XIII e XVIII também há um levante contra volumes de literatura dedicados ao amor, entre os quais os livros *galeottos* (livros de galanteio). Na França, em 1737, chegou-se a proibir a edição do romance de folhetim (LIMA, 2009, p. 19). Neles, a Igreja e os críticos acreditavam haver muita tolice, muitas improbabilidades – especialmente na Itália e na França, e menos na Inglaterra (sintomaticamente, aponta Walter Siti, neste último país foi gestado o romance moderno enquanto nos dois primeiros houve um declínio do romance depois do século XVI [SITI, 2009]). O amor, especialmente, é considerado uma praga a ser erradicada/controlada – assim como os romances. “O controle era o ‘veneno’ com o qual tanto se reduzia ficção interna, permitindo-se que circulasse desde que não *irrealizasse* normas substanciais, quanto se privilegiava o diálogo do faz de conta.” (LIMA, 2009, p. 54).

2.4. ÁPICE E MELANCOLIA

“Se eu queria enlouquecer
Esse é o romance ideal”
(*Romance ideal*, Herbert Viana)

A partir de Hobbes, passando por LaRochefoucauld e, finalmente, em Rousseau, há uma intimização subjetiva progressiva do amor na literatura. Emergem reflexões acerca da natureza do sujeito, criando uma “descrição da subjetividade que se mostrava sintônica

com a mística do sujeito amoroso” (COSTA, 1998, p. 59). Emilia Viotti nota que a sensibilidade pré-romântica, da qual Rousseau é um dos representantes,

é medida pela exteriorização numa conduta que, para muitos, hoje, seria considerada ridícula: um transbordamento de emoções e lágrimas fáceis, atitudes implorativas, posição de joelhos, súplicas e enternecimentos que empolgam tanto as figuras femininas como as masculinas (VIOTTI, 1963, p. 35).

Foi Rousseau, aponta Costa, o responsável pela “grande síntese” que fornece o “molde imaginário de todo modo de amar no Ocidente moderno”, ao reunir

ideais do bem do amor, do sujeito amoroso e da felicidade amorosa antes dispersos: a) na exaltação do amor ao Supremo Bem, a Deus ou à Dama; b) na exaltação dos desejos e prazeres, até então considerados egoístas e anti-sociais; c) no controle da sexualidade, vista como algo vil ou a marca da Queda ou do Pecado e, finalmente, d) na ideia de concórdia entre o sujeito e o social, presente no amor clássico, antes de sua emancipação individualista. (COSTA, 1998, p. 66-69)

De acordo com essa visão, amor, sexo e família são conciliados em um estado de felicidade mundana que conjuga felicidade individual; do casal; e com o social. Para Costa, as versões exacerbadas do amor romântico, ainda que mimetizem o amor cortês ou a mística cristã, mantêm inalterada a subjetivação amorosa. Mas são justamente essas versões exacerbadas as que causaram maior impacto histórico, discursivo e filosófico.

Benedito Nunes explica como o romantismo⁶⁰ foi o momento em que um modo específico de sentir se concretizou no plano retórico das artes e da literatura, como um comportamento espiritual definido que se traduz em uma forma de enxergar o mundo:

Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo ‘amor da irresolução e da ambivalência’, se separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero –, contém o elemento reflexivo de ilimitação, inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram (NUNES, 2002, p. 52)

A literatura romântica, de um lado, expressa a inadequação com um mundo de papéis conflituosos; mas para essa insatisfação com a realidade oferece “o abrigo do ideal

⁶⁰ Nesta exposição rápida, deixaremos de lado as explicações sobre as diferenças nacionais entre as expressões alemãs, francesas, inglesas, do romantismo. Rougemont, por exemplo, foca no romantismo alemão e afirma que o romantismo francês é menos competente na tradução do amor.

decepcionado, que se constitui em refúgio, e que transforma o refúgio em sucedâneo de aspirações insatisfeitas” (NUNES, 2002, p. 55), transformação essa representada pela produção artística e filosófica. Ao oscilar entre extremos, não se dissocia da fruição estética e incorpora a melancolia à consciência da volubilidade da beleza (foi chamado, sintomaticamente, de mal do século – como *maladie*, doença). Esse amor, consciente de si mesmo e de sua inevitável solução infeliz (porque é finito, porque a beleza acaba), é mais a consciência reflexiva do amor que o próprio sentimento, diz Nunes.

A consciência se exprime, entre outros, em Stendhal, que define a natureza entregue do “amor-paixão” (uma classificação – polêmica como qualquer classificação a respeito do amor – com a qual não concordamos inteiramente) como um equívoco ocasionado pela cristalização: atribuir à mulher amada qualidades que ela não possui. Como necessitamos amar, amamos o belo – e o idealizamos. À diferença dos cortesões, porém, Stendhal tem a consciência de que a desidealização irá ocorrer, num retorno à lucidez, retorno esse proporcionado pela infidelidade (que, nos cortesões, era meio de exercício da idealização). Stendhal se compraz na dor; a felicidade o entedia; e enfrenta, segundo Rougemont, “a inquietação do espírito lúcido diante do mito: não que deseje realmente libertar-se dele, mas perdeu os meios para tanto” (ROUGEMONT, 2003, p. 309). Já no romantismo alemão, há um renascimento do mito, agora confessável, sentimental⁶¹. “A adoração da Noite e da Morte atinge pela primeira vez o plano da *consciência* lírica”, continua Rougemont (2003, p. 296). Esse romantismo tem na exaltação da morte voluntária, amorosa e divinizante seu tema religioso mais profundo, e esses temas ressoaram com mais força com Goethe⁶² e *Os Sofrimentos do Jovem Werther*.

No romance, Werther sofre pelo amor não correspondido de Carlota (Lotte), “uma linda jovem, de altura mediana, que trajava um simples vestido branco, com laços de fita cor-de-rosa nos braços e no peito”, quando ele a conheceu, n’ “o mais encantador espetáculo” de sua vida (GOETHE, 2010, p. 29). Lotte, aliás, é a antítese do sofredor

⁶¹ Paulo Vizzioli alerta para o fato de que nenhum movimento artístico é “puro sentimento” ou “pura razão” e identifica no romantismo mais questões relativas à *ênfase* e ao *método de integração*. “Para os românticos, o sentimento é o princípio de tudo, dele devendo derivar naturalmente o conteúdo racional e a estruturação do conjunto.” (2002, p. 139)

⁶² Cabe ressaltar, como mostra Vizzioli, que Goethe, “na juventude, proclamava que o sentimento era tudo e, na maturidade, passou a considerar o Romantismo uma doença, por causa dos excessos emotivos” (2002, p. 140).

apaixonado. Quando se conhecem, ela confessa que, quando mais nova, gostava muito de romances, mas seu gosto mudou.

O autor que prefiro é aquele no qual se encontra o mundo em que vivo, em cujos livros as coisas se passam como em volta de mim, e cuja narração me prende e me interessa tanto quanto minha vida doméstica que, se não é nenhum paraíso, representa para mim uma fonte de inexprimível felicidade. (GOETHE, 2010, p. 31)

Essa mulher racional desperta em Werther a doença: “o que Lotte deve ser para um enfermo, sinto-o em meu pobre coração, que sofre mais que um agonizante em seu leito” (GOETHE, 2010, p. 41). Quando ela e o noivo Alberto selam a união, o idílio do protagonista está desfeito de vez, e ele se entrega à morte, ou à Noite, significativamente. “É meia-noite: que meu destino se cumpra! Adeus, Lotte! Adeus” (GOETHE, 2010, p. 259), se despede o suicida, antes de dar um tiro de pistola na têmpera (arma emprestada do rival Alberto).

A marca de comportamento deixada por *Werther* será explorada adiante, mas o romance, escrito de maneira epistolar, fruto da correspondência ficcional entre Werther e Wilhelm, amigo da família, também tem importância histórica. É uma das primeiras manifestações do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), marca do pré-romantismo alemão, e expressa de maneira imperiosa a subjetivação do sujeito amoroso, ainda que trate de um amor sabidamente (pelo protagonista) impossível e cujo sofrimento extremo leva o amante à morte, gesto definitivo do sofrimento, similar à mística cristã.

Construído sobre paixões impiedosas que destroem os objetos amorosos, o romantismo experimenta um entusiasmo real a respeito desses sentimentos tão contraditórios, da Noite que insiste em se contrapor ao Dia. Diferença fundamental entre os românticos e os adoradores do mito (como Rougemont os coloca) é que, se Tristão não sabia da natureza simbólica de seu amor, os românticos conhecem.

Além do conhecimento simbólico, o amor romântico insere em sua retórica do sofrimento a ideia de que o ser que ama é superior ao que não conhece o amor (como diz Werther: “Subi tanto em meu próprio conceito, desde que ela me ama!” [GOETHE, 2010, p. 51]) e também a noção de que o indivíduo só atinge a completude na posse ou companhia ou conquista do ser amado: “[...] um tipo de felicidade na qual os indivíduos encontrariam a completude, numa perfeita adequação física e espiritual ao outro” (COSTA, 1998, p. 70).

2.5. A FORÇA DA FLECHA DE EROS

“A flecha do amor só traz angústia e a dor”
(*Estúpido Cupido*, Neil Sedaka e Howard Greenfield, versão de Fred Jorge)

As trovas, integrantes do movimento cortês, como afirmam Simon Gaunt e Sarah Key, “ajudaram a dar forma à cultura ocidental predominante”⁶³ (GAUNT e KEY, 1999, p. 1). De todo modo, os teóricos reconhecem não haver um único conjunto de regras para o que os trovadores vieram a denominar *fin’amor*⁶⁴, mas uma série de códigos transmitidos por meio das trovas (PATERSON, 1999, p. 31) por homens como Peire d’Alvernha, Guilherme de Aquitânia, Marcarbru, Peire Vidal, Bertran de Born, sobretudo entre os séculos XI e XIII, quando do apogeu dos trovadores nas regiões correspondentes a territórios da França, Itália e Espanha, principalmente (Lombardia, Provença, Languedoc, Gasconha, Aragão, Catalunha, Aquitânia, entre outros [GAUNT e KAY, 1999]). Mary del Priore atesta que a figura do trovador “anuncia a promessa de uma felicidade futura” (PRIORE, 2005, p. 71). Esses homens percorriam as cortes e os festivais de cavaleiros na Europa expressando com canções ou versos as impressões de lugares, gentes, comportamento; das damas; e do amor. Dante, um dos introdutores do *dolce stil nuovo*, apostava na escrita *vulgar* que teve origem nas trovas provençais e na *langue d’oc*. Escrevia assim para ser lido pela alta burguesia florentina e, mais especificamente, pelas moças letradas (PIGNATARI, 2006, p. 17). Moças, mulheres, que foram e ainda são o principal público destinatário das histórias de amor e alvo das históricas desconfianças das (más) influências que a literatura poderia exercer nas mentes e corações delas. “A ‘moça que lê romances’ torna-se um tipo cômico já a partir de *The Tender Husband* [O marido gentil], de Richard Steele, de 1705”, assinala Siti (2009, p. 177).

No século XVIII, a literatura tem papel fundamental nos processos de difusão de “verdades amorosas”. Sem querer adentrar em estudos históricos sobre o impacto da leitura de romances nas mentes dos leitores daquele período, podemos captar pistas. Uma delas nos é fornecida por Robert Darnton, discorrendo sobre o modo como Rousseau, ao

⁶³ “helped to shape mainstream Western culture”, no original.

⁶⁴ Gentil-amor.

publicar o romance epistolar pré-romântico *A Nova Heloísa*⁶⁵, em 1761, rompe com os contratos tradicionais de leitura vigentes até então e espera do leitor que suspenda sua descrença e embarque no romance como “verdade” e “sentimento” (DARNTON, 1986).

Segundo o autor, a partir de trecho das *Confissões*, Rousseau “jamais aprendeu a distinguir entre literatura e realidade, tendo enchido sua cabeça com ‘noções bizarras e românticas, das quais a experiência e a reflexão jamais me curaram’” (DARNTON, 1986, p. 292). Tais ideias transparecem em *Heloísa*, que ajuda a fundar a sensibilidade romântica (e, como vimos, contribui para uma das viradas do sentimento amoroso, rumo à subjetivação). No livro, diz Darnton,

a vida não pode ser distinguida da leitura nem o amor da escrita de cartas amorosas. Na verdade, os amantes ensinam um ao outro a ler, da mesma maneira como ensinam-se mutuamente o amor (1986, p. 292).

Darnton conta ainda que, à época da publicação do livro, Rousseau foi questionado (e incluiu nos dois prefácios de *Heloísa* contestações ficcionais) por publicar algo “tão imoral” como um romance. Por que imoral? Porque, naquele momento, os romances ainda “eram vistos como perigo moral, especialmente quando abordavam o amor e seus leitores eram as senhoritas” (1986, p. 294).

Os perigos dos livros de ficção vinham se avizinhandos, contam Asa Briggs e Peter Burke, desde o Renascimento (ou seja, desde a emergência de uma retórica amorosa que chancelava a atividade extraconjugal das mulheres quando o amor – e o amor sexual – não estava no cerne da relação matrimonial). A partir do século XVI, dizem os autores, “os perigos da leitura de ficção, especialmente para as mulheres, eram usualmente discutidos por escritores homens”. Ora, e qual o motivo de tanto temor? Porque, assim como o teatro, “os romances eram temidos por seu poder de despertar emoções perigosas, como o amor” (BRIGGS E BURKE, 2006, p. 68). Uma das oposições feitas não apenas à leitura de ficção, mas à alfabetização feminina, dizia respeito ao medo dos homens de, ao aprenderem a ler, as mulheres receberem cartas de amor (não dos próprios maridos, certamente). Apesar das proibições, há relatos de mulheres dos mais variados matizes

⁶⁵ O livro conta a história de amor entre Julie e Saint-Preux, um romance desvairado e apaixonado. Mais prudente que o amante, Julie aceita se casar com Wolmar a pedido do pai, por sensatez e virtude. Anos depois, os três se reencontram a convite de Wolmar. Confrontado com o modo de vida familiar harmonioso e virtuoso do casal, Saint-Preux vê o sentimento por Julie arrefecer e se convence da importância da virtude. No romance estão esboçados, mas não plenamente desenvolvidos, alguns dos motivos explorados posteriormente pelos românticos.

lendo todo tipo de livros. Teresa de Ávila seria uma delas – apaixonada por romances de cavalaria na juventude.

É de esperar, portanto, que tais livros insuflassem corações com ideias extremamente perturbadoras em relação à moral vigente: nos livros, amor e casamento andavam juntos e se tornavam uma exigência a eles; quando não era assim, amantes tinham o direito de contrariar o casamento, entrando em relações extraconjugais, para realizar esse amor tão contagiante que era imoral e perigoso. As ideias também insuflavam as expectativas com relação ao vulto deste amor. *As Relações Perigosas*, de Laclos, foi proibido de circular entre 1815 e 1875 devido à sua imoralidade. E, mais de um século depois, em 1960, o filme de Roger Vadim foi quase censurado. Um outro exemplo famoso das consequências dessa perigosa relação está em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

Emma Bovary é uma jovem do interior que se casa com um médico provinciano, Charles. Mas Emma, coitada, havia sido exposta ao mal romanesco. “Era a apaixonada de todos os romances, a heroína de todos os dramas, o vago ela de todos os volumes de versos” (FLAUBERT, 2007, p. 232), descreve Flaubert sua anti-heroína. Sendo uma romântica, Emma não se contenta com a vida de casada e com as afeições tranquilas do marido. Envolve-se em romances extraconjugais que arruinam o patrimônio familiar, levam-na ao suicídio e o marido à morte.

Madame Bovary amou, e não um amor qualquer. A personagem do escritor Gustave Flaubert se apaixonou pelo amor da literatura dos folhetins que, por volta de 1857 (ano da publicação do romance em livro)⁶⁶, dividiam com as “novidades” as páginas dos jornais franceses. Em apresentação de edição de 2007, a tradutora Fúlvia M. L. Moretto descreve o livro como “a história banal da imaginativa Emma Bovary, que recebeu uma educação por demais romântica” (MORETTO, 2007, p. 8), cuja personalidade ganha forma em um internato, em um

mundo de idealismo ultra-romântico, que se alimenta de literatura lacrimajante e sentimental impregnada de lembranças byronianas e lamartinianas. Emma nunca verá o mundo da realidade, vê-lo-á sempre através de ilusões e fantasias (MORETTO, 2007, p. 9).

Emma, por certo, é personagem de ficção, mas fornece também outra pista da importância desses produtos culturais na educação amorosa dos indivíduos. Flaubert trata

⁶⁶ *Madame Bovary* começou a ser publicado em capítulos, como folhetim (sintomaticamente), na *Revue de Paris*, em 1º de outubro de 1856.

com escárnio a formação sentimental de Emma (em atitude similar à de Jane Austen com suas personagens excessivamente românticas), mas não ignora o impacto desse tipo de literatura. Era esse impacto justamente o que procurava Rousseau: um engajamento tão profundo no contrato de leitura que o leitor “não lia para gozar a literatura, mas para lidar com a vida” (DARNTON, 1986, p. 308) – fruição, aliás, similar à realizada por muitos leitores diante das obras de Jane Austen.

O rousseuismo, afirma Darnton, penetrou no cotidiano e “ajudou a entender as coisas que mais importavam na existência: amor, casamento, paternidade” (1986, p. 309). Darnton recupera as correspondências de um burguês provinciano francês e percorre as cartas recebidas por Rousseau depois da publicação de *A Nova Heloísa*. Relatam as reações apaixonadas e extremadas que os leitores tiveram com o livro. Uma delas, Charlotte de La Taille, “chorou com toda a força de seu coração, na morte de Julie, e não se recompôs durante oito dias” (DARNTON, 1986, p. 311). Outro leitor, Louis François, oficial do exército, escreveu ao escritor:

O senhor me pôs louco por ela. Imagine, então, as lágrimas que sua morte deve ter arrancado de mim. Acredita? Passei três dias sem ousar ler a última carta [...] Mas não podia suportar a ideia de Julie morta, ou agonizante [...] Jamais chorei lágrimas tão deliciosas. Aquela leitura criou em mim um efeito tão poderoso que acho que teria morrido alegremente, durante aquele momento supremo (DARNTON, 1986, p. 311).

Mesmo diante das reações, Darnton lembra que *A Nova Heloísa* não foi a primeira “epidemia de emoção” da história literária – ele recorda Samuel Richardson, na Inglaterra (autor de livros como *Pamela* e *Clarissa* e considerado o pai do romance epistolar; sintomaticamente, também jornalista importante de seu tempo). Mas Darnton pondera: “Rousseau era diferente deles porque inspirava nos leitores um desejo irresistível de entrar em contato com as vidas que existiam por trás da página impressa” (1986, p. 312). Sendo um romance de virtude, muitos leitores louvaram as lições de amor, pecado, sofrimento e a recuperação posterior da virtude expressas nas páginas.

Outro exemplo notável é encontrado em Goethe. Publicado em 1774, *Os Sofrimentos do Jovem Werther* também era narrado por epístolas. O livro teve sucesso imediato, como diz Paula Sibilia:

a identificação dos leitores (e das leitoras) com os personagens foi tão forte, que não motivou apenas a imitação do estilo em milhares de missivas de enamorados anônimos; além disso, muitos emularam o

malfadado protagonista até as últimas consequências: uma onda de suicídios por amores não correspondidos sacudiu a Europa. Todos os corpos, sem exceção, eram encontrados junto à imprescindível e arrebatadora carta derradeira. Não por acaso, diz-se que Goethe ensinou seus contemporâneos a se apaixonar, seguindo a escola do movimento romântico, bem como a sofrer, a viver e a ser. (SIBILIA, 2003, s/p)

Ao lado das notas suicidas, os exemplares do livro eram frequentemente encontrados ao lado dos cadáveres⁶⁷. Alguns países chegaram, à época, a cogitar a proibição da obra. O fenômeno desencadeado pela publicação do romance recebeu o nome de “efeito Werther”⁶⁸, usado até hoje para designar processos de suicídios por imitação gerados por algum caso de ressonância social.

Não foi apenas na retórica do suicídio, atitude de extrema paixão e desesperança adotada pelo jovem Werther diante da impossibilidade da vida desejada por ele ao lado de Carlota, que o livro teve impacto. *Os sofrimentos do jovem Werther* foi uma das leituras companheiras de Roland Barthes para a composição das figuras que ilustram seu *Fragmentos de um discurso amoroso*. “Para compor este sujeito amoroso, ‘montamos’ pedaços de origem diversa. Há o que provém de uma leitura regular, a do *Werther*, de Goethe”, diz (BARTHES, 2003, p. XXIII). Para Dapieve, essa leitura constante ratifica a importância da obra na “formação do sujeito apaixonado ocidental” (DAPIEVE, 2007, p. 16).

Virginia Woolf também dá pistas sobre a força que o romance moderno (de acordo com ela, apenas o romance era suficientemente novo para ser maleável nas mãos das mulheres) pode exercer além do papel e da tinta: “como o romance tem essa correspondência com a vida real, seus valores são, numa certa medida, os da vida real”. Ao ressaltar a diferença de importância dada aos valores das mulheres em relação aos dos homens, Woolf vai além: “esses valores são inevitavelmente transferidos da vida para a ficção” (WOOLF, 1985, p. 97). Para ela, a mulher, objeto obsessivo e constante da literatura masculina, era, na verdade, uma desconhecida aos homens, trancadas que

⁶⁷ Ver DAPIEVE, 2007, p. 14-15.

⁶⁸ Dapieve anota que “não há, previsivelmente, uma estatística do ‘efeito Werther’ sobre a população masculina jovem européia do século XVIII. No entanto, o fenômeno foi significativo o bastante para o crítico e ensaísta britânico A. Alvarez escrever em *O deus selvagem: um estudo do suicídio* que ‘o percurso de Werther foi como o percurso de um carro de Jagrená indiano; media-se o seu êxito pelo número de suicidas que deixava atrás de si’” (DAPIEVE, 2007, p. 15). De acordo com Dapieve, Jagrenás eram carros que transportavam estátuas do deus Krishna. Os seguidores do carro atiravam-se sob as rodas para serem esmagados.

estavam nas convenções, nos cômodos, nos casamentos forçados. Nessas condições, diz Woolf, era natural que a narrativa masculina sobre a mulher se voltasse a um tema em particular: “o amor era o único intérprete possível” (WOOLF, 1985, p. 111). Se o amor era a única via narrativa, ou ao menos a predominante, para que os homens pudessem falar daquele continente obscuro que desconheciam (temiam?), é natural, segundo este raciocínio, que os produtos culturais amorosos fossem uma das poucas janelas da mulher para o mundo (para si mesma?) e que, portanto, fossem de um lado tão temidos e por outro capazes de exercer influência sobre a vida.

Por volta do século XVIII, coube principalmente ao nascente jornalismo moderno difundir a cultura folhetinesca e melodramática a uma população crescente de indivíduos (em uma história que se confunde com o nascimento da imprensa sensacionalista). A literatura chamada de entretenimento conseguiu se livrar de molduras moralizantes e trazia títulos “referindo-se a eventos ‘terríveis’, ‘maravilhosos’ ou ‘medonhos’, atrocidades ‘sangrentas’, ‘assassinatos estranhos e inumanos’, e assim por diante” (BRIGGS E BURKE, 2006, p. 73). Essa literatura, em pouco tempo, se difundiu para as páginas de jornais, que estavam em busca de um novo público leitor emergente nas cidades, público esse portador de matrizes culturais diferentes das classes leitoras até então e, portanto, demandante de novos formatos culturais.

O novo formato foram justamente os folhetins, que ocupavam grandes espaços nos jornais, com histórias ficcionais e, muitas vezes, maravilhosas, extraordinárias, apelando a esse novo público. Dividiam espaço com as chamadas “novidades”, relatos variados sobre a “vida real”, com charges e artigos opinativos. *Madame Bovary* foi inspirado por um fato real do qual Flaubert tomou conhecimento justamente pelos jornais.

2.5.1. *Todo o sentimento*

“Prometo te querer / Até o amor
cair / Doente / Doente Prefiro
então partir / A tempo de poder A
gente se desvencilhar da gente /
Depois de te perder / Te encontro,
com certeza / Talvez num tempo
da delicadeza / Onde não diremos
nada / Nada aconteceu / Apenas
seguirei, como encantado / Ao
lado teu”
(*Todo o Sentimento*, Chico
Buarque)

Textos como *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, *Clarissa*, *Pamela*, *A Nova Heloísa* ou mesmo a versão original de *Razão de Sensibilidade*, de Austen, têm em comum a estrutura epistolar, da troca de cartas. Para Jean Rousset, “o romance epistolar aproxima o leitor do sentimento vivido, tal como ele é vivido” (ROUSSET, 1963, p. 67 apud LIMA, 2009, p. 312). Para Lima, esse tipo de romance realçava o subjetivo objetivando-o justo pelo textos das cartas, que traziam a segurança de explorar as verdades da experiência individual (LIMA, 2009).

Richardson, de *Clarissa e Pamela*, não é o introdutor, senão o maior expoente dessa estética literária, que introduz uma nova subjetividade e um tipo de obra, como já dissemos, pedagógica, moral, que elevam o espírito. O sentimentalismo demanda simpatia do leitor e espera que este reduza seu imaginário à condição de superficialidade que emana do texto. É uma “plataforma moral adaptada à situação de crise da aristocracia e dando voz à subjetividade das classes não privilegiadas” (LIMA, 2009, p. 203-204).

Também exploração do romance epistolar é o já citado *As Relações Perigosas* (1782), de Chardelos de Laclos. Se na Inglaterra o romance epistolar serve à exposição da realidade comum, na França o objetivo, segundo Lima, era preservar na letra escrita algo do tratamento das paixões do teatro clássico. Mas, ao contrário da virtude de Richardson, que trouxe para o primeiro plano figuras de classes inferiores e seus sofrimentos morais, Laclos transforma o amor em jogo de xadrez que é compreendido e desconstruído para servir de instrumento para madame de Merteuil em suas artimanhas ao lado de Valmont.

O século XVIII é lembrado como a idade do sentimento e da sensibilidade. De outro lado, a chegada da era vitoriana no século XIX é vista como “excesso lacrimoso e

indulgente”⁶⁹ (BELL, 2000, p. 118) – uma cultura popular de lágrimas. Nem todas as narrativas literárias são consideradas sentimentais – cujo interesse acadêmico foi atingido no início dos anos 2000, e nos interessam justamente as que respondem a tal característica. Em *Emma*, Jane Austen resolve o conflito entre sentimento individual e princípio social na tradição do sentimento, de acordo com Michael Bell (Ibidem, p. 119).

2.5.2. Esse é o romance ideal

Meu romance não precisa de castelo ou salão/
Nem que eu dance a um sempre, novo e belo refrão/
Acordado faço meu sonho encantado acontecer/
Meu romance só precisa de você
(*Meu romance*, Carlos Rennó)

Nossa autora-fetiche foi uma das primeiras expoentes, e parte da tradição, do que muitos teóricos convencionaram chamar de um gênero literário burguês e que emergiu como um produto especificamente inglês – sendo, hoje, o maior e mais distinto palco da literatura: o romance moderno⁷⁰. Tendo nascido com *Dom Quixote* ou *Robinson Crusóe* segundo a historiografia da literatura (e, na verdade, o marco original pouco agrega para nós), carrega consigo, nas línguas latinas, de herança, o nome que diz muito sobre suas origens e o papel que tinha na vida dos indivíduos⁷¹. Antes de ser moderno, “o romance seria um gênero falso, fadado por natureza à superficialidade e ao sentimentalismo, feito para corromper ao mesmo tempo o coração e o gosto” (ROBERT, 2007, p. 12).

Esse juízo pejorativo acerca do gênero vigorava antes da emergência da forma moderna de romance na virada do século XVIII para XIX. Diante de obras como *Crusóe*, os críticos opunham um relato com características verdadeiras àqueles livros “declarados publicamente indignos dos letrados” (ROBERT, 2007, p. 12). Também o próprio romance se negava – segundo Walter Siti, porque provocava problemas psicológicos nos leitores –

⁶⁹ “indulgent and lachrymose excess”, no original.

⁷⁰ Que, doravante, nomearemos apenas romance.

⁷¹ E, curiosamente, na língua inglesa, em que primeiro floresceu, romance se diz “novel”, de novidade, aproximando-o da crônica e das “novidades” jornalísticas e finalmente, portanto, de relatos reais ou realistas – o que diz muito a respeito de seu desenvolvimento posterior e contemporâneo.

até enlouquecia! – e porque o gênero era então difamado por autores ruins e superficiais (SITI, 2009, p. 169). Aos poucos, o moderno se sobrepuiu ao antigo⁷², numa pista de que romance e *romance* estão (ou estiveram, por algum tempo) mais imbricados do que a crítica queria fazer parecer. Em outras palavras: a invenção do moderno romance elege como um de seus temas prediletos o mesmo sentimento que as narrativas rocambolescas pré-modernas: o amor e o envolvimento amoroso – Austen mesma é prova disso⁷³. Uma das assertivas unia a frivolidade do romance à do amor: “se o amor é um veneno e os romances alertam contra o amor, então os romances são um antídoto” (SITI, 2009, p. 189).

Muitas vezes definido a partir de suas relações com a verdade ou com a história, o romance é um gênero marcado pela anarquia de formas e regras. Marthe Robert, a partir de uma perspectiva psicanalítica⁷⁴, rechaça essa conexão entre verdade e romance. Para ela, a questão central é que, não importa se realista ou fantástico, a realidade do romance é fictícia, ou “é sempre uma realidade de romance” (ROBERT, 2007, p. 18). O romance, assim, busca “fazer crer”, no que Robert chama de “vontade de sugestão que ele realiza sempre em nome da verdade mas no benefício exclusivo da ilusão” (2007, p. 27).

Siti classifica o gênero como “concessão proteiforme e indisciplinada às dobras do presente” (SITI, 2009, p. 172). Não cabe, portanto, questionar se um romance é verdadeiro ou falso (como se questionava à época de *Moll Flanders* ou *Crusoé*): ele sugere um ou outro, sempre a partir de duas maneiras de enganar; dois tipos “de mentira que apostam desigualmente na credulidade” (Idem) – uma, por parecer-se com o mundo real, por iludir; outra, por criar um mundo sabidamente falso, mas crível dentro de si mesmo. Walter Siti insiste na questão de que, mesmo sendo a “simulação de coisas que podiam acontecer e não aconteceram”, o romance ainda mostra o pendor de substituir o maravilhoso e a evasão. Mas suas conclusões se aproximam muito das de Robert quando ele diz que “o mundo romanesco se apresenta como um mundo no qual se pode crer, mas, ao mesmo tempo, como a relação completa daquilo em que se pode acreditar” (SITI, 2009), estabelecendo visões tranquilizadoras de mundo.

⁷² Ou, como diz Marthe Robert, abandonando “o status de gênero menor e desacreditado a uma potência sem precedente” (ROBERT, 2007, p. 13).

⁷³ É claro que o romance moderno não esgota no amor e no envolvimento amoroso seu rol de temas. Na verdade, como veremos, parte do amor para superá-lo ou transcendê-lo.

⁷⁴ Não compactuamos com a defesa psicanalítica de Robert de que os romances são todos reflexos do romance familiar original freudiano, mas consideramos suas asserções sobre as relações entre ilusão e verdade/realidade no romance extremamente pertinentes.

Uma das conclusões de Robert a partir dessas relações não tão claras entre o romance e a realidade/verdade é que o gênero não rompeu, como por muito tempo proclamou-se, “os jogos da ilusão a que deveu por muito tempo sua reputação de frivolidade” (ROBERT, 2007, p. 26). Ela diz, finalmente, que a verdade do romance diz respeito justamente a seu poder de ilusão – de fazer parecer verdade, mesmo aquilo que não tem nenhuma conexão com a verdade do que chamamos mundo real. Sem nunca ser a realidade, o romance, não obstante, a toca. E faz isso sendo sempre ilusão. Reforçamos essa característica por vezes pouco explorada do gênero, seu ilusionismo fundante, que toca esta pesquisa em seu cerne.

Ora, ilusão é justamente o que faz o cinema (a lanterna *mágica*) e, depois, a TV, ao tornar a representação mais sensorial que nunca, aprisionando fragmentos de verdade ou ilusões completas (ambas, portanto, irremediavelmente falsas) em telas. Ilusão/fantasmagoria/maravilha/encanto também tem a ver com o sentimento em foco nesta pesquisa, o amor. Longe de colocar o amor em julgamento (cada um que o considere tão real ou falso quanto o queira), mas nos damos o direito de colocar a racionalidade e o realismo de suas representações em xeque: o amor de Austen, defendemos, tem uma porção de intangível, inexplicável, incontabilizável, entre os amantes que somente a aceitação de seu caráter irremediavelmente mágico (ilusionista, encantador) torna possível aceitar sua existência, mesmo no mundo (aparentemente) perfeitamente verossímil que envolve a ficção de cada um dos livros.

Na virada do século XIX para o século XX e ao longo dele, o romance progressivamente se ocupou de outros temas além do amor, como dissemos; a realidade, os “grandes” temas, a filosofia, a linguagem, a própria literatura em si, a autoria, são rumos tomados pelo romance. Não à toa, foi no audiovisual que o tema encontrou nova morada privilegiada. Ainda assim, as narrativas amorosas continuaram (e continuam) sendo escritas e lidas, no que se considera “alta” literatura; em um renovado nicho de romances sentimentais populares e comerciais, que hoje ganha destaque entre jovens audiências (e do qual o maior expoente contemporâneo talvez seja Nicholas Sparks); e em outro nicho, chamado de *chick lit* (literatura-de-mulherzinha, explorada à frente) – que se entrecruza com o romance sentimental e o inclui, mas não se limita a ele. No cruzamento entre os romances sentimentais jovens e a literatura-de-mulherzinha se encontram os romances femininos, narrativas centradas em comportamentos éticos em ambientes domésticos,

orientados para o romance heterossexual, nos quais a mulher é a protagonista; o ambiente em torno dela se modifica, ao mesmo tempo em que a heroína enfrenta alterações profundas em sua identidade. Esse tipo de literatura, considerado (pelos detratores) como comercial, produzido em massa, formulaico, patriarcal, altamente sexualizado, mal escrito (e apelativo a uma audiência incapaz de apreciar escritas melhores) (MARGOLIS, 2003) é também considerado um “herdeiro” dos romances de Jane Austen: um processo chamado de harlequinização⁷⁵ da autora, considerado ora uma “traição à obra superior da inglesa” ora um processo histórico de apropriação cultural e transformação das convenções utilizadas pela escritora. De acordo com Margolis, as maiores similitudes têm a ver com “gênero, poder e relacionamentos, todos percebidos do ponto de vista feminino”⁷⁶ (MARGOLIS, 2003, p. 25).

A linha que parte dos mitos amorosos gregos encontra, à época de Jane Austen, outras escritoras de livros de amor e, algumas décadas após a publicação dos dois últimos livros, surgem, no mesmo ano, 1847 – e na mesma Inglaterra – dois romances de amor com inflexões um tanto distintas daquelas de Austen: *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brönte, narra o amor trágico (com toques góticos) entre Heathcliff e Catherine. Em vez do final feliz, o protagonista se lança numa vendeta após a morte da amada contra todos os que considera culpados pela separação dos dois. Morre só, louco, vagando pela imensa propriedade onde tornou a vida de todos os que o rodeavam tão miserável quanto a dele. *Jane Eyre*, de outra Brönte, Charlotte, também flerta com o gótico (e tem um final feliz, ainda que extremamente amargo) para narrar a biografia ficcional da personagem central, Jane, garota pobre que é enviada como preceptora de uma jovem. Ao conhecer o dono da casa, os dois se apaixonam, mas antes de casar Jane descobre que Rochester, o futuro marido, já tinha uma esposa, que, enlouquecida, ficava presa no sótão. Ela foge, se descobre rica, e um ano depois volta para saber de Rochester. Depois de um incêndio provocado pela mulher, que se suicidou, ele ficou cego e maneta ao tentar salvar os moradores da casa. Aí, então, Jane decide se casar com ele.

⁷⁵ O termo harlequinização (harlequinization, no original) tem a ver com a editora mais conhecida que publica esse tipo de livro, a Harlequin Books, empresa canadense fundada nos anos 1940 para reimprimir romances em formato barato e que, nos anos 1950, começou a reimprimir os romances sentimentais publicados pela companhia inglesa Mills and Boon. Nos anos 1970, já havia um tipo de livro conhecido como “romance Harlequin”, vendido fora das livrarias norte-americanas e comercializado sobretudo em espaços de circulação feminina, como supermercados.

⁷⁶ “gender, power, and relations, all perceived from a female point of view”, no original.

Grandes esperanças, de Charles Dickens, é um dos marcos da virada do romance de amor rumo a uma paisagem mais realista e, talvez por isso mesmo, seja contestável até mesmo sua citação. Afinal, trata-se de um *bildungsroman*, centrado na figura de Pip, que *pode ser* compreendido como uma história do amor entre Pip e Estela – mas nunca pode ser resumido a essa relação. Estela, na verdade, é uma das etapas da formação de Pip – na mesma medida em que ele é o objeto de teste da educação sentimental proporcionada a ela pela tia-avó (Estela, linda e fria, deveria dominar a arte de seduzir e espezinhar os homens, e enreda Pip como cobaia desde a infância de ambos).

Na Rússia, Leon Tolstoi publica, em 1873-1877, *Anna Karenina*, a história da aristocrata russa dividida entre o amor de um conquistador, Vronsky, e a indecisão de abandonar o marido, por medo das normas sociais. Também aqui, como nas irmãs Brönte, o desfecho está distante da felicidade prefigurada por Jane Austen: Anna encontra paz na linha do trem, onde se joga, depois de perder a posição, o dinheiro e a dignidade. No século XX, uma rápida enumeração traz *O grande Gatsby* (1925), *...E o vento levou*, *Lolita* (1935), *Dr. Jivago* (1956), *O delta de Vênus* (1978), *O amor nos tempos do cólera* (1985). Obras bastante distintas, muitas das quais incorporam o sexo e discutem profundamente valores considerados inquebrantáveis em Austen, como casamento (a fidelidade dentro do casamento já era discutida pela autora em *Mansfield Park*). Apesar dessas ilustrações, como evidência a suportar a afirmação de que não foi a literatura a protagonista das representações amorosas no século XX, podemos lembrar que todas obras citadas de *O morro dos ventos uivantes* para cá mereceram adaptações do cinema e/ou da TV, bem como algumas citadas anteriormente, como as de Shakespeare, Goethe, Flaubert, Laclois, o mito de Tristão e Isolda, Orfeu e Eurídice...

2.6. O AMOR É FILME

“O amor é filme
Eu sei pelo cheiro de menta e pipoca que dá quando a gente ama
Eu sei porque eu sei muito bem como a cor da manhã fica
Da felicidade, da dúvida, dor de barriga
É drama, aventura, mentira, comédia romântica”
(O amor é filme, Lirinha)

E eis que na virada do século XIX para o século XX, quase cem anos após a primeira publicação dos romances de Jane Austen, surge, na Europa, o cinema, a imagem em movimento captada por um aparato técnico que, a partir de fotografias, simulava o deslocar-se de fragmentos em 24 quadros por segundo. O que nasceu como um dispositivo técnico, o cinematógrafo, e se fez cinema (como descreve Morin), se tornou também o palco privilegiado para veicular as narrativas amorosas, já que o romance, na virada do século XIX para o século XX, se ocupou majoritariamente, como vimos, de narrativas realistas, experimentos modernos e de linguagem.

E não demorou para que o cinema passasse a veicular as narrativas amorosas. Já em 1896 (portanto, apenas um ano após a data convencionalizada/controversa tida como o início do cinema), apareceu nas telas norte-americanas o primeiro beijo⁷⁷. Foi dado entre May Irwin e John C. Rice, em *May Irwin Kiss*, também chamado de *The Kiss, Kiss Scene, The Picture of a Kiss* e dirigido por William Heise. Não era propriamente um filme da maneira como o concebemos hoje: era, tão-somente, a cena final, do beijo, da peça *The Widow Jones*, esta sim uma história de amor de uma mulher que se finge de viúva para fugir do envolvimento amoroso. Foi um sucesso⁷⁸.

Outro momento marcante da história do amor no cinema viria com as subsequentes adaptações cinematográficas do livro *Camille*, de Alexandre Dumas. *Camille* (1909) e *Camille* (1912) precederam *Camille* (1915), com Clara Kimball Young; *Camille* (1917), com a estrela *vamp* do primeiro cinema Theda Bara; e *Camille* (1921), com outra estrela, Alla Nazimova, e o galã Rodolfo Valentino. Todos tinham como base o romance sobre uma jovem cortesã parisiense que se apaixona por um homem de respeito.

⁷⁷ De acordo com o livro *America's Film Legacy*, que se utiliza dos dados do National Film Registry (EAGAN, 2010, p. 5).

⁷⁸ “Por US\$ 7,50 a cópia, foi o filme mais popular da companhia naquele ano”. “At \$ 7,50 a copy, *The Kiss* was the company's most popular title of the year”, no original (EAGAN, 2010, p. 5).

Daí para D. W. Griffith, Leo Chaney, Frank Capra, Howard Hawks, George Cukor, Ernst Lubitsch, William Wyler, David Lean, Billy Wilder, foi um passo tão rápido quanto o estabelecimento da indústria cinematográfica norte-americana. Já na década de 1920, as normas narrativas e estéticas começavam a ser estabelecidas, assim como os princípios de uma indústria com regras comerciais e codificações morais – iniciando a conformação do binômio indústria-estética que, de acordo com David Bordwell, define o cinema de Hollywood, tanto no período clássico, entre as décadas de 1920 e 1950 (delimitadas temporalmente não sem controvérsia), quanto nos momentos de transição, entre os anos 1960 e 1970, e no que hoje se denomina cinema neo ou pós-clássico – pós-1977.

De volta ao nascedouro de uma instituição cinematográfica que, junto com sua formação, ajudou a conformar a filmografia do amor no cinema, Griffith nos legou *Inocente Pecadora* (1920), com Lilian Gish, drama sobre ingênua interiorana enganada com falso casamento e abandonada pelo suposto marido. Com Gish (sua atriz-fetiche), Griffith rodou também *Lírio Partido* (1919) e *True Heart Susie* (1919), sobre paixões proibidas, decepções e reconciliações. A década de 20 também legou – segundo a lista dos 100 melhores filmes de amor da American Film Institute (AFI) – *Aurora* (1927), de Murnau.

A década de 1930 é considerada o núcleo do que se chama Era de Ouro de Hollywood. Também foi o momento crucial para o estabelecimento da comédia romântica como um gênero canônico da miríade hollywoodiana, especialmente a popular *screwball comedy*, estilo de comédia romântica ligeira, marcada por diálogos rápidos, cortes acelerados (para o cinema de então), ironia e marcas de contemporaneidade até então menos frequentes. Um dos símbolos dessa produção foi *Aconteceu naquela noite* (1934), com Claudette Colbert e Clark Gable, sobre uma herdeira que foge do casamento e encontra abrigo num inescrupuloso jornalista que quer usá-la como pauta. Obviamente, os dois se apaixonam. Do mesmo período e na mesma toada, outras obras foram *Levada da breca* (1938) e *Ninotchka* (1939). Mas se a comédia romântica floresceu na década de 30, foi um drama, *...E o vento levou* (1939), o que mais intensamente ecoou, seja devido ao desfecho trágico-realista de Rhett e Scarlett; seja à anti-heroína pragmática que, bem, decide pensar em tudo aquilo no dia seguinte.

Nos anos 40, as comédias românticas continuam como locus importante das narrativas amorosas cinematográficas. *Três noites de Eva* (1940), *A loja da esquina* (1940), *Núpcias de escândalo* (1940), *Uma aventura na Martinica* (1944) são apenas algumas das produções daquela década. Novamente, porém, é um drama que reclama para si o título de melhor história de amor do cinema: *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, com Ingrid Bergman e Humphrey Bogart, narra a história de amor entre um anti-herói charmoso e uma misteriosa mulher, tendo como pano de fundo a Segunda Guerra; o conflito também impulsiona as ações do filme, separando o casal por duas vezes – mais um dos grandes filmes de amor hollywoodianos não termina bem.

A crise do estilo clássico na década de 1950 se reflete, de alguma maneira, nas narrativas amorosas. *Uma rua chamada desejo* (1951) toma do teatro a peça de Tennessee Williams sobre as vidas decadentes de Stanley e Stella Kowalski e da frágil Blanche Dubois. Ao lado de *Tarde demais para esquecer* (1957) e *Um corpo que cai* (1958), insinuam a mudança que se avizinha nos anos seguintes, quando *Se meu apartamento falasse* (1960), *Dr. Jivago* (1965), *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (1966), *A primeira noite de um homem* (1967), *Adivinhe quem vem para o jantar* (1967) e *Bonnie e Clyde* (1967) trouxeram não apenas temas mais maduros e sombrios para as telas, explorando assuntos como drogas e depressão, entre outros. O estilo de tais filmes também apresenta novidades na linguagem, devido às influências do cinema europeu e do esgotamento do estilo fortemente codificado do período clássico (BORDWELL, STAIGER e THOMPSON, 1985).

O drama tem ápice na década de 1970 com o erotismo de *O último tango em Paris* (1972) e a psicanálise tornada narrativa de *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977). Nos anos 80, o caráter espetacular das histórias de amor fica patente em filmes como *Feitiço da Lua* (1987), *Roxanne* (1987) e *Dirty Dancing* (1987). Também é dessa década *Harry e Sally – feitos um para o outro* (1989), considerada uma das melhores comédias românticas de todos os tempos ao lado de *Noivo...* O filme narra a história de Harry e Sally, amigos que, após uma década, se descobrem apaixonados. A década seguinte continua a tendência de estilo espetacular de dramas, comédias ou musicais palatáveis à audiência – de estruturas narrativas convencionais e moral conservadora: *Ghost* (1990), *Uma linda mulher* (1990), *Sintonia de amor* (1993), *As pontes de Madison* (1995), *O paciente inglês* (1996), *Shakespeare apaixonado* (1998), o filme de amor de mais sucesso

na história do cinema, *Titanic* (1997), e *Moulin Rouge* (2001), entre tantos. A transição dos anos 2000 encontra um cenário marcado por crise no modelo de exibição fílmica, com a disseminação dos dispositivos domésticos como DVD e Blu-Ray, além dos arquivos digitais, o que leva a recorrentes problemas com bilheterias ao longo da década. Frente à crise, os estúdios têm investido em gêneros de fantasia, ação e adaptações de narrativas de super-heróis – produções majoritariamente masculinas e juvenis. Esse é um dos motivos para que o filme de amor fique cada vez mais confinado a nichos – às produções adolescentes e, eventualmente, a algumas comédias românticas, que não têm feito tanto sucesso como há duas décadas, e a um nicho de dramas sentimentais juvenis, intimamente conectado à produção literária sentimental dirigida a esse público.

Mesmo atualmente longe de seu ápice em termos de produção (e lucros com bilheterias e vendas de produtos associados como DVDs e Blu-rays), o filme de amor tem legado ao cinema beijos inesquecíveis, declarações de amor repetidas mundo afora, casais memoráveis e estrelas que imortalizaram esses fragmentos. Lilian Gish, veículo da escopofilia⁷⁹ de Griffith, foi somente a primeira de muitas mulheres que se apaixonaram, sofreram por amor, foram rejeitadas e conquistaram (ou não) o final feliz no cinema. Sozinhas ou acompanhadas (ou seja, como estrelas autônomas ou como parte de casais familiares dentro das telas – e, às vezes, também fora delas), nomes como Audrey Hepburn, Liz Taylor, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Ingrid Bergman, Katherine Hepburn, Natalie Wood, Janet Gaynor, Marilyn Monroe, Ginger Rogers, Joan Crawford, Meg Ryan, Julia Roberts, Sandra Bullock foram e são heroínas do cinema hollywoodiano. Se juntam a Tom Hanks, Richard Gere, Fred Astaire, Humphrey Bogart, Richard Burton, John Gilbert, Clark Gable e muitos mais.

⁷⁹ Em *Visual and other pleasures*, Laura Mulvey desenvolve o conceito de escopofilia, ou o prazer em olhar objetificando o outro que é olhado. Para a autora, a escopofilia está dividida em dois pólos: o masculino/ativo e o feminino/passivo (MULVEY, 2009, p. 19).

2.7. COMO É QUE SE DIZ ‘EU TE AMO’?

“E hoje em dia, como é que se diz ‘eu te amo?’
E hoje em dia, vamos fazer um filme”
(*Vamos fazer um filme*, Renato Russo)

Com ingredientes de muito sentimento, sensibilidade, poesia, sedução, a narrativa amorosa conjuga com a linguagem cinematográfica momentos importantes para história de determinados gêneros no cinema. Ao mesmo tempo, o audiovisual significa, atualmente, o dispositivo representacional privilegiado para a construção do imaginário do amor no Ocidente. Segundo Charles Afron, qualquer narrativa fílmica é sustentada por configurações sentimentais (AFRON, 1982, p. 4), mas não se trata somente da retórica sentimental que se utiliza dos gatilhos das lágrimas, da dor e da empatia durante a projeção – que ajuda a contar a história e, principalmente, a envolver o espectador nela. Trata-se, também, da construção das histórias e do estilo fílmico baseados no sentimento – a ênfase é no sentimento amoroso.

Percebemos, portanto, que a cultura de massas – e o cinema como veículo privilegiado – têm operado, com sucesso, o que Rougemont chama de o ápice da passagem do “mito” para os “costumes”. Ou, como denominamos aqui, uma passagem do discurso literário e mesmo jornalístico de circulação restrita (já que pressupõe a alfabetização dos leitores e renda para adquirir os exemplares), para um discurso mais universal – ainda que não integralmente – da cultura *pop* audiovisual (em que o espectador precisa, ainda, ter o aparelho de TV ou ir ao cinema, mas não necessita de habilidades pessoais de leitura). Essa passagem de meios dominantes da produção e circulação dos discursos ajuda na transposição do mito para os costumes: Rougemont reconhece o cinema como uma das fontes dessa transposição (e não se furta a atribuir o adjetivo medíocre a formas culturais como os filmes, o teatro popular e o folhetim...).

O autor desanca a tradução do conteúdo do mito despojada do caráter sagrado que antes possuía. Mesmo com olhar enviesado, Rougemont acerta no diagnóstico: de acordo com ele, “o filme sentimental reflete da forma mais ingênua esse desejo de *usufruir* do mito, mas sem ‘pagar’ muito caro” (ROUGEMONT, 2003, p. 320, grifo original). O final feliz do cinema de Hollywood representa, diz ele, a síntese ideal de dois desejos que se contradizem, o de que nada acabe bem e o de que tudo acabe bem; o *happy ending* cinematográfico, assim, libera o público de contradições íntimas.

Do mito, os filmes extraem o obstáculo, que já não é a morte, pois já não se deseja a morte, mas sim o triângulo, as tais “manias sociais”, e adequam a isso a não-exploração narrativa da volta ao cotidiano que sucede o beijo final e que representa a decepção do romantismo ante o burguês. O mito, a insatisfação, a inadequação e a adoração da infelicidade perderam a batalha contra a valorização do casamento, da felicidade irradiada e coletiva, da procriação, da família.

Existe uma transformação diante da permanência do “mito” tão exaltado por Rougemont. Do ideal à carne, da morte ao final feliz. Não é um amor; são vários amores, como bem define Mary del Priore (PRIORE, 2005). Os nomes são muitos, as classificações, inúmeras: paixão, líquido, platônico, confluyente... O que não se pode negar é que o discurso amoroso permanece como uma peça de resistência de uma esfera mágica diante de um mundo racional, desencantado das grandes ilusões depois de guerras e bombas. Para Simone de Beauvoir, a mística da esfera sentimental é clara, especialmente para a mulher: “Tudo encoraja ainda a jovem a esperar do ‘príncipe encantado’ fortuna e felicidade de preferência a tentar sozinha uma difícil e incerta conquista” (BEAUVOIR, 1980, p. 176).

E não se pode negar, igualmente, o papel do cinema, já identificado por um Rougemont nostálgico da sacralidade do mito, no processo de manutenção desse bastião. Mais que isso: como o próprio autor aponta, há um caminho – difuso e inexato – pelo qual as construções literárias, teatrais, musicais, folhetinescas, cinematográficas, televisivas, influenciam e se instauram no imaginário coletivo.

A adoção de certa linguagem convencional suscita e favorece naturalmente a eclosão dos sentimentos latentes mais suscetíveis de se exprimirem dessa forma [...] certa retórica é a condição suficiente de sua *confissão* e, portanto, de sua tomada de consciência [...] a invenção de uma retórica fazia ativar rapidamente certas potencialidades latentes do coração (ROUGEMONT, 2003, p. 240-241, grifo original)

Esse percurso é fortemente marcado, diz Joel Birman, pelo desencantamento do mundo, e pela conseqüente emergência da racionalidade e pela calculabilidade: nesse contexto, o mundo deixa de ser um lugar hostil e misterioso e se torna um ambiente controlável; controlado. Assim, acaso, sorte e fortuna dão lugar à responsabilidade individual. Nessa visão de felicidade conquistável, controlável, amor e felicidade passaram a se entrelaçar, e o objetivo do amor passou a ser a felicidade – donde advêm os finais

felizes. A felicidade, aliás, se torna direito humano natural, ou mesmo obrigação. De acordo com McMahon, “pode-se dizer que não há pressuposição moderna maior que a de que cabe a nós encontrar a felicidade”, e que não encontrá-la significa fracasso pessoal (MCMAHON, 2006, p. 27). Essa crença, surgida nos séculos XVII e XVIII, se coloca diante da perspectiva de que, ao contrário de uma sorte à qual poucos aspirariam, a felicidade era algo possível – um dever, mesmo. Uma felicidade terrena, que não se afere apenas no fim da vida, mas que se *conquista* em vida – a endemia, assim, deixa de ser a tragédia e passa a ser a ocorrência disseminada do “homem feliz”, o *Homo fēlix*, que se instaura, por meio, sobretudo, do amor. O trágico passa a ser sintoma de um problema humano, nessa nova configuração, em que há a expectativa da felicidade, em que ser feliz é um “*mandato* (grifo original”, um imperativo, ou como atesta Joel Birman, “algo da ordem do *direito* (grifo original)” (BIRMAN, 2010, p. 28). Mais ainda: “um sucesso a ser conquistado na Terra” (FERRER, 2010, p. 170).

As fontes “míticas” desse amor que é transposto à cultura de massas, profundamente imbricado com essa “nova” felicidade, são as apontadas anteriormente. Mas reiteramos que Jane Austen não é só uma dessas fontes ordinárias. São sua obra e a permanência desta que permitem a conciliação definitiva entre o mito e os costumes – entre racional e mágico; entre realismo e *happy ending*, e que incentivam a literatura contemporânea de massa e o audiovisual a se debruçarem sobre essa permanente tensão. A este respeito, Alain de Botton é outro a reforçar o papel importante de Austen nesse caminho:

os romances de Jane Austen ainda soam modernos porque as aspirações de seus personagens espelham – e ajudaram a moldar – as aspirações mantidas por nós. Assim como Elizabeth Bennet em *Orgulho e preconceito* ou Fanny Price, em *Mansfield Park*, nós também ansiamos em reconciliar nosso desejo em ter uma família segura com sentimentos sinceros por nossos parceiros (2011).

Edgar Morin atribui ao cinema, palco privilegiado do espetáculo no século XX, papel central na produção e difusão dessa retórica sentimental do *happy ending* – o mesmo final feliz que Jane Austen apresentava mais de cem anos antes. Morin conceitua esse final feliz como “a felicidade dos heróis simpáticos, adquirida de modo quase providencial, depois das provas que, normalmente, deveriam conduzir a um fracasso ou a uma saída trágica” (2011, p. 96). Para ele, o *happy ending* limita o universo da tragédia ao interior do imaginário contemporâneo e rompe com a tradição que vem desde a Grécia, segundo a

qual a tragédia não apenas culpa os maus, mas encontra no herói a expiação das culpas universais. Assim, o *happy ending* substitui reparação e apaziguamento por irrupção de felicidade e revoluciona o reino do imaginário, do qual a ideia de felicidade se torna o núcleo afetivo.

Esse final feliz institui, para o autor, o núcleo projetivo da felicidade moderna, a verdadeira religião do homem moderno – uma nova maneira, desdivinizada, mas ainda encantada, de aspirar à eternidade. Talvez resida aí, justamente, uma das razões para a constante atualização de suas obras pelo cinema, pela TV, pelas novas escritoras. Ao resolver as contradições sociais impostas por seus romances por meio do final feliz⁸⁰ com competência inegável, Austen seria fonte privilegiada de temas, histórias e modelos narrativos para os *mass media*.

Cheryl L. Nixon, ao analisar as transliterações/distorções/ressignificações que as adaptações de Austen fazem do herói, afirma que, mais amplamente, se promove uma mudança da exaltação à contenção social feita pela escritora para a louvação da expressão emocional mostrada nos filmes (NIXON, 2001, p. 27). Tendo como norte a visão de masculinidade, Nixon dá pistas, mas não oferece as respostas completas a respeito da ressignificação promovida sobre Austen:

Acredito que as diferenças revelam como nós, hoje, usamos Austen para revelar nós para nós mesmos; num nível mais básico, parece ser exatamente ter sido a intenção de Austen com seus leitores. Nossas revisões de Austen revelam nossa calculada, se não racional, determinação para criar a ‘balança masculina’ de acordo com nossos próprios critérios baseados na emoção. (NIXON, 2001, p. 27)⁸¹

Nixon reforça o argumento das ressignificações promovidas. Mas questionamos aqui se todas as adaptações e novas referências promovem ressignificações ou atualizações, diálogos e uma série de outras possibilidades de relações mais aberta da obra. Em toda a pesquisa, o ponto de inflexão central é sempre a relação afetiva do casal ou dos

⁸⁰ De acordo com Tauchert, “a compulsão de Austen em direção ao ‘happy ending’, centrado em casamentos ideais implausíveis que de alguma maneira resolvem as contradições sociais (reais) de suas heroínas e comunidades” (2005, p. 19).

⁸¹ “I believe the differences reveal how we today use Austen to reveal ourselves to ourselves; at a most basic level, this seems to be exactly how Austen would have wanted her readers to use her. Our revisions of Austen reveal our calculated, if not rational, determination to create ‘masculine balance’ according to our own emotions-based criteria”, no original.

casais em análise, deixando em segundo plano outras explorações e abordagens possíveis para a obra de Austen.

2.7.1. Vamos ao cinema, baby?

*“ – Feminism, ever heard of it?
– Isn’t that the thing that killed romance?”
(10 Things I Hate About You, Kathy e Bianca Stratford)*

Como vimos, os livros de amor, por muito tempo, foram considerados entretenimentos de mulheres – das fúteis e extrassensíveis, majoritariamente. Com o surgimento do cinema, o filme de amor ocupa o espaço prioritário de produtos culturais consumidos (majoritariamente) pelas espectadoras, como apelo contínuo ao poder das narrativas sentimentais para as mulheres (como o eram e ainda o são os livros). De fato, Hilary Radner, num estudo a respeito de chamados “girly films” (que discutiremos e questionaremos a seguir), afirma que é o cinema o melhor espaço para analisar tendências contemporâneas da cultura de massas, porque os filmes hollywoodianos oferecem uma densa articulação entre as práticas e formações discursivas contemporâneas – articulação que não implica necessariamente em aderência, mas pode implicar crítica ou transformação. Além da articulação, o filme hollywoodiano oferece “representações altamente esquemáticas de discursos contemporâneos”⁸² (RADNER, 2011, p. 2), bem como de suas transgressões. Uma das razões para isso é o modo de produção altamente especializado dessa indústria e os altos investimentos, que tornam esses filmes “‘estradas reais’ para as motivações coletivas, conscientes e inconscientes, de suas audiências, seus medos e desejos”⁸³ (2011, p. 8).

As estrelas de cinema que elencamos anteriormente são uma miríade de mulheres admiradas, desejadas, visadas (e invejadas) por espectadores em todo o mundo. Existe, portanto, uma tradição cultural devotada ao público feminino que data de antes do cinema e que persiste, sobretudo, no meio. Além das narrativas, das estrelas e do apelo ao público feminino, as mulheres também ocupam novos espaços na indústria de produção fílmica.

⁸² “highly schematic representations of contemporary discourses”, no original.

⁸³ “a ‘royal road’ to the collective drives, conscious and unconscious, of its audiences, its desires and fears”, no original.

Contudo, ainda que tais espaços tenham crescido ao longo dos anos tanto na presença de mulheres nos filmes quanto por trás das câmeras (como diretoras, produtoras, montadoras...), é possível perceber que grande parte da produção *high concept*⁸⁴ do modelo da nova Hollywood tem como alvo o “espectador masculino”, que é “convidado a adotar a posição do jovem herói masculino”⁸⁵, conforme aponta Peter Krämer no artigo *Would you take your child to see this film?* (KRÄMER, 1998, p. 295).

Ainda assim, como público menor, e, portanto, destinatárias de menos produtos (e aos quais são destinados menos investimentos), a mulher está presente no cinema de Hollywood. Para Pam Cook, não se trata mais de exclusão e marginalização. Trata-se, acreditamos da estabilização de uma presença – ainda inequânime. Presença que tem sido rastreada há décadas, notadamente desde os anos 1970, quando uma abordagem feminista se debruçou sobre o cinema clássico e sobre os produtos televisivos hollywoodianos (sobretudo, mas não exclusivamente) e os enquadraram como majoritariamente burgueses, machistas e patriarcais, veículos para a escopofilia masculina e portadores de narrativas que objetificam as mulheres, ao oferecerem-nas para o olhar do homem, como vitrine, sem papel atuante nas narrativas fílmicas ou televisivas. Nessas narrativas, o olhar pertence ao homem.

Nesse sentido e contexto, os trabalhos relacionados à psicanálise, nomeadamente a teoria seminal de Laura Mulvey, e aos estudos culturais, como os estudos de Tania Modleski, Charlotte Brundson, Janice Radway e Ien Ang (entre outras), floresceram como contraponto, denúncia e análise dos interesses do patriarcado no cinema, manifestos tanto no olhar dos cineastas (como Mulvey demonstra a respeito do fetichismo de Hitchcock) quanto nas possibilidades de identificação que o cinema, ao se filiar ao olhar patriarcal, oferece às mulheres – bem como as possibilidades libertárias oferecidas por alguns produtos culturais, como os romances sentimentais (ou românticos), as novelas (*soap operas*) e mesmo o cinema. Particularmente interessante é a posição de Janice Radway a

⁸⁴ “Um filme “high concept” é aquele que enfatiza fortemente o estilo e a estilização, girando em torno de uma narrativa simples, facilmente resumida, baseada em personagens tipicamente físicos, que por sua vez oferecem ícones marcantes, imagens e descrições ágeis da trama como ganchos de marketing” (SMITH, 1998, p. 12). Deve-se destacar que nem todos os filmes produzidos em Hollywood são *high concept*, e que este não é o único modelo possível para explicar a estética e a produção industrial fílmica do sistema hollywoodiano. Portanto, essa análise de público-alvo restringe-se às superproduções com maiores anseios de bilheteria e investimentos orçamentários.

⁸⁵ “is invited to adopt the position of the young male hero”, no original.

respeito da leitura de romances. Para ela, a experiência da leitura – que pode ser estendida para a experiência espectral – é valorada pelo modo como faz a leitora se sentir: um bem-estar emocional, gerado pela oportunidade de “participar” (fantasiar, tomar parte, assistir a) uma relação caracterizada por amor mútuo, bem como por uma habilidade pouco usual do herói em explicitar seus sentimentos de maneira gentil (basta pensar nos personagens de Hugh Grant) e preocupada com o prazer da amada (RADWAY, 1991, p. 72). Para Radway, a fantasia romântica se trata de um ritual que a leitora realiza (ou consome), que a ajuda a empoderar-se diante de um mundo que ela *sabe* não ser similar àquele dos livros (e dos filmes) – a autora chama de gratificação emocional o que esse tipo de produto oferece às mulheres, diante de um cotidiano marcado pela rudeza, pela falta de atenção e de carinho e também pela violência nas relações.

Ao longo dos anos 90, especialmente, uma onda revisionista, mais desenvolvida na teoria anglo-saxã, procurou aprofundar essas posições relativizadas. Pam Cook, uma autora que reviu suas assunções anteriores, discorre acerca dos chamados “woman’s films”⁸⁶, e afirma não acreditar (mais) que tais filmes operassem no sentido de marginalizar as espectadoras (ao inseri-las em nichos de filmes “separados” da produção mais ampla do cinema, como uma espécie de sub-cinema, em qualidade e relevância); por outro lado, ela diz que observar esses filmes apenas a partir do prazer⁸⁷ e empoderamento que oferecem às mulheres não é igualmente produtivo; isso devido às complexidades da ligação da audiência com os filmes populares (COOK, 2006).

Cook lembra que, muitas vezes, a audiência *opta* por se identificar com personagens, atitudes ou narrativas que são dessemelhantes à ela, devido a mecanismos de prazer mais intrincados (em vez da posição mais simplista de que a mulher não teria com quem se identificar nas produções canônicas de Hollywood devido à ausência de *sujeitos* femininos nos filmes). Cook vai além e apresenta alguns trabalhos que questionam o

⁸⁶ De acordo com Molly Haskell, a maioria dos filmes dentro dessa categorização apresentavam a mulher como vítima e, ao se identificar com tal protagonista, a espectadora era levada à auto-piedade e não à revolta contra a desigualdade. No pior nível, continua, o filme de mulher “preenche uma necessidade masturbatória, é um pornô emocional leve para a dona-de-casa frustrada” – “fills a masturbatory need, it is soft-core emotional porn for the housewife”, no original (apud FERRISS E YOUNG, 2008, p. 14). Esses filmes de mulher incluíam as *screwball comedies* e os melodramas, por exemplo.

⁸⁷ Tamara Harvey classifica prazer fílmico como uma experiência de múltiplas diferenças, muitas vezes (inadequadamente) figurada em termos do excesso. No caso de filmes de gênero, a autora elenca três aspectos do prazer espectral: conhecimento, múltiplas identificações e espetáculo (HARVEY, 1996, p. 154).

princípio da categorização dos “woman’s films” como filmes direcionados às mulheres – ou seja, ela questiona o *gendered-address* (ou direcionamento genérico) dos filmes⁸⁸. Autoras como Mary Ann Doanne demonstram que espectadores e espectadoras podem alternar ou oscilar entre posições masculinas e femininas diante do produto audiovisual. Como evidência a esse argumento, a autora afirma que há mais similitudes entre os recursos narrativos do *western* e os do melodrama (como a circularidade, a digressão e o adiamento, diz). O argumento mais geral de Cook e outras autoras é de que há mais hibridização entre os gêneros considerados tradicionais no cinema hollywoodiano, assim como os direcionamentos das obras são mais múltiplos. Ela sublinha, porém, que há diferenças fundamentais nos conceitos de endereçamento da audiência e na posição do espectador (um tem a ver com o produto, o segundo, com a espectralidade)⁸⁹.

Essa visão desemboca na constatação de que o cinema popular problematiza categorias sociais como classe, raça, etnia, identidade, gênero, sexualidade, idade, em vez de simplesmente atuar para manter e endossar a ideologia dominante – ou seja, o cinema hollywoodiano é capaz de, ao mesmo tempo, acolher categorias hegemônicas e manifestações emergentes; isso caracteriza a ideologia do cinema hollywoodiano como mais aberta, permitindo posições intermediárias além das dominantes. Esse conjunto de visões ecoa as posições hegemônicas, de negociação ou de oposição (em termos de classe) caracterizadas por Stuart Hall em *Encoding/Decoding* (1973) – que, dentro da abordagem culturalista, mais marcadamente assume a possibilidade de o espectador participar *ativamente* da construção do texto. A Hall se segue progressivamente uma compreensão de que o espectador (ou receptor) faz *mediações* entre os produtos culturais e suas próprias reconstruções pessoais, a partir de suas histórias sociais, familiares, individuais, bem como das condições de gênero (MORLEY, 1980). Essas mediações se constituem em pontos de articulação entre os processos produtivos dos meios de comunicação, as indústrias culturais e as maneiras e processos cotidianos que os utilizam. Essas articulações são marcadas por trocas de narrativas, em que o receptor constrói e reconstrói, em função de interesses particulares e necessidades, identidades (BARBERO, 1997). De todo modo, uma

⁸⁸ Segundo Cook, o consenso de que o cinema é primariamente direcionado – e pertence – ao homem pode ter surgido a partir do fato de que a maioria dos trabalhos sobre o cinema têm, ao longo dos anos, privilegiado o espectador masculino (com exceção, claro, do feminismo) (COOK, 2006).

⁸⁹ A mudança no paradigma da identificação ocorreu justamente a partir da emergência das pesquisas de recepção no âmbito dos estudos culturais: tal abordagem parte do receptor em vez da instituição cinematográfica como ponto de partida.

palavra que nos parece central nessa discussão é o *encorajamento* dado pelo texto fílmico a determinadas identificações ou posições, ou, como nomeia Hall, as leituras/posições “preferenciais” dadas pelo texto.

De outro lado, essa abordagem também implica reconhecer o poder de sedução do audiovisual: “o convite ao cinema é baseado na promessa de que espectadores podem experimentar a emoção de se reinventarem em vez de simplesmente ter suas identidades ou posições sociais reforçadas”⁹⁰ (COOK, 2006, p. 234). Pensar em uma reinvenção, aqui, está claro, leva-nos a imaginar que se trata de um momento de fantasia e de expressão dessa fantasia que se concretiza por meio do/diante do espetáculo audiovisual. Ou seja, trata-se de construção de imaginários, por meio de representações veiculadas pelo audiovisual. Nos termos de Morin, voltamos à compreensão do cinema / audiovisual profundamente ligado à dimensão do imaginário e do que o cerca: a fantasia, o encantamento, a magia.

Essa discussão é pertinente aqui pois as obras em estudo nesta pesquisa são enquadradas por um grande número de autores numa categoria que reflete a longa linhagem de produções supostamente direcionadas às mulheres no cinema hollywoodiano, assim como na TV norte-americana (ambas com origens identificáveis nos romances sentimentais que mencionamos anteriormente). Os traços de filmes (supostamente) endereçados ou direcionados às mulheres datam das produções góticas dos anos 1940, passam pelos filmes de paranóia feminina, os melodramas familiares nos anos 1950, os filmes de baixo orçamento de estupro-vingança, os *blockbusters* de ficção científica da década de 1990, as comédias românticas, as “neo” comédias românticas, os filmes “girly”. As autoras que discutem a rigidez dos endereçamentos e as limitações das possibilidades de identificação afirmam ainda que não é possível enquadrar a fluidez dos direcionamentos à nova Hollywood (também chamada de Hollywood neo-clássica ou pós-clássica) e, no lugar, propõem uma historicização que identifica tal flexibilidade muito antes da emergência do período contemporâneo.

É diante desses questionamentos a respeito das possibilidades de endereçamento e identificação que surge o termo *chick flicks*. *Flick* é uma gíria levemente depreciativa da língua inglesa para “filme” – um desígnio para obras menos prestigiosas da indústria de

⁹⁰ “The invitation to the cinema is based on the promise that spectators may experience the thrill of reinventing themselves rather than simply having their social identities or positions bolstered”, no original.

consumo audiovisual. *Chick*, por sua vez, é uma corruptela de “chicken” – galinha – e se refere a algo como “franguinha”. De acordo com Suzanne Ferriss e Mallory Young, o termo *chick* é extremamente conflituoso e foi apropriado nos anos 70, a partir de uma palavra considerada pejorativa,

considerada um insulto, um diminutivo degradante, ao retratar as mulheres como criaturas infantilizadas, delicadas e fofas que precisavam de proteção e orientação ou como apêndices aos homens jovens. Rejeitar esses termos era uma declaração de igualdade e independência. [...] Para muitas feministas da segunda onda, o termo invocava uma imediata resposta negativa. Para mulheres de uma geração mais nova, porém, a palavra *chick*, como *girl* (ou mesmo *bitch*), tem sido bastante reconhecida por transmitir solidariedade e assinalar empoderamento. (FERRISS E YOUNG, 2008, p. 3, grifos originais)⁹¹

Não sem controvérsia e não completamente aceito, o termo *chick* designa uma série de produtos culturais voltados para mulheres de classe média entre 20 e 30 e poucos anos, majoritariamente norte-americanas e britânicas, segundo Ferriss e Young: são os produtos midiáticos contemporâneos focados nas mulheres (ou filmes a que as mulheres gostam de assistir – mudança de inflexão que tem diferença conceitual), uma prova do reconhecimento da importância das mulheres na cultura – ao menos como público consumidor. Dentro dessa cultura *chick*, que em português pode ser traduzida como cultura “de mulherzinha”⁹², os *chick flicks* e os programas de TV *chicks* são os exemplos mais proeminentes, demonstrando a força que os produtos audiovisuais têm na conformação de valores e representações contemporâneas.

O filme-de-mulherzinha⁹³ era um termo usado, inicialmente, pela audiência masculina para filmes escolhidos pelas companheiras – e aos quais eles não gostariam de assistir. Como definição mais delineada, contudo, seu sentido histórico ainda é impreciso,

⁹¹ “considered an insult, a demeaning diminutive, casting women as childlike, delicate, fluffy creatures in need of protection and guidance or as appendages to hip young males. [...] For many second-wave feminists, the term invokes an immediate negative response. For women of younger generation, however, the word *chick*, like *girl* (and even *bitch*), has been wielded knowingly to convey solidarity and signal empowerment”, no original.

⁹² Dentro da mesma lógica de reapropriação de um termo pejorativo e infantilizante para promover o empoderamento feminino. Este será o termo adotado, em português, na pesquisa. Entendemos, contudo, a controvérsia que envolve seu uso.

⁹³ Utilizaremos a expressão “filme-de-mulherzinha” no lugar de “filme mulherzinha” porque, como veremos à frente, a definição desse grupo de produções audiovisuais se dá em função da audiência, e não em função da construção narrativa.

conforme apontam Ferriss e Young. Diante de um objeto ainda não completamente circundado, as autoras afirmam que, num sentido amplo, os “filmes-de-mulherzinha são filmes comerciais que apelam a uma audiência feminina” (FERRISS E YOUNG, 2008, p. 2)⁹⁴ ou, como desenvolvem mais à frente, “filmes abertamente comerciais desenhados para apelar a uma audiência feminina” (Idem, p. 17)⁹⁵.

O *The Rough Guide to Chick Flicks*, organizado por Samantha Cook, aponta uma definição, de partida, também controversa, ao identificar o filme-de-mulherzinha com a noção de gênero filmico – identificação esta que rechaçamos⁹⁶. De acordo com a autora,

muitos de nós reconhecemos um [*chick flick*] quando o vemos, mas como gênero é difícil de definir. Visto mais como um prazer culpado que como uma forma de arte, é uma espécie de filme à qual é dada pouca atenção, em comparação a outros gêneros mais reconhecidos (COOK, 2006, p. vi)⁹⁷

Cook se propõe, no livro – um guia de filmes-de-mulherzinha essenciais – a expandir o escopo, “usando ‘*chick flick*’ como um termo guarda-chuva para o rico conjunto de filmes por aí que têm particular apelo às mulheres” (Idem)⁹⁸. Assim, ainda que identifique o filme-de-mulherzinha a um gênero, ela reconhece que o termo é abrangente para abrigar diversos filmes que apelam à audiência feminina. Entre filmes-de-mulherzinha estão incluídas produções de ação⁹⁹, aventura, comédia – uma seleção tão ampla quanto questionável.

Não à toa, assim como sua própria definição, as representações construídas pelos filmes-de-mulherzinha são conflituosas. Enquanto Ferriss e Young apontam que alguns

⁹⁴ “chick flicks are commercial films that appeal to a female audience”, no original.

⁹⁵ “overtly commercial films tailored to appeal to a female audience”, no original.

⁹⁶ Ferriss e Young também se recusam a recortar o filme-de-mulherzinha em um gênero. De acordo com elas, considerar tais filmes como um *grupo* reforça a fluidez da classificação (ou sua fraqueza, poderíamos questionar). Para elas, os filmes-de-mulherzinha não se alinham com particularmente nenhum gênero filmico. E talvez a negociação complexa das mulheres com os filmes possa explicar, em parte, a abrangência de filmes considerados de mulherzinha. (FERRISS E YOUNG, 2008, p. 16).

⁹⁷ “many of us recognize one when we see one, but as a genre it is difficult to define. Regarded more as a guilty pleasure than as an art form, it’s a breed of movie that’s given little attention in comparison to other, more recognized genres”, no original.

⁹⁸ “using ‘chick flick’ as an umbrella term for the rich body of movies out there that have particular appeal to women”, no original.

⁹⁹ De acordo com Cook, “um filme de ação pode também ser um filme-de-mulherzinha se contado do ponto de vista feminino” (COOK, 2006, p. vi).

deles reforçam papéis tradicionais de gênero, outros promovem a escolha entre relações amorosas, família e amor sobre carreira e independência – ora pendendo para cada lado da balança. Muitos desses filmes também promovem o valor e os benefícios da amizade feminina, enquanto outros, especialmente as comédias românticas, questionam a desejabilidade do matrimônio para homens e mulheres. A maioria deles, atualmente, recusa a castidade como valor. Ferriss e Young apontam ainda que muitos “combinam ideias pré-feministas e feministas, se recusando a escolher entre elas” (FERRISS E YOUNG, 2008, p. 8)¹⁰⁰.

Percebe-se, porém, alguns elementos narrativos fundamentais a esse tipo de filme: a construção ou rejeição à construção dos papéis tradicionais reservados às mulheres no cinema; as esferas mais recorrentes na vida da protagonista cinematográfica – família, romance, carreira; a amizade entre mulheres; o casamento; os filhos (mais especificamente o desejo, a decisão de ter filhos e a gestação).

Samantha Cook também identifica alguns elementos recorrentes a esse conjunto filmográfico:

Seja um conto de fadas ou um filme sobre doença terminal, um musical ou um drama de costumes, um filme-de-mulherzinha irá incluir, em alguma combinação, os seguintes ingredientes: ligação feminina, amizade e crise familiar; mães e filhas; mulheres fortes e mulheres sofredoras; sacrifício, doença, amor e perda. Acima de tudo, um filme-de-mulherzinha irá trazer emoção – sentimentos – à proa (COOK, 2006, p. vi)¹⁰¹

Apesar das ressalvas à indistinção feita por Cook entre gênero e um grupo mais abrangente de filmes, consideramos que a autora é precisa em identificar um elemento importante que marca, unifica, esse tipo de filme: a emoção e os sentimentos. Ou, como colocam Ferriss e Young, “para a maior parte da audiência, assistir a filmes-de-mulherzinha é uma questão de prazer” (FERRISS E YOUNG, 2008, p. 14)¹⁰². Prazer fílmico, ou empatia – retornamos às questões colocadas por estudiosas feministas filiadas

¹⁰⁰ “combine pre-feminist and feminist ideas, refusing to choose between them”, no original.

¹⁰¹ “Be it a fairy-tale fantasy or a terminal illness, a musical or a costume drama, a chick flick will include, in some combination, the following ingredients: female bonding, friendship, and family crises; mothers and daughters; strong women and suffering women; sacrifice, sickness, love and loss. Above all, a chick flick will bring emotion – feelings – to the fore”, no original.

¹⁰² “For most of the audience, watching chick flicks is a matter of pleasure”, no original.

aos Estudos Culturais, Ien Ang, para quem o consumo de produtos considerados normalmente “patriarcais” ou “alienantes” pode, na verdade, representar fonte de prazer e empoderamento feminino. Ainda, esses espaços de escape significam, também, para as mulheres, pausas no cotidiano para fantasia (ANG, 2005). Portanto, defendemos, aqui, que este prazer, no filme-de-mulherzinha, está profundamente ligado ao sentimento que este possa despertar na espectadora, à emoção que pode fazer aflorar, qualquer que seja ela.

Ferriss e Young não se furtam a chamar a atenção para a controvérsia que envolve o termo *chick flick* e suas implicações no feminismo. A abordagem pós-feminista à qual inevitavelmente está atrelada a definição desse tipo de filmes é vista como indicativo das pós-feministas como rasas, inconseqüentes e vítimas inconscientes da cultura midiática e do consumismo. Isso porque os filmes-de-mulherzinha levantam, sim, questões sobre o papel da mulher e representam as dificuldades nas relações de negociação de expectativas de alcance da independência. A maneira como fazem isso, contudo, é conflituosa e contraditória, uma imagem nada positiva, de acordo com o feminismo tradicional. Tais filmes ilustram, refletem e apresentam todas as características associadas à estética pós-feminista *chick*: um retorno à feminilidade, a primazia da ligação romântica, o poder feminino, o foco no prazer feminino e nos prazeres e o valor da cultura do consumo e dos bens-meninhas, como roupas de designers, sapatos caros e pouco práticos e acessórios descolados. Integram, portanto, um segmento de consumo alicerçado nos hábitos culturais.

Essas características levantam, dizem as autoras, acusações de um retorno a questões pré-feministas que não permitem a liberdade da mulher diante dos papéis estabelecidos para ela, mas sim a liberdade de cozinhar e comprar, por meio de protagonistas com preocupações fúteis que vão da escolha da carreira ao romance, passando por penteados de cabelo. A liberação sexual mostrada nesses filmes também carrega acusações de degradação da mulher, mais uma vez, como objeto sexual, o que as leva a supervalorizar as aparências e promover a cultura das cirurgias plásticas. As pós-feministas argumentam que, por outro lado, a prevalência do romance e da feminilidade não se resume a tais marcas superficiais (roupas e sapatos), mas também a itens mais profundos, que promovem o empoderamento feminino.

Ferriss e Young deixam claro que os filmes-de-mulherzinha são um território conflituoso. Eles lidam de maneiras distintas com questões como a castidade, os papéis de gênero, o matrimônio, a beleza. De um lado, alguns filmes retomam os modelos dos filmes

dos anos 40 e 50. De outro, algumas produções abraçam visões feministas a respeito de assuntos como a escolha entre casamento e carreira. No meio deles, uma visão dita pós-feminista se recusa a escolher entre os dois pólos e abraça o conflito.

Ao lado dos desdobramentos bastante ressonantes do pós-feminismo, que se desgarram do feminismo tradicional no âmbito de sua tradição e de premissas como a questão política e o caráter comunitário da discussão, surge o conceito de neo-feminismo. O neo-feminismo é compreendido como uma outra solução aos mesmos problemas e às mesmas condições enfrentadas pelas mulheres que originou os movimentos e estudos feministas. Ou seja, ele surge fora do âmbito da tradição feminista e, portanto, oferece respostas (bem) distintas dela. Esse movimento que surge fora do feminismo compartilha alguns objetivos, mas nem todos, e está muito conectado, dizem autoras como Radner, para quem o neo-feminismo tem caráter extremamente individual(ista) e se alinha às demandas do capitalismo contemporâneo (que ela nomeia de neo-liberal). Assim, as demandas femininas passam pela questão do trabalho, que é cada vez mais encorajado, e sobretudo pela inserção feminina na cultura do consumo como principal ferramenta para que a mulher consiga confirmar ou conformar sua identidade e se expressar (RADNER, 2011). O neo-feminismo também abrange uma mulher cuja sexualidade não é mais interdita e, ao contrário, pode até ser alardeada para estabelecer o valor da mulher no mercado matrimonial. O casamento, aliás, deixou de ser, ao lado da maternidade, a marca definidora do que é ser mulher, mas continua importante (ainda assim, há um *turn* em direção ao amor). Essa mulher expressa sua cidadania, assim, em termos de prazer: sexual e consumista. A própria autora admite: tudo isso tem muito pouco a ver com o feminismo – e, na verdade, defendemos nem deveria ser nomeado como feminismo, por conta da carga de significados que o vocábulo adquiriu desde a emergência dos movimentos feministas. Nancy Fraser, em artigo publicado no *The Guardian*, elabora a respeito: para a autora, o feminismo se tornou subsidiário do capitalismo neo-liberal, e ainda contribuiu decisivamente para a conformação do status atual do capitalismo mundial (FRASER, 2013).

Assim, os filmes “girly” (ou filmes-menininha) surgem no âmbito do chamado neo-feminismo e no âmbito de uma indústria cinematográfica (a hollywoodiana) marcada pelo colapso do sistema de estúdios e pela emergência dos modelos de produção em “pacotes”, e, sobretudo pelo modelo de *high concept* e de *blockbusters*, que deixa menos e

menos espaços avaliáveis às produções que escapem ao afunilado sistema de expectativas dos filmes de altíssima bilheteria atuais (entre elas, as produções “girly” – deslocamento que se acentuou na virada do século XX para o século XXI). São filmes que se inserem no grupo mais amplo dos “chick flicks” Esses filmes são, segundo Radner, orientados para mulheres (mas contêm algum tipo de apelo ao masculino e à família, admite) e personificam os valores e crenças neo-feministas. O mais importante valor, para nós, é que permanece, como uma longa linha invisível cerzindo uma intrincada tradição discursiva, a relevância do amor/romance como tema (RADNER, 2011, p. 3).

As produções consideradas “girly” ganham importância a partir dos anos 80, quando o tema do romance em si tem fôlego renovado em Hollywood. A garota personificada por esses/nesses filmes tem forte ênfase na vida sentimental e nas fantasias do romance e de realização representadas pela completude amorosa, nas quais a audiência é convidada a acreditar na possibilidade do final feliz – ainda que reconheça a implausibilidade desses desfechos (RADNER, 2011).

Apesar de admitir a utilidade de definições como o filme-de-mulherzinha e o filme “girly” – e, portanto, encampar, de alguma maneira, a visão pós-feminista que as envolvem –, esta pesquisa não está preocupada em fixar posições sobre o(s) retrato(s) da mulher apresentado(s) pelos filmes em questão. Especialmente porque colocamos em foco justamente um extrato dessas representações, as amorosas, em um determinado subgrupo de produções audiovisuais. De todo modo, diante de um grupo de filmes cuja definição se ancora não no produto, mas na relação do produto com a espectralidade, esta pesquisa se debruça sobre um subgrupo dentre esses produtos audiovisuais, sob as óticas da construção narrativa, da linguagem e dos significados sociais construídos por eles nas narrativas de amor produzidas. Mas não se trata de estudar quaisquer filmes-de-mulherzinha. Nosso interesse recai sobre um grupo específico. Heterogêneo – indo da comédia, passando pela comédia romântica, até o drama de época e o romance; das minisséries aos filmes.

É fácil caracterizar esses produtos como “de-mulherzinha”. Todos contêm pelo menos algumas das características enumeradas acima, mas num espectro amplo de produtos – que vão do filme “girly” passando pela comédia romântica, pela comédia romântica adolescente e pelo drama leve, entre outros - é a ligação amorosa que os alinhava, e que permite uni-los sob a mesma lente. Portanto, não é a aderência de cada item

de nosso corpus a essa visão pós-feminista que nos interessa. Todavia, essa discussão é relevante porque nos permite tentar situar nossos produtos em um contexto cultural mais amplo e, nesse caso, repleto de polêmicas. Permite, ainda, questionar esse mapeamento. Uma das questões que nos parecem deslocadas nas discussões pós e neo-feministas é a do gênero fílmico. O conceito tem sido utilizado com liberdade tamanha que soa inadequado seu uso em muitas ocasiões. Ainda: no cinema, estudiosos como Buscombe já demonstraram que as características visuais e de estilo/linguagem podem ser mais determinantes que a narrativa para a definição de um gênero fílmico, mas poucas são as análises realizadas no escopo do pós ou neo-feminismo que extrapolam a questão narrativa. Ou seja, muito do que é considerado gênero fílmico nesses estudos, para nós, não pode ser considerado como tal. Essa questão conduz à nossa segunda crítica: dificilmente as análises textuais que se debruçam sobre esses produtos culturais investigam a eventual existência de marcas *audiovisuais* que unifiquem ou identifiquem esses produtos culturais (audiovisuais), mas recorrem exaustivamente a uma série de elementos narrativos e temáticos, apenas (que são essenciais, mas não esgotam o produto audiovisual).

Dessa maneira, entender as questões propostas pelo pós e neo-feminismo, bem como compreender classificações como “filmes-de-mulherzinha” nos ajudam, especialmente, a escapar da fixidez de interpretações propostas pelo feminismo, que vêm sendo repensadas (desmontadas?), sobretudo pelo diálogo entre feminismo e Estudos Culturais desde a década de 1980. Auxiliam, também, a inserir os produtos em foco nesta pesquisa no contexto de produção mais amplo em que se encontram. Essa contextualização, combinada com a análise textual fílmica, permite ampliar o escopo de nossas conclusões para além do texto audiovisual, incluindo-o num emaranhado de relações, implicações e articulações que os influenciam e, em alguns casos, determinam.

3

O ESPELHO TEM DUAS FACES

É no contexto da virada do século XVIII para o século XIX – praticamente um século antes do cinematógrafo, mas também, como vimos, num período de transição – que surgem as obras de Jane Austen. É um momento de inflexão sentimental e também de conformação do romance moderno. É, portanto, um momento histórico de subjetivação e definição do indivíduo como ente protagonista das relações sociais e também da ficção; e da representação de tal sujeito com viés realista na literatura.

Em quatro décadas de vida e duas de produção, Jane Austen escreveu seis romances completos (três foram deixados inacabados) e diversas produções ditas “menores”, além de fragmentos e poesias. É uma obra quantitativamente limitada, todavia de alcance literário bastante amplo. Quatro romances foram publicados pela escritora, em vida, e os dois últimos no fim de 1817/início de 1818, pelo irmão Henry Thomas. O primeiro livro publicado por Austen foi *Razão e sensibilidade* (antes chamado *Elinor & Marianne*), em 1811. A primeira edição vendeu 750 cópias. A segunda publicação, *Orgulho e preconceito*, saiu em janeiro de 1813 e foi o livro mais popular da autora. Chegou a ser o romance da moda, à época, e a primeira edição teve em torno de 1.000 exemplares. Uma segunda edição saiu no mesmo ano, com mais 750. *Mansfield Park* foi publicado em 1814, possivelmente com 1.250 cópias – consideradas poucas. A edição esgotou em apenas seis meses, menos que os oito meses ou o ano e meio do segundo e primeiro livros, respectivamente.

No final de 1815 sai *Emma* e, logo em seguida, a segunda edição de *Mansfield Park*. *Emma* teve 2 mil exemplares – em quatro anos, a primeira edição não chegou a se esgotar (1.437 cópias vendidas). Já a segunda edição de *Mansfield Park* naufragou: segundo o *site* The John Murray Archive, que reúne os arquivos do editor original do romance, foram 36 exemplares apenas¹⁰³. Em 1817 saíram *Persuasão* e *A abadia de Northanger* (antes chamado *Susan*), completando a bibliografia principal da autora. A soma é simples, a partir dos levantamentos de Ian Fergus: em vida, Austen vendeu em torno de cinco mil exemplares de quatro livros, tiragem hoje maior que a inicial para um

¹⁰³ The John Murray Archive, <http://digital.nls.uk>. Acesso em 22/06/2011.

livro no Brasil (3 mil exemplares, em média) e muito inferior à tiragem contemporânea de um romance nos EUA ou na Inglaterra. Apesar de esgotar algumas edições e ser “moda”, Austen não foi a autora mais popular de sua geração, um momento “quando oportunidades para mulheres publicarem nunca haviam sido maiores”¹⁰⁴ (FERGUS, 2008, p. 13). Ela chegou a ser rejeitada pelos editores duas vezes (com *Susan* e o manuscrito de *First impressions*, em 1797). Mas Austen estava determinada a publicar¹⁰⁵.

Além dos romances, um volume reúne as obras adolescentes da autora. O conjunto de trabalhos curtos *Juvenilia* é dividido em três volumes. O primeiro contém as histórias *Frederic and Elfrida*, *Jack and Alice*, *Edgar and Emma*, *Henry and Eliza*, *The three sisters*, *The adventures of Mr. Harley*, *Sir William Mountague*, *Memoirs of Mr. Clifford*, *The beautifull Cassandra*, *Amelia Webster*, *The visit*, *The mystery*, *A beautiful description*, *The generous curate* e *Ode to pity*; o segundo, as histórias *Love and freindship*, *The history of England*, *Lesley Castle*, *A collection of letters*, *The female philosopher*, *The first act of a comedy*, *A letter from a young lady*, *A tour through Wales* e *A tale*; e o terceiro, *Evelyn* e *Catharine, or The Bower*. Austen ainda escreveu três livros inacabados: as novelas *Lady Susan* e *The Watsons* e o romance *Sandition*.

Razão e sensibilidade conta a história das irmãs Elinor e Marianne Dashwood. Após a morte do pai, elas, a mãe e a irmã caçula ficam à mercê do meio-irmão, herdeiro da propriedade do pai. Enquanto aguardam os novos arranjos familiares e assistem à detestável esposa do irmão tomar posse da casa, uma das irmãs, Elinor, conhece e se interessa pelo tímido Edward, irmão de sua cunhada. A família da cunhada é contra a união, devido às poucas (nenhuma) posses da moça, e afasta o rapaz. Depois de se mudarem para o chalé de um amigo da família, a irmã mais nova, Marianne, se encanta pelo cavalheiresco Willoughby e desperta paixão no coronel Brandon. A trama narra, a partir daí, os truncados caminhos até que Edward e Elinor fiquem juntos e a jornada de descoberta de Marianne a respeito do amor. Escrita originalmente como romance epistolar (moda da época), a obra fazia referência (e algum tipo de sátira) aos romances sentimentais.

¹⁰⁴ “when oportunities for women to publish had never been greater”, no original.

¹⁰⁵ Jan Fergus conta que Austen vendeu os direitos de *Susan* em 1803, mas o livro nunca foi publicado. Em 1809, ela enviou uma carta irada aos editores questionando a demora. Na assinatura, Mrs. Ashton Dennis era o pseudônimo. As iniciais formavam o acrônimo M.A.D. (brava, em inglês) e, segundo Fergus, “a carta deixa clara sua determinação para publicar”. “Her letter makes clear her determination to publish”, no original (2008, p. 19).

Em seguida veio *Orgulho e preconceito*, considerada atualmente a obra mais popular da autora (o bicentenário da publicação em 2012/2013 pode ter contribuído para essa popularidade). O livro narra a história de Elizabeth Bennet, segunda mais velha de cinco irmãs que estão ameaçadas pela pobreza se o sr. Bennet morrer. Isso porque a herança irá para um primo distante. O desejo da mãe, portanto, é casar as cinco filhas a qualquer custo. A chegada dos ricos Mr. Bingley, suas irmãs e o amigo deles, Mr. Darcy, anima a pequena e provinciana sociedade do lugar. Em um baile, Jane e Bingley se encantam um pelo outro, mas Darcy intervém para interromper a ligação, acreditando que a moça está atrás apenas da fortuna do amigo. Paralelamente, Elizabeth e Darcy desenvolvem uma relação conflituosa, enquanto ela se interessa por Wickham, oficial do Exército que diz ter sido ofendido por Darcy. A trama se desenvolve a partir dos enganos de Lizzy e Darcy a respeito um do outro.

Mansfield Park conta a história de Fanny Price, moça pobre que é criada pela família dos tios ricos – a tia é irmã de sua mãe – na propriedade que dá título ao livro. Em Mansfield, Fanny convive com quatro primos mais velhos, Tom, Edmund, Maria e Julia, mas sempre tratada com certo desprezo – exceto por Edmund. Com o tempo, a gratidão de Fanny com relação a Edmund se transforma em amor. Durante alguns anos, a vida da família evolui por inércia: a irmã mais velha encontra um marido; o patriarca vai a Antígua resolver questões comerciais (escravos); novos inquilinos e parentes se mudam para a propriedade; e Edmund é considerado o responsável para que tudo continue correndo bem. Ele se envolve com Mary Crawford, uma das visitantes do lugar, enquanto o irmão dela, Henry, com a irmã de Mary, e tenta também seduzir Fanny. Aos poucos, a pobre garota adotada se mostra a pessoa mais sensata do lugar, graças a um forte senso de moralidade e arguta observação. Como recompensa, recebe o amor de Edmund.

Emma, quarto romance de Austen, é considerado por muitos seu trabalho mais elaborado (ao lado de *Persuasão*). Trata-se, essencialmente, de uma história sobre falsas percepções (assim como *O&P* trata de falsas impressões), que impõe ao leitor a releitura para compreender as pistas sutilmente deixadas pela autora a respeito dos enganos de sua protagonista. Tem, em suma, uma estrutura detetivesca, embora seja, como as outras, uma história de amor. Emma, filha de um rico proprietário rural, é bonita, inteligente e caridosa, embora vã e mimada. Após o casamento da irmã, sua companhia é a ama. Um dia, Emma percebe que um cavalheiro local se interessou pela amiga, e se aventura como cupido. O

casamento dá certo, e Emma acredita que tem um dom especial para formar casais, a contragosto de seu melhor amigo, Mr. Knightley. Emma acredita que percebe, mas erroneamente, o interesse de vários personagens do livro, envolvendo-os em situações constrangedoras e deixando de lado as rígidas convenções sociais da época. Isso tudo sem perceber de fato os afetos presentes em seu grupo social e, claro, o amor de Knightley por ela.

A Abadia de Northanger, primeiro romance completo pela autora, é uma sátira de Austen ao romance gótico, também de grande popularidade no período. A história trata de Catherine Morland, fã de livros góticos, que visita Bath com amigos da família. Lá, faz amizade com Isabella Thorpe e seu irmão, enquanto é cortejada por ele e por seu interesse romântico, Henry Tilney. O pai de Henry a convida para visitar a propriedade da família, que dá título ao livro. Como admiradora de Ann Radcliffe, Catherine espera que o lugar seja repleto de horrores. Enquanto isso, Isabella e o irmão se mostram sem escrúpulos, tendo ficado próximos de Catherine apenas por acreditarem que ela era rica. Ao mesmo tempo, o pai de Henry é contra a união dos dois por acreditar que a moça é mais pobre do que realmente é. Mesmo contra a vontade do pai, Henry decide se casar com a moça.

O último romance de Austen, *Persuasão*, é mais amargo que os cinco livros anteriores, mas traz o final feliz amoroso entre os protagonistas, Anne Elliot, filha de um rico e esnobe cavalheiro, e Frederick Wentworth. Anne está solteira aos 27 (um escândalo!), nove anos depois de ter sido persuadida a não se casar com um então pobre Wentworth. Os dois se encontram graças a coincidências do destino e ele, agora um bem-sucedido oficial da Marinha, ainda guarda mágoa, enquanto ela se arrepende da decisão. Resignada por acreditar que seu amado se interessa por uma amiga, Anne segue sua vida e chega a se interessar por um sobrinho de seu pai. Em um novo encontro, Wentworth percebe a generosidade e o caráter dela, e os dois decidem retomar o antigo amor.

Todos os romances de Austen estão traduzidos para o português. As obras menores estão sendo, gradualmente, vertidas – em 2013 foi lançado um volume com traduções de *Sandition* e *Os Watsons* pela Nova Fronteira. *Orgulho e preconceito* é o livro da autora com mais edições esgotadas, e *Mansfield Park*, o que tem menor número de edições. No Brasil, é possível encontrar o primeiro romance com o título de *Razão e sensibilidade* ou *Razão e sentimento* (título em Portugal). Atualmente, L&PM, Martin Claret, Zahar, Nova Fronteira e Companhia das Letras-Penguin têm investido seja na

republicação de traduções antigas, há muito esgotadas, ou em novas traduções. Como os textos estão em domínio público, a profusão de versões é proporcional à popularidade da autora.

3.1. MUITO ALÉM DO JARDIM

Uma cidade qualquer do hemisfério ocidental, século XXI. Livrarias dedicam estandes exclusivos às inúmeras edições de cada um dos livros de Jane Austen – e aos trabalhos anteriores, *Juvenilia*, assim como aos inacabados *Sandition* – que, pela primeira vez, foi traduzido para o português – e *Os Watsons*. Versões bilíngues, obras completas, edições de bolso. Livrarias on-line têm seções com mais de três mil volumes das obras – em capa dura, edição simples, livros eletrônicos e *audiobooks*. Mais que isso: escritores usam as obras da inglesa como fontes para *mash-ups*¹⁰⁶ nos quais os personagens do interior inglês dos séculos XVIII e XIX convivem com zumbis, monstros marinhos, são homossexuais ou, sintomaticamente, moram em Hollywood. Jane Austen ganhou uma melhor amiga ficcional de adolescência. Virou vampira. Está viva em 2013.

Ou não. Logo após sua morte, a família de Austen (mais notadamente o irmão-publicista, Henry Thomas, alegadamente o preferido dela) tentou construir a imagem de uma mulher que escrevia por não poder fugir ao chamado das letras, de acordo com Fergus. A *persona* fica exposta na nota biográfica escrita por ele no volume duplo que contém as primeiras edições de *A Abadia de Northanger* e *Persuasão*. A irmã, Cassandra, também censurou algumas cartas¹⁰⁷. Mas Jan Fergus demonstra que, ao contrário, ela era uma escritora profissional, consciente do valor de suas obras e interessada em lucrar com a publicação dos livros. Ainda que tenha tomado decisões não tão acertadas quando tentou emplacar as histórias (comprovadas pelo intrincado sistema de venda dos direitos de publicação da época), Austen era implacável no trato com seus editores e negociava preços, direitos autorais, qualidade do papel, prazos de publicação – longe, portanto, da

¹⁰⁶ Segundo o *site* Mashup, “arte recombinada, arte derivada [...] elementos de diferentes fontes são misturados (ou justapostos) para criar uma nova composição”. “[...] recombinant art, derived art [...] elements of different source materials are mixed together (or “juxtaposed”) to create a new composition”, no original. <http://www.mashmashup.com/>. Acesso em 22/06/2011.

¹⁰⁷ De acordo com Paul Johnson, em “First editions are no gold”, *Forbes*, 19 de maio de 2006, acesso em 21 de outubro de 2013. Disponível em: <http://www.forbes.com/forbes/2006/0605/031.html>

imagem de uma dama que apenas desejava verter o talento no papel. Especula-se que *Sandition*, o romance que Austen começou a escrever em 1816, já com os primeiros sinais de debilidade física, tenha sido motivado, em parte, pelo desejo da escritora de gerar mais renda para as três mulheres solteiras da família, depois de uma debacle financeira sofrida pelos irmãos, responsáveis por garantir a maior parte da renda anual da mãe e das duas irmãs (Cassandra também não se casou; o noivo morreu na Marinha). As preocupações da escritora com a publicação recebem alguma atenção em *Os pesares da senhorita Austen*. Nele, há cenas dela conversando com os irmãos Edward e Henry; com o primeiro, a respeito dos temores sobre o lançamento de seu quarto romance, *Emma*. Ela temia que os leitores não se conectassem à protagonista; bem como tinha medo de que os leitores achassem que seu melhor trabalho já estava publicado e todo o mais era inferior (ela se referia a *Orgulho e preconceito*). Com Henry discutia a mudança de editor para *Emma*, em busca de valores mais altos pelos direitos de publicação.

O nome da autora, que permaneceu escondido pela assinatura de J. Austen nos romances, já era conhecido quando o príncipe regente “sugeriu” que *Emma* fosse dedicado a ele. Conhecido, porém, em círculos ínfimos da restrita sociedade leitora do período. Hoje, Jane Austen é um dos nomes canônicos da literatura inglesa e mundial, e também mais populares. O Index Translationum¹⁰⁸, da Unesco, lista 894 traduções entre 1979 e 2011 (período de indexação do projeto); para o português, são 28 traduções. É também considerada uma das maiores inovadoras do realismo literário.

Ainda que ansiasse sucesso e reconhecimento (bem como o lucro), Jane Austen jamais poderia imaginar a ressonância cultural e transmidiática de suas histórias. Estima-se que O&P tenha vendido mais de 20 milhões de cópias em todo o mundo. A primeira edição de *Emma*, hoje, é vendida por mais de US\$ 200 mil¹⁰⁹. O manuscrito de *Os Watsons* (cerca de 68 páginas – 12 restantes se encontram na biblioteca Pierpont Morgan, em Nova York, e outras se perderam da biblioteca Queen Mary, na Universidade de Londres, há alguns anos) foi leiloado em julho de 2011 por R\$ 1,6 milhão (993 mil libras). Comprado pela biblioteca Bodleian, de Oxford, é o mais antigo existente (provavelmente de 1804) e, incompleto, conta a história das filhas de um clérigo doente, que morre e deixa as mulheres

¹⁰⁸ <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatlist.aspx?lg=0>. Acesso em 08/07/2011.

¹⁰⁹ Pelo *site* de comercialização de livros raros AbeBooks. <http://www.abebooks.com>. Acesso em 22/06/2011.

na pobreza (o pai de Jane morreu no ano seguinte, 1805, o que pode ter contribuído para a não-publicação)¹¹⁰.

Claudia L. Johnson aponta que a autora nos chega

em deslumbrantes adaptações de Hollywood e da indústria britânica com nossas estrelas favoritas, em adaptações mais ponderadas da BBC, em sequências publicadas, imitações e homenagens, em transmissões de rádio e reportagens, em adesivos anunciando ‘Eu preferia estar lendo Jane Austen’[...]’¹¹¹ (JOHNSON, 2008, p. 212)

Para Johnson, essa popularidade extrema se deve à capacidade da autora de se provar essencial à definição de variados interesses, desde escapistas delicados a realistas, de moralistas a amorais, de iconoclastas a convencionais. Por conta dessa abrangência, ela afirma ser difícil discernir o que seria a Austen “real” (JOHNSON, 2008, p. 212).

No site da Amazon, maior livraria virtual do mundo, a seção das obras de Austen tem 197 volumes de autoria dela, entre livros e *e-books*. Já a busca *booleana* com a frase “jane austen” traz 101 páginas de resultados apenas entre livros (físicos e digitais) – são 7.162 títulos, entre diversas edições das obras da autora (em geral, em inglês e espanhol) e livros derivados de Austen. Na busca geral, que abarca também produtos audiovisuais, jogos e outros itens, esse número aumenta para mais de 13 mil resultados¹¹². O site Jane Austen Books traz uma compilação de volumes escritos por Austen, sobre Austen e uma miscelânea de volumes sobre a Regência, música clássica e assuntos considerados relacionados à autora e sua obra. Na seção de autoria de Jane Austen, são listados 246 resultados; a seção de inspirados em Austen traz 236 livros; e a seção sobre ela, 510. Há ainda uma seção dedicada a livros antigos com edições de colecionador da obra da autora, em volumes que variam entre 600 e 3.200 libras.

Os números expressivos comprovam a permanência de Jane Austen na cultura contemporânea ocidental, com constantes reedições, novas traduções e, especialmente, apropriações que ajudam a torná-la – e mantê-la – relevante. As mais numerosas são, de

¹¹⁰ Informações baseadas em reportagem do jornal The Guardian: <http://www.guardian.co.uk/books/2011/jul/14/jane-austen-manuscript-the-watsons>. Acesso em 16/07/2011.

¹¹¹ “(...) in dazzling movies from Hollywood and the British film industry featuring our favorite stars, in more ponderous BBC adaptations, in published sequels, imitations and homages, on radio broadcasts and editorial pages, on bumperstickers announcing ‘I’d rather be reading Jane Austen’(...)”, no original.

¹¹² Pesquisa realizada no mês de abril de 2013.

fato, as literárias. Neste campo, encontramos dez tipos de obras. Os já citados 1) *mash ups*, com especial destaque para a mistura dos gêneros de romance com fantasia de zumbis *Orgulho e preconceito e Zumbis* (que se prepara para virar filme). Há 2) continuações das obras, especialmente de *Orgulho e preconceito*. Nesse nicho, existem versões da história narradas sob o ponto de vista de Mr. Darcy, da irmã dele, Georgiana, da amiga de Elizabeth, Charlotte. Existem ainda narrativas 3) precedentes aos fatos narrados nos livros (novamente, *O&P* serve de maior fonte de inspiração), as chamadas *pre-quels*, em inglês (em oposição a *sequels* – sequências), bem como 4) adaptações das obras para os dias atuais (uma delas se chama *Jane Austen goes to Hollywood*) e 5) versões das obras para crianças, como uma série para bebês (*Little Miss Austen* e *Pride & Prejudice: a BabyLit Counting Primer*).

Austen também inspira (ou instiga) uma série de 6) biografias: tanto acadêmicas ou históricas como ficcionais. Um livro, *Eu fui a melhor amiga de Jane Austen* (e sua continuação, *Jane Austen stole my boyfriend*, ainda não traduzida) reconta (e fantasia), como literatura infanto-juvenil, os dias de Austen no colégio interno, como novela sentimental. Há ainda *mash ups* biográficos, como *Jane Austen – a vampira*, em que a autora vive nos dias de hoje. Ela se torna, assim, personagem literária.

A época em que a inglesa viveu e produziu é objeto de análise em uma série de obras que chamaremos de 7) contexto. Elas buscam apresentar a Inglaterra de Austen, a literatura feminina do período, como era a cultura do chá, as viagens pelo interior, a moda do período regencial, os rígidos costumes sociais. As obras de contexto ganham especial relevo devido à acidez e ironia com que Austen descrevia o panorama inglês de sua época, apresentando ao leitor as diferenças de classes, as injustiças sociais, o ridículo comportamento aristocrático. Têm importância ainda porque, naquele período, as relações amorosas eram regidas sob tais regras sociais: a renda e a posição social das famílias, especialmente das mulheres, poderiam incentivar ou inviabilizar casamentos ou proibir amores entre jovens.

Outro campo encontrado nessas obras é o 8) turismo. Os romances de Jane Austen exploram, todos, a paisagem inglesa, especialmente a do interior inglês, como cenário para as intrigas amorosas e sociais dos personagens – Londres, nesse caso, costuma aparecer como coadjuvante. Tendo em vista essa proeminência do espaço nas narrativas, uma série de guias turísticos busca recriar com o leitor a experiência de viagem dos livros.

Uma das apropriações mais interessantes se trata de livros 9) inspirados por Austen. Identificamos algumas séries de romances sentimentais e policiais a partir da autora. No campo das policiais, a série “A Jane Austen Mystery” tem 22 livros publicados, entre os quais *Jane and the madness of Lord Byron* (em que há intertextualidade entre Austen e o poeta Byron) e *Shoes to die for*. Entre os sentimentais, há as séries “Brides of Pemberley”, com dois títulos, “Jane Austen diaries”, com quatro, e “The Jane Austen academy series”, com três, sem contar a miríade de volumes avulsos. Todos se assemelham à categoria dos folhetins do século XIX. Há ainda várias incursões que mesclam as obras de Austen com temas paranormais, como *Pride and pyramids*. Um desses volumes inspirados pela autora, recentemente lançado em português, é de natureza um pouco diferente. Intitulado *Morte em Pemberley*, tem autoria de uma das mais famosas escritoras de mistério da atualidade, P. D. James, prova de que a fascinação por Austen captura também autores renomados.

Para além da ficção e dos mergulhos em sua obra para encontrar nela questões históricas, sociais, turísticas, entre outras, Jane Austen adquiriu, nesses dois séculos, um status que denominaremos como de *conselheira* ou *filósofa do cotidiano e/ou do sentimento*. E é justamente por conta desse status que emergem as obras mais intrigantes derivadas da autora: os 10) guias e manuais. Uma série de publicações explora o potencial pedagógico contido (ou não) – imaginado, apreendido, desejado na literatura de Austen, especialmente no que diz respeito à vida amorosa ou a um certo modo de vida feminino identificado com as protagonistas da autora, notadamente Emma e Elizabeth Bennet. Alguns títulos:

- *A Jane Austen education: how six novels taught me about love, friendship and the things that really matter*
- *Jane Austen ruined my life*
- *Jane Austen’s guide to good manners: compliments, charades and horrible blunders*
- *Jane Austen and the highway woman*
- *The Jane Austen guide to life: thoughtful lessons for the modern woman*
- *The Jane Austen companion to life*
- *The Jane Austen guide to happily ever after*
- *Jane Austen’s guide to dating*
- *The Jane Austen marriage manual*
- *Miss Jane Austen guide to modern life’s dilemmas: answers to your most burning questions about life, love, happiness...*

- *Jane Austen guide to thrift: an independent woman's advice on living within one's means*

Os romances de Austen são considerados, assim, fontes para uma série de códigos de comportamento e compreensão da existência e do sujeito que, por sua vez, geram guias e manuais para a vida contemporânea, servindo como uma espécie de auto-ajuda ou terapia pessoal para uma sociedade altamente terapeutizada. Ainda que não fosse a intenção da autora, que escreveu, afinal de contas, ficção, seus romances adquiriram um caráter pedagógico ao longo do séculos, sobretudo sua maneira de conceber o amor e as relações amorosas. Na cultura contemporânea, tais produtos atuam da maneira explorada por Douglas Kellner: “contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não” (KELLNER, 2001, p. 10)

Uma obra desse tipo (ou nicho), *O clube de leitura de Jane Austen* (cuja adaptação cinematográfica faz parte do *corpus* desta pesquisa), trabalha a questão da pedagogia de maneira extremamente elaborada: os personagens têm problemas em suas vidas sentimentais; para melhorar o ânimo de uma delas, a amiga sugere começarem um clube de leitura para discutir os seis romances de Austen. Por meio de paralelismos sutis, a cada livro lido os amores de cada personagem são destrinchados e resolvidos. Austen, aqui, não ensina diretamente, como nos “guias para o felizes para sempre”, mas a leitura de seus livros funciona como gatilho indireto (ensinamento) para personagens que necessitam aprender (ou reaprender) a amar.

Diferentes linguagens exploram a obra da autora. Existem HQs de *Orgulho e preconceito* e *Razão e sensibilidade*, além de versões de *O&P e zumbis* e *R&S e monstros marinhos*. A literatura, porém, não é o único campo em que a obra de Austen – ou a autora mesma – é atualizada e referenciada. Anualmente, eventos ao redor do mundo recriam os bailes narrados em *Orgulho e preconceito*, especialmente o baile de Netherfield (em que os protagonistas Elizabeth e Darcy dançam juntos). São bailes de época, extremamente fieis ao período histórico em que os romances se passam – roupas, músicas, léxico e pronúncia. Esses eventos são organizados, em geral, por sociedades de acadêmicos e, sobretudo, fãs de Jane Austen. A mais famosa é a Jane Austen Society of North America (Jasna), com similar no Reino Unido, Austrália, Argentina, Países Baixos e Brasil: Jane Austen Society of Brazil (Jasbra), que nasceu em 2009 do primeiro blog sobre Austen no Brasil, o Jane Austen Club, em fevereiro de 2008 (derivado de uma comunidade do Orkut criada em

2005 para discutir O&P). Essas sociedades também organizam eventos de debates a respeito de Austen, com uma mistura de resultados de pesquisas acadêmicas e ensaios afetivos ou analíticos. Em 2013, a Jashtra organizou seu IV encontro nacional, em Belo Horizonte. Em 2012, a Universidade Federal do Amazonas sediou um seminário sobre Austen.

As sociedades não são os únicos meios de contato entre *janeites* (como são historicamente denominados os fãs de Jane Austen)¹¹³. Há blogs brasileiros acessados mundialmente. O destaque é o Jane Austen em Português, no ar desde junho de 2008. A autora é a fã Raquel Salaberry, que costuma escrever a respeito da autora em revistas e, recentemente, contribuiu em algumas das novas traduções para o português da inglesa. A partir de um movimento iniciado por ela, em 2011, a editora L&PM empreendeu a publicação dos romances de Austen em versões *pocket* e com novas traduções.

Ainda na internet, proliferam as *fanfics*¹¹⁴ – ficções criadas por fãs a partir das histórias originais da autora. Muitas criam narrativas alternativas, outras se debruçam sobre trechos ou momentos específicos das obras. No Facebook, a Jashtra tem um grupo que conta com mais de mil integrantes – é o maior da rede social que, ao todo, tem 148 grupos dedicados à autora, entre iniciativas da Índia, Coreia e Estados Unidos. A página dedicada a autora já foi “curtida” por mais de 600 mil internautas, e as páginas dos livros, em média, 100 mil vezes.

O site Austen Authors reúne 19 escritores de ficção austenianos (“Austen fiction writers”¹¹⁵). Uma das seções da página se chama “Pride and Prejudice: Reader’s Choice”, escrita colaborativa de uma variação de *Orgulho & Preconceito* feita semanalmente pelos autores da página. A cada semana, o capítulo de um autor se encerra com um gancho. A partir dele, os internautas escolhem qual deve ser a continuação do experimento.

¹¹³ De acordo com Claudia L. Johnson, um grupo de entusiastas idólatras e conscientes por Jane e tudo que a cerca, que surgiu no século XIX, a partir do maior acesso às obras da autora inglesa. O alcance do *janeitismo*, historicamente, transcende classes e o acesso ao capital cultural, e vai além da autoridade da academia (apud MARGOLIS, 2003, p. 27). Na década de 1920, Rudyard Kipling publicou um conto chamado “The Janeites” (no volume *Debts and Credits*) no qual narra a história de soldados que, durante a Guerra, pertenciam a uma sociedade secreta de admiradores de Austen. O nome da autora ligava-os, lhes dava esperança e manteve alguns deles vivos, graças à paixão compartilhada.

¹¹⁴ De acordo com Wells, surgidas do afeto por um texto particular, a ficção de fã toma emprestado personagens e cenários e expande os universos já conhecidos do autor sem intentar a independência completa da fonte (WELLS, 2011, p. 23).

¹¹⁵ A descrição completa do site e a história de sua criação podem ser encontradas aqui: <http://austenauthors.net/about-us>. Acesso em 20 de abril de 2013.

Já a página Jane Austen Magazine traz a versão eletrônica da revista *Jane Austen's Regency World*, publicação bimestral do The Jane Austen Centre, localizado em Bath. A publicação reúne análises dos romances, fatos noticiosos a respeito da autora, do centro e do período regencial inglês e reportagens típicas de revistas femininas, como um “Teste de Corte” de Mr. Darcy para saber se @ leitor@ está pront@ para um romance regencial.

No campo do turismo, existem roteiros específicos para quem deseja explorar o interior inglês como descrito pela autora. Há tanto viagens com os cenários dos livros – o de *Razão e sensibilidade* é bem procurado – como os roteiros dedicados a explorar os espaços percorridos por Austen em sua vida – Bath e Chawton, marcadamente. Bath, especialmente, tem um centro em que se mesclam iniciativas comerciais, como o “Jane Austen Spa Experience”, com fatos e pesquisas sobre a autora. O centro organiza um baile anual e tours temáticos.

A exploração comercial de Austen inclui uma loja de chás, Bingley's Teas Limited, com sabores como “Elinor's Heart” e “Emma's Perfect Match”. É possível encontrar à venda em lojas on-line pelo mundo roupas do período, leques, joias, chapéus, luvas, roupas de gala masculinas, cartolas, uma variedade de produtos de papelaria, baralhos de tarô, cadernetas de baile, cadernos de notas, agendas, diários, aparelhos de chá, itens de decoração, velas, sacolas, bonecos de pano, caixas de costura, chaveiros, broches, adesivos para carros, produtos de beleza e jardinagem. Ou seja, desde itens que soam como pastiches daqueles utilizados na época da autora até produtos jamais imaginados por Austen, seus contemporâneos ou seus personagens, como *gloss* para os lábios.

De um lado, percebemos um fascínio inegável pela autora e suas obras, que gera uma infinidade de iniciativas ligadas à produção de Austen e até à autora em si, mesmo quase 200 anos depois de sua morte – e, como já afirmamos, debitamos esta admiração sobretudo ao amor representado em seus romances, para além da qualidade literária destes e das narrativas.

Para além desta fascinação, Jane Austen se tornou uma *commodity* importante na cultura da mídia. “Austen não tem sido uma mera romancista a respeito de quem se pode falar desapaixonadamente, mas um fenômeno comercial e uma figura cultural”¹¹⁶, afirma

¹¹⁶ “Austen has been not a mere novelist about whom one might talk dispassionately, but a commercial phenomenon and a cultural figure”, no original.

Claudia L. Johnson (JOHNSON, 2008, p. 211). Figura da qual existem apenas duas imagens comprovadas – uma das quais retrata a autora de costas (Figura 4). Ambas foram feitas pela irmã, Cassandra, e uma delas, do rosto e colo de Austen (Figura 1) é a única imagem comprovada da escritora. A outra é de autoria desconhecida e apareceu na primeira edição de *Mansfield Park*, com a inscrição “a amável Jane”. (Figura 2). Versões estilizadas dessa silhueta se tornaram símbolo de Austen, aparecendo em estampas, capas, camafeus, logomarcas. Nos últimos anos, supostas imagens de Austen – seja uma pintura quando jovem ou uma ilustração dela à meia-idade – têm sido descobertas, reforçando a aura de celebridade póstuma que a cerca e fornecendo mais elementos para o imaginário que envolve a *commodificação* da autora. Em 2013, um retrato inspirado pelo desenho de Cassandra atingiu mais de US\$ 200 mil em leilão.



Figura 1: retrato de Jane Austen, por Cassandra Austen. Cerca de 1810. Lápis e aquarela. 11,4 x 8cm



Figura 2: possível silhueta de Jane Austen, de autoria desconhecida. Entre 1810-1815. 10,2 x 8cm.



Figura 3: Cena do filme *Os pesares da senhora Austen*, Cassandra desenha a irmã de costas, perto da morte dela.

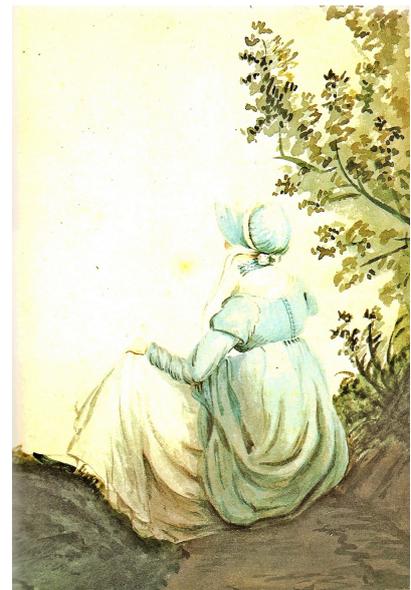


Figura 4: retrato de Jane Austen, por Cassandra Austen.

De acordo com Johnson, o “janeitismo”, ou “popularidade extravagante”¹¹⁷ nasceu apenas nas duas últimas décadas do século XIX (JOHNSON, 2008, p. 211) e não é apreciado por alguns dos admiradores mais tradicionais. Henry James, um dos primeiros

¹¹⁷ “Janeitism” e “extravagant popularity”, no original.

de tais admiradores, nota que a vendagem da autora não seria tão alta se os leitores não tivessem sido conquistados por ela (apud JOHNSON, 2008, p. 212). Kathryn Sutherland identifica a biografia de Austen escrita pelo sobrinho publicada em 1870 como o ponto de partida para o interesse pela autora; a publicação das memórias de Austen em 1884 por Edward Austen-Leigh e a publicação de cartas alguns anos depois são outras origens desse processo (2011, p. 4).

A autora e os produtos relacionados a ela são depositários de valor, cultural e material – como *commodities*, objetos sociais cujas qualidades são, ao mesmo tempo, sensivelmente perceptíveis e imperceptíveis (MARX, 1995, p. 47). Segundo Marx, uma *commodity* é um objeto que, por suas propriedades, satisfaz algum tipo de desejo humano (MARX, 1995, p. 26). É uma mercadoria produzida em larga escala para o mercado, em vez de ser feita para consumo próprio e imediato (próprio do artesão que a produz), de acordo com Marx.

Jane Bennett explica: Marx defende que a *commodificação* “‘anima’ meros artefatos”¹¹⁸ (BENNETT, 2001, p. 116) de maneira não-natural, o que ela chama de fetichismo das *commodities*: uma vividez da matéria que se torna (mais uma vez) aparente (em oposição à matéria inerte, desencantada). Johnson concorda que Austen é um fetiche cultural (JOHNSON, 2008, p. 212). Longe de considerar, como Marx ou os pensadores da escola de Frankfurt, o fetichismo das *commodities* algo alienante, Bennett enxerga que o encontro do sujeito com artefatos comerciais como propaganda, cinema, televisão, pode produzir encantamento (“itens comerciais podem encantar, não apenas mistificar”¹¹⁹), ou seja, um estado de ânimo similar ao divertimento¹²⁰, mas que o ultrapassa: abala o sujeito, às vezes até perigosamente (BENNETT, 2001, p. 127). Ainda assim, o encantamento pode induzir um sentimento de generosidade, mas também uma certa ingenuidade com relação aos mecanismos de poder (algo próximo à alienação) (BENNETT, 2001, p. 128). O que Bennett demonstra, portanto, é que a *commodificação* pode produzir ou induzir um comportamento ético, por meio da energia que libera, com potencial, dessa maneira, para ser um processo positivo.

¹¹⁸ Animates mere artifacts, no original.

¹¹⁹ Commercial items can enchant and not only mystify, no original.

¹²⁰ Amusement, no original.

Seguindo a linha de Bennett, Matthew Allen define a *commodificação* como um processo por meio do qual coisas, objetos, serviços e ideias se tornam *commodities*, para serem comprados e vendidos em um mercado. É um tipo de produto, assim, cujo valor de troca é mais importante que o valor de uso, na terminologia marxista. Na definição do valor de troca de uma *commodity* entra, em larga medida, a avaliação social do *prestígio*. Assim, o que se paga no mercado por uma *commodity* tem menos a ver com sua utilidade que com seu valor social e cultural. Em vez de ser apenas reflexo do sistema opressivo de produção capitalista, a *commodificação* extrai e encontra outros valores além do uso, incluindo questões estéticas e afetivas nos processos de troca cultural (ALLEN, 2001). É fácil perceber que as pistas fornecidas anteriormente demonstram que Austen e sua obra vêm sofrendo esse processo de *commodificação*, em que os produtos têm alto valor cultural – e de troca – bem como estéticos. Para determinadas comunidades, ou grupos culturais, que gravitam em torno da autora e das obras, é uma *commodity* (ou um grupo delas) extremamente valiosa.

Esta pesquisa tentará demonstrar, à frente, a importância do amor para manter e mesmo expandir a força de Austen como *commodity* na cultura da mídia e, dessa maneira, ser fonte de encantamento¹²¹. Essa *commodificação* é um fenômeno que remonta aos anos 1830, quando a figura de Austen como ícone popular e, ao mesmo tempo, clássico literário e autora popular começou a ser difundida, de acordo com Brian Southam (SOUTHAM, 2009). A proeminência do amor como conceito-chave na obra de Austen é fácil de ser percebida nos títulos que citamos anteriormente – guias para casamento feliz, para o “felizes para sempre”, para arrumar namorados. A maioria dos produtos é supostamente voltada a um público-alvo específico: as mulheres, que têm sido historicamente alvo das narrativas de amor, como vimos. Do mesmo modo, grande parte dos livros na constelação que gira em torno de Austen é escrita por mulheres, assim como os blogs, em geral. Uma exceção são os fóruns de internet, nos quais a presença do público masculino é mais expressiva e declarada.

¹²¹ Claudia L. Johnson argumenta, a partir das análises de admiradores de Austen, que há também um sentimento de nostalgia que alimenta o fascínio pela autora, como se ela simbolizasse um passado glorioso – uma Inglaterra há muito perdida. Assim, muitos enxergam nela um “refúgio do presente” com a construção de uma “nostalgia nacional” na qual se preserva *um certo* passado (JOHNSON, 2008, pp. 218-219).

3.1.1. Uma vida em segredo

Inglaterra, 1817. Na manhã do dia 18 de julho, Jane Austen morre¹²², aos 41 anos, na casa em que vivia com a mãe e a irmã, em Chawton. Nasceu em 16 de dezembro de 1775, filha de George Austen e Cassandra Leigh Austen. O pai era pároco em Steventon, Hampshire, e servia de tutor; a mãe tinha origem social mais elevada e perdeu status com o casamento. Era a segunda mais nova de oito irmãos – seis homens e uma mulher, Cassandra, que, como Jane, nunca se casou. O segundo irmão mais velho, George, foi enviado para viver com uma família da região por conta de problemas mentais. Junto com a irmã, Jane foi mandada em 1783 a Oxford para estudar. Como adoeceu com tifo, voltou para casa, de onde saiu novamente em 1785, ao lado de Cassandra. O internato durou um ano, pois a família não tinha dinheiro para mantê-las na escola. Em casa, foi incentivada pelo pai e pelos irmãos a escrever, possivelmente tendo acesso livre à ampla biblioteca do pai. Seus biógrafos (HONAN, 1987) relatam que o ambiente na casa da família era intelectualizado, com encenações teatrais e leituras coletivas. O romance *Reparação*, de Ian McEwan (que também foi transformado em filme), é considerado, sob certo ponto de vista, uma ficcionalização do que teria sido a infância de Austen, ao retratar a adolescente aspirante a escritora Brionny Tallis, e do que poderia ter sido a carreira literária da autora se ela não tivesse morrido jovem, com a madura Brionny, consagrada diante da família e da sociedade.

De acordo, ainda, com os biógrafos da autora (FERGUS, 1991), deve ter sido em 1787 que ela começou a escrever *Juvenilia*, coleção de 29 trabalhos curtos que incluem uma versão satírica e profeminista da história da Inglaterra e a novela *Love and Freindship*, que ironiza justamente as novelas sentimentais. Ela também parodiou o mestre das histórias desse tipo, Samuel Richardson.

Em 1793, começou a escrever *Lady Susan*, romance epistolar sobre uma predadora sexual (!). Quando Jane tinha 20 anos, no final de 1795, Tom Lefroy visitou a família. Ele era parente de alguns vizinhos e os dois passavam muito tempo juntos. Nas cartas de Jane que não foram destruídas pela irmã, Cassandra, há menções de

¹²² Do que, hoje, a ciência afirma ter sido mal de Addison ou linfoma, a partir dos registros médicos da escritora. Uma nova possibilidade, mais recente, é que ela teria sido vítima de envenenamento acidental por arsênico ou de uma forma recorrente de tifo, que teve quando criança. O fato é que, nos últimos meses de vida, ela estava bastante debilitada, não conseguindo sequer sair da cama, em alguns momentos.

comportamentos “escandalosos” em bailes. A família do rapaz interveio e ele foi mandado embora, já que não havia possibilidade de dois jovens sem fortuna se casarem. Ela nunca mais o viu. Esse episódio serviu de inspiração para a exploração da vida romântica da autora em livros e filmes. Por volta dessa época, especula-se que ela iniciou o que seriam os primeiros rascunhos de *Razão e sensibilidade*, chamado então *Elinor and Marianne*, novamente um romance epistolar.

Em 1796, Austen começou seu segundo livro longo, *First impressions* (mais tarde, *Orgulho e preconceito*). Dois anos depois, iniciou *Susan*, cujo título definitivo é *A abadía de Northanger*. Com a aposentadoria (considerada precoce) do pai, em 1800, Jane mudou-se com a família para Bath. Lá, começou a escrever *The Watsons*, em 1804, mas especula-se que ela se entristeceu profundamente com a mudança para o balneário, pois foi seu período menos fértil como escritora. Em 1802, a inglesa recebeu sua única proposta (conhecida) de casamento – o outro momento sentimental da vida de Jane, que também serviu de inspiração para apropriações audiovisuais. Harris Bigg-Wither, conhecido da família, a pediu em casamento. Jane aceitou mas, no dia seguinte, declinou. Cartas da época dão conta que Whiter era pouco atraente, gago e não muito educado. E alguns analistas defendem que Jane rejeitou a proposta, também, para não comprometer sua autonomia como escritora, já que, à época, uma mulher solteira ou viúva podia publicar (bem como receber e administrar herança), mas uma mulher casada só poderia fazê-lo com autorização expressa do marido.

O pai de Jane morreu em 1805, deixando as três mulheres em situação precária. Por alguns anos, viveram em pequenas casas alugadas ou com algum dos irmãos. Em 1809, a mãe e as duas filhas foram para um chalé em Chawton, morada definitiva da autora, a convite do irmão Edward. Em 1816, os irmãos vão à falência e as mulheres ficam novamente sem saber como vão viver. Naquele mesmo ano, a autora começou a se sentir mal. Ainda terminou *The Elliots* e começou *Sandition*, mas perto de sua morte, em 1817, estava tão debilitada que não conseguia mais escrever. Durante toda sua vida, Austen viajou bastante para casas de irmãos ou outros familiares, como primos. Por meio de Henry, que depois da falência bancária se tornou clérigo, como o pai, Austen foi enterrada na catedral de Winchester. Após sua morte, diversas cartas e os principais manuscritos se perderam ou foram queimados. Muita coisa ficou nas mãos da irmã, Cassandra, até a morte

desta, quando houve uma dispersão dos papéis nas mãos de parentes. Em 1920, uma nova dispersão ocorreu quando objetos de Austen e os manuscritos chegaram às casas de leilões.

Os manuscritos restantes estão reunidos num projeto inédito na literatura inglesa, no site Jane Austen Fiction Manuscripts¹²³, que abriga cerca de 1.100 páginas no total. Contém versões das obras juvenis, dos romances inacabados e dois capítulos descartados de um dos seis romances, *Persuasão* – com um final alternativo, ainda inédito em português. Contudo, não há nenhum manuscrito das obras mais famosas. Possivelmente, foram substituídos pelas versões impressas¹²⁴.

Como se nota, a vida da autora foi parca em eventos emocionantes ou grandiloquência dramática que suscitasse a composição de narrativas audiovisuais cativantes. Estava mais próxima da vida pacata de uma senhorita solteira da Inglaterra de seu tempo – com o diferencial de que se tratava de uma senhorita solteira letrada e bastante culta (curiosamente, a *persona* de Jane Austen como *escritora* ainda não mereceu atenção focada nas representações audiovisuais). Ainda assim, a cultura de massas, especialmente o audiovisual, não se furta em tornar esta vida em fonte para tramas de cinema e televisão, como se fosse possível encontrar na autora um eco de suas obras ou torná-la fonte pedagógica do sentimento amoroso para a vida real. Fazem parte, portanto, da história da representação do amor no audiovisual.

3.2. E EU NÃO SEI FALAR DE AMOR

Como Jane Austen, sabia, sim, falar de amor

*“E soubesse eu artificios
de falar sem o dizer
não ia ser tão difícil
revelar-te o meu querer...”
(Eu não sei falar de amor, Pedro da Silva Martins)*

Como vimos, Jane Austen adquiriu, em pouco mais de cem anos, status de produto cultural de grande circulação, entre vários meios. Além de popular entre o público, Austen é exaustiva e constantemente estudada na academia. A produção científica a seu

¹²³ <http://janeausten.ac.uk>

¹²⁴ “Introduction to the edition”. Disponível em <http://janeausten.ac.uk/edition/intro.html>. Acesso em 22 de abril de 2013.

respeito, desde análises sobre seus personagens, os cenários, o casamento, até estudos estruturais sobre sua construção narrativa, é extensa e densa. Os estudiosos da autora integram uma comunidade acadêmica de intercâmbio de pesquisas e pontos de vista sobre a escritora inglesa. E, de acordo com alguns teóricos, Austen realiza algo notavelmente diferente quando comparada com quaisquer escritores antes dela. Para Ashley Tauchert, Jane Austen

[...] aparentemente inaugura o *discurso livre indireto* assim como é capaz de capturar tipos humanos reconhecíveis em narrativas plausíveis que revelam um mundo pré-industrial há muito perdido para nossa experiência imediata. (TAUCHERT, 2005, p. 5, grifo original)¹²⁵

Austen é reconhecida como mestre em criar situações dramáticas de maneira inigualável, dramas esses centrados na trama de amor heterossexual. Curiosamente, a obra pouco é explorada academicamente a partir da abordagem do sentimento amoroso como ponto de vista central. Existem definições para o amor representado por Austen, mas não um estudo exaustivo sobre como esse amor é construído nas narrativas – a conceituação é uma necessidade lateral para explorar outros pontos, como as adaptações.

De acordo com Tauchert, os seis livros de Austen, de alguma maneira, tratam do potencial transformador da experiência. A mulher é o centro da narrativa, agente de cura e transformação. E tais mulheres, as protagonistas, são peças-chaves para solucionar as contradições individuais e coletivas apresentadas pelas narrativas que protagonizam. Para serem agentes, essas mulheres passam por um processo de “reconhecimento” ou iluminação intelectual. É uma tendência ao empirismo, cuja experiência de iluminação da mente tem como resultado uma experiência de amor. Essa experiência leva ao desejo da personagem pelo final feliz, pelo casamento harmonioso. Este é alcançado por ações heróicas ou virtudes consideradas tipicamente femininas, acrescenta Tauchert, para quem “a narrativa do romance representa a busca do sujeito feminino para identificar e assegurar o amor ‘verdadeiro’” (TAUCHERT, 2005, p. 17)¹²⁶.

A racionalidade defendida por Tauchert é reforçada no posfácio do crítico inglês Henry Hitchings a uma edição de colecionador de *Orgulho e preconceito*. De acordo com

¹²⁵ “She apparently inaugurates the *free indirect discourse* as well as capturing recognisable human types in plausible narratives that reveal a pre-industrial world long-since lost to our immediate experience”, no original.

¹²⁶ “The romance narrative represents the feminine subject’s quest to identify and secure ‘true’ love”, no original.

ele, “o romance ridiculariza a noção de amor à primeira vista, e Austen mostra que relações satisfatórias só podem se desenvolver gradualmente” (HITCHINGS, 2003, p. 486), ou seja, embaladas pela reflexão dos sujeitos amorosos a respeito do sentimento.

Os romances de Jane Austen foram escritos e publicados na virada do século XVIII para o século XIX, quando da chegada do realismo e do surgimento da noção do indivíduo como força narrativa. De acordo com Nancy Armstrong, os romances da autora representam “a perfeita síntese do indivíduo desejoso e do cidadão auto-governado”¹²⁷ (ARMSTRONG, 2005, p. 6) – na verdade, a autora argumenta que Austen foi a primeira autora a fazê-lo, enquanto Jane Spencer enumera Frances Burney, Edgeworth, Ann Radcliffe e Charlotte Smith como escritores precursores de Austen que propuseram inovações narrativas que Austen incorporou a seu estilo (SPENCER, 2009). Ainda assim, o auto-governo está profundamente relacionado ao gênero e à economia – ser dono de si tem a ver com ser dono da casa (da terra) e, portanto, com *ser homem*. Sir Walter Scott, um dos primeiros e mais célebres revisores de Austen, afirma que o estilo surgido com a inglesa diferia da produção anterior, ao não alarmar a credulidade ou entreter a imaginação do leitor com toda sorte de incidentes sensacionais ou com representações românticas que são raras entre as pessoas reais (apud ARMSTRONG, 2005). Em outras palavras, Austen construiu histórias calcadas no realismo que mapearam com precisão o contexto histórico-social inglês de sua época. Para Claudia L. Johnson e Clara Tuite, fica claro que, autora de um momento histórico de virada intelectual, Austen trabalhava com os gêneros literários populares e outras formas culturais diversas, muito mais que *contra* essas formas que a precedem (JOHNSON e TUIITE, 2009).

Ainda que realistas, as mudanças de sentimento dos protagonistas de Austen têm enorme importância dentro de comunidades rurais circunscritas por nobres, lacaios e dependentes e, conforme assina Armstrong, seus romances reconciliam de maneira mágica as demandas individuais e aquelas da comunidade. Ao criar situações dramáticas de maneira inigualável e realista, Austen desenvolve argumentos admitidamente românticos, expressando o desejo por um *happy ending*, apesar das inúmeras evidências empíricas que testemunham sua impossibilidade. Nos livros, trabalha o extraordinariamente plausível realismo por meio da moldura mágica do romance, conforme afirma Tauchert – numa pista importante para nossa análise.

¹²⁷“the perfect synthesis of desiring individual and self-governing citizen”, no original.

Em um mundo racional, onde o indivíduo começa a emergir como categoria social e narrativa, Jane Austen promove, assim, uma conciliação entre essa racionalidade e os finais felizes, o que leva Anne Mellor, citada por Cheryl L. Nixon, a definir o amor em Austen como “racional”, por meio de heroínas dotadas de bom senso e auto-controle – heroínas individualizadas, portanto (apud NIXON, 2001, p. 26).

Em seus romances, Jane Austen promove a conciliação entre um mundo realista, onde o microcosmo de cada livro, visto como numa lupa, reforça a sensação de plausibilidade das histórias, e a dimensão mágica do sentimento amoroso e de seu potencial transformador, dimensão herdeira da milenar história do sentimento no Ocidente. Esses microcosmos são povoados não mais por criaturas exóticas, mas por figuras individualizadas, complexas e dotadas de vontade e razão. Ainda assim, criaturas que são capazes de ultrapassar/transcender as barreiras da razão para se entregar ao amor. Para Harriet Margolis, os relacionamentos amorosos dos protagonistas constituem veículos para a expressão de valores ligados ao bom comportamento e a promoção da felicidade em microcosmos sociais. Trata-se da noção de que decência, civilidade e bom senso serão recompensados, porque, entre outras razões, levam a relações duradouras (MARGOLIS, 2003, p. 37). Aqui, novamente, ressalta-se a noção de racionalidade, expressa na ideia de bom senso.

Muito antes de o cinema surgir como possibilidade narrativa que representa e reinterpreta ao público uma ideia de amor, Austen imprimia em seus livros as características transformadoras definitivas rumo a uma noção de amor mais próxima da contemporânea: um amor com regras e códigos de conduta e de linguagem; monogâmico; ligado à instituição do casamento; factível como possibilidade universal dos indivíduos; único caminho para a felicidade; individualizado e privatizado no domínio da intimidade; construído sob bases realistas, mas dotado da parcela transcendental da magia.

Ao longo desta pesquisa, mostramos as maneiras pelas quais Austen promove essas novidades narrativas e, especialmente, de que maneira o cinema se apropria delas como meio dominante de transmissão de valores culturais e, dessa maneira, atualiza a autora e mantém o amor representado por ela corrente. Pretendemos, em suma, mostrar como Austen promove, finalmente, a conciliação entre a ambientação realista que coloca o sujeito como centro da ação e o contexto maior do final feliz mágico, que habilita o

romance não apenas para a felicidade do casal, mas para a solução de contradições coletivas expressas pelos microcosmos sociais que ela retratou.

Austen, é certo, não erige do pó as construções amorosas que desenvolve. Há relatos de que ela lia as novelas góticas e sentimentais da época em sua juventude. Em sua obra, ao mesmo tempo em que ironiza, condena e relega ao fracasso certos comportamentos excessivamente românticos, como as atitudes juvenis e fisicamente perigosas de Marianne Dashwood em *Razão e sensibilidade*, por exemplo, reabilita e reforça outros. Há semelhanças entre o arco narrativo de Elizabeth Bennet e Mr. Darcy, de *Orgulho e preconceito*, com a história de Benedict e Beatrice de *Muito Barulho por Nada*, de Shakespeare. Ambos os casais são inteligentes e armam batalhas verbais que envolvem algum grau de antipatia e desconfiança mútua das intenções, até que se descobrem apaixonados num processo que alia iluminação mental a um sentimento inescapável¹²⁸.

Como reforço à síntese promovida pela obra *austeniana*, Juliet McMaster analisa os seis livros a partir das convenções da literatura renascentista herdadas por ela. Utiliza a *Anatomy of Melancholy* de Robert Burton, livro preferido do Dr. Johnson (por sua vez autor preferido de Austen) para demonstrar que, mesmo que a inglesa nunca tenha lido o livro em questão, estava familiarizada com seu conteúdo. “Muitas das convenções e aberrações físicas discutidas na seção fascinante sobre Melancolia de Amor ainda estão entre nós, como lugares-comuns do comportamento do amante”¹²⁹ (MCMASTER, 1978, p. 9). A melancolia de amor, explica, é o amor sexual considerado como doença e, assim, portadora de sintomas físicos e passível de cura. A autora defende que Austen herda uma noção de que o amor é um estado mental, mas também um estado físico, e argumenta que os sinais físicos explorados por ela nos livros são, também, uma estratégia da linguagem literária: “o artista precisa lidar com as aparências, e os sintomas visíveis do amor – sua linguagem, como era – são um belo conjunto formado de termos para comunicar sua realidade”¹³⁰ (MCMASTER, 1978, p. 27).

¹²⁸ Juliet McMaster mostra que, como Shakespeare, Austen fez graça das convenções amorosas e fez uso delas. Ela assinala que, nos primeiros trabalhos da inglesa, especialmente, há uma sátira espirituosa dos lugares-comuns amorosos (MCMASTER, 1978, p. 14).

¹²⁹ “Many of the conventions and physical aberrations discussed in the fascinating section on the Love Melancholy are still with us, as commonplaces of the behaviour of the lover”, no original.

¹³⁰ “The artist must deal in appearances, and the visible symptoms of Love – its language, as it were – are a fine ready-made set of terms by which to communicate its reality”, no original.

Tais sintomas do “amor como infecção” são extremamente codificados e formalizados e abarcam a ideia de que o amor só acontece uma vez (as almas gêmeas platonianas), atacando como um trovão. Esse apaixonamento acontece à visão do amado; o encontro dos olhares é momento crucial nesse processo. Os amantes ficam inquietos, suspiram, ficam mudos e com fala desconexa. Os sintomas pioram: insônia, pulso acelerado, fastio, busca pela solidão (MCMMASTER, 1978, p. 10-11). Nesse grupo, existem os sintomas sanguíneos e os melancólicos. No amor bem-sucedido, os sanguíneos prevalecem, e o amante cora, canta, se alegra, em manifestações irracionais na idolatria do amado (a alegria da Hero de *Muito Barulho por Nada*). O mal-sucedido, por sua vez, torna-se mais e mais melancólico, tornando-se fisicamente doente de fato (a *maladie* de Werther).

McMaster apresenta uma série de passagens nos livros que ilustram a codificação física do sentimento amoroso, especialmente por meio das personagens de Marianne Dashwood de *Razão e sensibilidade*, Mr. Darcy de *Orgulho e preconceito* e Mr. Knightley de *Emma*. As curas à doença de amor incluem, em primeiro lugar, “bons conselhos” que mostrem ao doente a “representação forçada da irracionalidade da paixão do paciente e os defeitos do amado”¹³¹ (Ibidem: 14). Um outro tipo de cura é a paixão contrária, muito usada por Austen.

E, finalmente, a melhor e definitiva cura: permitir a existência do desejo, ou seja, “total rendição à doença, mais que tratamento”¹³². Nada mais é que o casamento como receita para “libertar o paciente de seu estado da mente irracional e patológico”¹³³ (Idem). A noção subjacente é a de que o amor conjugal é correto e razoável, livrando o amante dos devaneios da paixão, convenção herdada pela autora. “Jane Austen finalmente prescreve o tratamento do casamento, e um muito aceitável. Ela, como Shakespeare, escrevia comédias românticas, afinal”¹³⁴ (Ibidem: 26). Os livros também tratam, segundo McMaster, da capacidade de se “diagnosticar” ou perceber o amor – marcando a importância de que o

¹³¹ “the forceful representation of the irrationality of the patient’s passion and of the defects of his beloved”, no original.

¹³² “total surrender to the disease than a treatment”, no original.

¹³³ “to free the lover from his pathological and irrational state of mind”, no original.

¹³⁴ “Jane Austen finally prescribes the treatment of marriage, and a highly acceptable one it is. She, like Shakespeare, writes romantic comedies, after all”, no original.

sentimento seja, de alguma maneira, externalizado ou socializado (a intimidade, o conhecimento do amante sobre seu sentimento não basta).

O uso por Austen das convenções amorosas herdadas da Renascença (e de toda a tradição discursiva amorosa) incluía a sátira, o manejo sério dos códigos em suas narrativas e o debate acerca da validade ou não dos lugares-comuns amorosos, como o amor à primeira vista (Lizzy e Darcy), a possibilidade de se morrer de amor (Marianne), a cegueira do amor (Emma). Como Shakespeare, Austen também constrói o avesso das convenções¹³⁵, e em vez de erigir romances abertamente apaixonados, atinge uma “intensidade muda que pode ser tão tocante”¹³⁶ quanto as paixões histriônicas.

Essa “intensidade muda”, *understatement*, ou como McMaster chama, “subfarce”, pode ser também denominada subentendidos ou sutilezas. Muitos críticos reclamam dessa natureza sutil das paixões *austenianas*. Para McMaster, são, novamente, sinais do apelo intelectual mais que sentimental de tais paixões e prova de como Austen saboreava intelectualmente as convenções amorosas. Para ela, seriam a superfície a partir da qual admiramos as profundezas de emoções que se escondem pelo não-dito. E, utilizando a mesma contraposição de McMaster, defendemos que a racionalização do amor em Austen é apenas a superfície de uma visão mais intrincada do sentimento que se esconde/revela nas narrativas.

As conversas racionais dos personagens de Austen revelam corações profundamente comprometidos, em que o que dizem está muito distante do que significam. O uso da atenuação nas cenas de forte emoção indica severos choques emocionais apresentados indiretamente, mas não porque os personagens não sentem. É, diz McMaster, porque “palavras não conseguiriam carregar o peso completo do que sentem. Eles conservam as normas sociais, mas não às expensas de esmagarem-se”¹³⁷ (MCMASTER, 1978, p. 30-31). McMaster conclui que o poder da atenuação, em Austen, carrega suas obras com intensidade emocional (MCMASTER, 1978, p. 42).

¹³⁵ A autora demonstra ainda como Shakespeare e seus contemporâneos estavam muito familiarizados com as convenções amorosas a ponto de o bardo criar o que ela chama de “convenção anti-convenção”, ou seja, a rejeição da convenção para criar uma nova e maior autenticidade. Para McMaster, Austen se alimenta dessa revisão das convenções em seus romances (Ibidem, p. 16).

¹³⁶ “a muted intensity that can be as moving as more overtly passionate novels”, no original.

¹³⁷ “Words would not carry the full weight of what they feel in any case. They observe the social forms, but not at the expense of crushing themselves”, no original.

Apesar de uma série de valiosas pistas oferecidas por McMaster, uma das maiores estudiosas de Austen, acreditamos que a conciliação promovida pela autora entre o realismo, ou a racionalidade dos sentimentos de seus personagens, e a dimensão mágica que a envolve, ainda está por ser explorada. Ashley Tauchert também fornece outras pistas. Ela reconhece que Austen faz algo tão notavelmente distinto de seus antecessores que gera uma recepção capaz de abarcar a crítica e a cultura popular – ou seja, a obra de Austen se atualiza, mantendo sua circulação como material cultural de alto valor, muito depois que as condições específicas de produção das obras se esgotaram. Essa atualização ocorre com maior intensidade no mundo anglo-saxão, mas reverbera, inclusive, no Brasil: um dos mais importantes blogs sobre Austen no mundo, atualmente, é o Jane Austen em Português. A Companhia das Letras lançou, em 2011, uma nova tradução de *Orgulho e preconceito* e a L&PM vem fazendo o mesmo desde 2011 (a pedido dos internautas brasileiros) – até agora, a editora lançou *Persuasão*, *Orgulho e preconceito*, *A Abadia de Northanger*, *Razão e Sentimento e Mansfield Park*, além de uma coletânea com os três primeiros volumes (*A Abadia de Northanger*, *Razão e Sentimento* e *Orgulho e preconceito*) em edições de bolso, com preços mais acessíveis.

Para Tauchert, o foco de Austen está em uma “fórmula narrativa comum que representa o sujeito feminino atingindo o *happy ending*”¹³⁸, transformando as possibilidades trágicas fornecidas por um realismo metuculoso, detalhista, na solução cômica romântica, condensando o que a autora chama de um indiscutível desejo por um empiricamente implausível final feliz – ainda se questionarmos que o desejo por tal desfecho seja universal, não há como negar a implausibilidade empírica dele (TAUCHERT, 2005, p. 4).

Ao mesmo tempo em que desvela um contexto histórico por meio da adoção dos princípios formais do romance disponíveis, Austen também apresenta exemplos quase perfeitos do mito romântico, justamente ao fornecer a suas heroínas o final feliz (TAUCHERT, 2005). Ao falar sobre a aparente pouca importância dada pela autora ao contexto histórico inglês mais amplo (e, em vez disso, focar nos microuniversos sociais), Tauchert questiona a maneira pela qual o leitor pode decifrar Austen. Para ela, é possível considerar o trabalho da autora como representante de algo natural e universal por meio do material mais subjetivo possível. Mas, para nós, é inescapável compreender o amor

¹³⁸ “common narrative formula that represents a feminine subject achieving a happy ending”, no original.

austeniano como “mito, no sentido Barthesiano de algo histórico feito para transparecer como natural e universal: a parte deturpada como todo”¹³⁹ (TAUCHERT, 2005, p. 9). Tal amor, como já apontamos, é híbrido de várias tradições precedentes e, como McMaster nota, reatualiza práticas do romance pré-moderno já fora de uso. E concernem, como afirma Tauchert, à questão central relativa à permanência da autora como atual: “a possibilidade de salvação em um mundo empiricamente falido”¹⁴⁰ (TAUCHERT, 2005, p. 26). Tal salvação, está claro para nós, se trata justamente da salvação pela felicidade amorosa romântica e heterossexual.

Citando Robert Miles, Tauchert diz: “o amor frustrado representa desarmonia social; o casamento... restaura a ordem social tal como deveria ser”¹⁴¹ (apud TAUCHERT, 2005, p. 11), transcendendo o realismo empírico sob certas condições; condições chamadas pela autora de rupturas transformadoras da consciência feminina. Ou seja, as heroínas de Austen, para Ashley Tauchert, são agentes fundamentais para solucionar contradições sociais e individuais das narrativas em que figuram. Mais à frente, questionaremos a autonomia e capacidade de ação dessas personagens femininas, sob uma perspectiva diferente da autora.

3.3. COMO É QUE SE DIZ ‘EU TE AMO’?

Se presumimos que Jane Austen tem papel fundamental na conciliação entre racionalidade e encantamento na construção discursiva amorosa da cultura de massas (ou na passagem do mito para os costumes), devemos nos voltar às obras dela. Ou quase isso. Focaremos nos produtos audiovisuais derivados de tal produção literária. Os romances são seis; para escolhê-los, realizamos um movimento duplo dos livros em direção aos produtos audiovisuais, e novamente de volta aos livros. Na delimitação do *corpus*, não importou o grau de liberdade artística e narrativa do produto audiovisual em relação à obra literária de

¹³⁹ “myth in the Barthesian sense of something historical made to appear natural and niversal: the part misrepresenting itself as the whole”, no original.

¹⁴⁰ “the possibility of salvation in an empirically fallen world”, no original.

¹⁴¹ “stymied love represents social disharmony; the marriage... accordingly restores the social order to what it should be”, no original.

Austen, bem como a qualidade estética e fílmica do produto. Importam, mais, os dados de produção que indicam a vinculação entre Austen e a obra ou informações extra-fílmicas obtidas pela pesquisa que indiquem ou comprovem tal ligação.

Elencamos, a seguir, as produções adaptadas ou baseadas nos seis livros de Austen e indicamos filmes em produção. Nome original; ficha técnica com duração, país, produtora, diretor e elenco; ano de produção; bilheteria e orçamento; premiações; e tipo de produto nos ajudam a tatear a presença das obras de Austen no audiovisual desde a primeira produção até as obras recém-lançadas.

É importante ressaltar a escassez de informação referente a muitas das produções listadas a seguir. Acerca dos produtos televisivos, por exemplo, não existem informações sobre orçamento. Ao mesmo tempo, como são produções não exibidas em cinemas – ou seja, sem a cobrança de ingressos – a estimativa de renda é igualmente indisponível. Também não há informações sobre vendas de DVDs. Para compor o mapa que apresentamos, foram essenciais informações coletadas no banco de dados Imdb, e em três *sites* com seções dedicadas à listagem dos filmes de Jane Austen: janeausten.org; a seção de filmes do portal da Jane Austen Society of North America (Jasna); e o site da professora Dorice Elliot, da Universidade do Kansas¹⁴². Também nos ajudou a filmografia do livro *Jane Austen on Screen*. O panorama a seguir é resultado do cruzamento das cinco fontes, visto que nenhuma delas reunia todas as adaptações.

Informações a respeito de orçamento e bilheteria foram coletadas, majoritariamente, nos sites The Numbers e Box Office Mojo¹⁴³. A maioria das informações obtidas foi cotejada com o banco de dados Imdb, visto que este é considerado o mais atualizado e mais completo. É importante ainda ressaltar que nos abstermos a produtos que efetivamente foram exibidos em algum suporte: cinema, televisão, internet. Assim, muitos filmes que chegaram a entrar em produção mas não se concretizaram, e eventualmente constavam de alguma das listas, foram excluídos do mapeamento. Também optamos por não incluir informações a respeito de produções em desenvolvimento quando da data da conclusão desta pesquisa, por não haver ainda consolidação de informações e a possibilidade de o projeto não ser levado adiante. Destacamos, finalmente, que não houve

¹⁴² <http://www.janeausten.org/jane-austen-movies.asp>, <http://www.jasna.org/film/index.html> e <http://www.people.ku.edu/~delliott/Austenfilms.htm>, respectivamente. Acesso em outubro de 2013.

¹⁴³ www.thenumbers.com e www.boxofficemojo.com, respectivamente. Acesso em outubro de 2013.

visionamento de todos os produtos; muitos deles são considerados perdidos de acordo com o Imdb, especialmente os episódios de TV das décadas de 1940, 1950 e 1960.

RAZÃO E SENSIBILIDADE						
	NOME	FICHA TÉCNICA	PRODUTO	ANO	ORÇAMENTO RENDA ¹⁴⁴	PRÊMIOS ¹⁴⁵
1	The Philco Television Playhouse – Sense and Sensibility	Delbert Mann, EUA, 60 min. Showcase Productions. John Baragrey, Cloris Leachman, Madge Evans	Episódio para TV	1950	N.A. N.A.	
2	Razão e sensibilidade (Sense and Sensibility)	David Giles, Reino Unido, 45 min. BBC. Joanna David, Robin Ellis, Clive Francis, Ciaran Madden, Richard Owens.	Minissérie em 4 episódios	1971	N.A. N.A.	
3	Razão e sensibilidade (Sense and Sensibility)	Rodney Bennett, Reino Unido, 174 min. BBC. Irene Richard, Tracey Childs, Robert Swann, Bosco Hogan, Peter Woodward	Minissérie em 7 episódios	1981	N.A. N.A.	
4	Razão e sensibilidade (Sense and Sensibility)	Ang Lee, EUA/Reino Unido, 136 min. Columbia Pictures. Emma Thompson, Kate Winslet, Hugh Grant, Alan Rickman, Greg Wise	Filme	1995	US\$ 16,5 US\$ 135	Oscar de Melhor Roteiro Adaptado; Bafta de Melhor Filme, Melhor Atriz e Melhor Atriz Coadjuvante; Urso de Ouro no Festival de Berlim; Globo de Ouro de Melhor filme (drama) e Melhor Roteiro;
5	I have found it (Kandukondain Kandukondain)	Rajiv Menon, Índia, 151 min. Sri Surya Films. Aishwarya Rai, Mammooty, Ajith Kumar, Abbas	Filme	2000	US\$ 1,5 US\$ 3	
6	Razão e sensibilidade (Sense & Sensibility)	John Alexander, Reino Unido, 180 min. BBC/PBS. Hattie Morahan, Charity Wakefield, David Morrissey, Dan Stevens, Dominic Cooper	Minissérie em 3 episódios	2008	N.A. N.A.	
7	Scents and Sensibility	Brian Borugh, EUA, N.A. Silver Peack. Ashley Williams, Marla Sokoloff, Nick Zano	Filme para TV	2011	N.A. N.A.	
8	Sem Prada nem nada (From Prada to Nada)	Angel Garcia, EUA, 107 min. Lionsgate/Televisa. Camilla Belle, Alexa Vega, Nicholas D`Agosto, Adriana Barraza, Wilmer Valderrama, Harry Porter	Filme	2011	US\$ 5 ¹⁴⁶ US\$ 3	Alma Awards de atriz favorita de cinema – comédia ou musical

Tabela 1: Adaptações audiovisuais de *Razão e sensibilidade*

¹⁴⁴ Em milhões de dólares.

¹⁴⁵ Optamos por elencar apenas os prêmios mais importantes de cinema e TV, tais como Oscar, Globo de Ouro, Emmy, Bafta, Festival de Cannes, Festival de Berlim, Festival de Veneza, Alma Awards.

¹⁴⁶ Valor estimado, não confirmado pelas produtoras.

ORGULHO E PRECONCEITO

	NOME	FICHA TÉCNICA	PRODUTO	ANO	ORÇAMENTO RENDA	PRÊMIOS
1	Pride and Prejudice	Michael Barry (produtor), Reino Unido, 55 min., BBC. Allan Jeayes, Barbara Everest, Antoinette Cellier	Filme para TV	1938	N.A. N.A.	
2	Orgulho e preconceito (Pride and Prejudice)	Robert Z. Leonard, EUA, 118 min., MGM. Greer Garson, Laurence Olivier, Edward Ashley	Filme	1940	N.A. N.A.	Oscar de Melhor direção de arte para filmes em preto-e-branco
3	The Philco Television Playhouse – Pride and Prejudice	Fred Cole, EUA, 60 min., Showcase Production. Bert Lytell, Madge Evans, John Baragrtey	Episódio para TV	1949	N.A. N.A.	
4	Pride and Prejudice	Campbell Logan, Reino Unido, 180 min. BBC. Thea Holme, Daphne Slater, Peter Cushing	Minissérie em 6 episódios	1952	N.A. N.A.	
5	Matinee Theatre – Pride and Prejudice	Sherman Marks, EUA, 60 min., NBC. Anthony Dearden, Joan Elan, Marcia Henderson	Episódio para TV	1956	N.A. N.A.	
6	Orgoglio e Pregiudizio	Daniele D’Anza, Itália, s/inf., RTI. Virna Lisi, Franco Volpi, Vira Silenti.	Minissérie em 5 episódios	1957	N.A. N.A.	
7	Encounter (General Motors Present) – Pride and Prejudice	Paul Almond, Canadá, 60 min., CBC. Patrick Macnee, Kay Hawtrey, Marjorie Leet	Episódio para TV	1958	N.A. N.A.	
8	Pride and Prejudice	Cedric Wallis (roteiro), Reino Unido, 180 min., BBC. Alan Badel, Jane Downs, Susan Lyall Grant	Minissérie em 6 episódios	1958	N.A. N.A.	
9	Vier Dochters Bennet, De	Peter Holland, Holanda, s/inf., NCRV. Frans’t Hoen, Ab Abspoel, Joop Admiraal	Minissérie em 6 episódios	1961	N.A. N.A.	
10	Novela - Orgullo y Prejuicio	Alberto González Vergel, Espanha, 50 min., s/inf. Felisa Alcalde, Pedro Becco, Nuria Carresi, Federico Contreras	Episódio para TV	1966	N.A. N.A.	
1	Pride and Prejudice	Joan Craft. Reino Unido, 150 min. aprox. BBC.	Minissérie	1967	N.A.	

1		Celia Bannerman, Lewis Flander, Michael Gough, Vivian Pickles, Lucy Fleming	em 6 episódios			N.A.	
1 2	Orgulho e preconceito (Pride and Prejudice)	Cyril Coke, Reino Unido/Austrália, 265 min. BBC/Australian Broadcasting Commission. Sabina Franklyn, Elizabeth Garvie, Clare Higgins	Minissérie em 5 episódios	1980		N.A. N.A.	
1 3	Orgulho e preconceito ¹⁴⁷ (Pride and Prejudice)	Simon Langton, Reino Unido, 300 min. BBC. Colin Firth, Jennifer Ehle, Susannah Harker.	Minissérie em 6 episódios	1995		N.A. N.A.	Bafta de Melhor Atriz; Emmy de Melhor Figurino; Associação de Roteiristas da Grã-Bretanha – melhor material adaptado (Andrew Davies)
1 4	O Diário de Bridget Jones (The Bridget Jones's Diary)	Sharon Maguire, Reino Unido/Irlanda/França, 97 min. Studio Canal/Working Title. Renée Zellweger, Colin Firth, Hugh Grant.	Filme	2001		US\$ 26 US\$ 71,5	
1 5	Pride and Prejudice	Andrew Black, EUA, 104 min. Bestboy Pictures. Kam Heskin, Orlando Seale e Lucila Solá	Filme	2003		N.A. N.A.	
1 6	Bride & Prejudice – The Bollywood Musical	Gurinder Chadha, Reino Unido/USA, 111 min. Pathé/UK Film Council. Martin Henderson, Aishwarya Rai, Nadira Babbar	Filme	2004		US\$ 7 US\$ 6,6	
1 7	Orgulho & Preconceito (Pride & Prejudice)	Joe Wright, França/Reino Unido, 127 min. Focus Features/Universal Pictures. Keira Knightley, Rosamund Pike, Matthew Macfadyen, Donald Sutherland, Brenda Blethyn, Simon Woods	Filme	2005		US\$ 28 US\$ 120	Bafta de diretor estreante mais promissor
1 8	Lost in Austen	Dan Zeff, Reino Unido, 180 min., ITV. Jemima Rooper, Elliot Cowan, Hugh Boneville	Minissérie em 4 episódios	2008		N.A. N.A.	
1 9	A Modern Pride and Prejudice	Bonnie Mae, EUA, 125 min., PaperCut Studio Productions. Caleb Grant, Maia Petee, Christina Lafon, Mark Mook	Filme	2012		US\$ 350 mil N.A.	
2 0	The Lizzy Bennet Diaries ¹⁴⁸	Bernie Su e Margaret Dunlap, EUA, 330 min. aprox., Agreeable Ent. e Pemberley Digital. Ashley Clements, Julia Cho, Laura Spencer, Mary	Websérie em 109 episódios	2012		N.A. N.A.	Emmy de Programa Interativo Original

¹⁴⁷ De acordo com o livro *Jane Austen on Screen*, aproximadamente 10 milhões de espectadores britânicos assistiram aos episódios; estima-se que 40% da audiência televisiva do país tenha assistido ao último episódio (MACDONALD E MACDONALD, 2003).

¹⁴⁸ Disponível em: <http://www.youtube.com/user/LizzyBennet>. Acesso em 23 de outubro de 2013.

		Kate Wiles				
2 1	Austenland	Jerusha Hess, EUA, 97 min., Fickle Fish Films, Moxie Pictures. Keri Russell, JJ Field, Shannon Hale, Bret McKenzie	Filme	2013	US\$ 7,6 US\$ 2,137	
2 2	Death Comes to Pemberley	Daniel Percival, Reino Unido, 180 min., BBC. Philip Martin Brown, Nichola Burley, Jenna Coleman.	Minissérie em 3 episódios	2013	N.A. N.A.	

Tabela 2: Adaptações audiovisuais de *Orgulho e preconceito*

A ABADIA DE NORTHANGER						
	NOME	FICHA TÉCNICA	PRODUTO	ANO	ORÇAMENTO RENDA	PRÊMIOS
1	How Does it End? Northanger Abbey	Robert McDermott, Reino Unido, 20 min. Robert McDermott.	Curta- metragem de TV	1952	N.A. N.A.	
2	Novela La abadía de Northanger (Northanger Abbey)	Pedro Amalio López. Antonio Acebal, María Luisa Arias e Félix Dafauce.	Episódio de programa	1968	N.A. N.A.	
3	Screen Two - Northanger Abbey	Giles Foster, Reino Unido/EUA, 88 min., BBC, A&E. Katherine Schlesinger, Peter Firth, Robert Hardy	Episódio para TV	1987	N.A. N.A.	
4	Northanger Abbey	Jon Jones, Reino Unido, 93 min. ITV/PBS. Geraldine James, Felicity Jones, JJ Field.	Filme	2007	N.A. N.A.	
5	Masterpiece – Northanger Abbey	Jon Jones, Irlanda/EUA, 90 min., PBS. Felicity Jones, Michael Judd, JJ Field	Episódio de TV	2008	N.A. N.A.	

Tabela 3: Adaptações audiovisuais de *A Abadia de Northanger*

EMMA						
	NOME	FICHA TÉCNICA	PRODUTO	ANO	ORÇAMENTO RENDA	PRÊMIOS
1	Emma (Emma)	Michael Barry, Reino Unido, 105 min. BBC. Judy Campbell, Ralph Michael, Gillian Lind.	Filme	1948	N.A. N.A.	
2	Kraft Television Theatre – Emma	Martine Bartlett, Peter Donat, EUA, 60 min., Walter Thompson. Martine Bartlett, Peter Cookson, Stafford Dickens	Episódio de TV	1954	N.A. N.A.	
3	Emma (Emma)	Campbell Logan, Reino Unido, 180 min. BBC. Diana Fairfax, Paul Daneman, Perlita Neilson.	Minissérie em 6 episódios	1960	N.A. N.A.	
4	Novela – Emma	Manuel Aguado, Espanha, 50 min., s/inf. Miguel Aguado, Alberto Bové, Lola Cardona, Concha Cuetos	Episódio de TV	1967	N.A. N.A.	
5	Emma (Emma)	John Glenister, Reino Unido, 240 min. BBC. Doran Godwin, John Carson, Donald Eccles.	Minissérie em 6 episódios	1972	N.A. N.A.	
6	As patricinhas de Beverly Hills (Clueless)	Amy Heckerling, EUA, 97 min. Paramount. Alicia Silverstone, Stacey Dash, Brittany Murphy, Paul Rudd.	Filme	1995	US\$ 12 US\$ 77,3	
7	Emma (Emma)	Douglas McGrath, Reino Unido/EUA, 121 min. Miramax. Gwyneth Paltrow, James Cosmo, Greta Scacchi, Toni Collette, Alan Cumming, Jeremy Northam, Ewan McGregor	Filme	1996	US\$ 6 US\$ 22,2	Oscar de Melhor Música
8	Emma (Emma)	Diarmuid Lawrence, Reino Unido, 107 min. A&E/ITV. Kate Beckinsale, Bernard Hepton e Mark Strong	Telefilme	1996	N.A. N.A.	
9	Emma (Emma)	Jim O'Hanlon, Reino Unido, 240 min. BBC. Romola Garai, Michael Gambon, Jonny Lee Miller, Louise Dylan, Laura Pyper.	Minissérie em 4 episódios	2009	N.A. N.A.	Emmy de Melhor Cabelo
10	Aisha (Aisha)	Rajshree Ojha, Índia, 130 min. Anil Kappor Film Company. Masood Akhtar, Arunav C., Abhay Deol.	Filme	2010	140 (milhões de rúpias) 52 (mil libras)	

Tabela 4: Adaptações audiovisuais de *Emma*

PERSUASÃO ¹⁴⁹						
	NOME	FICHA TÉCNICA	PRODUTO	ANO	ORÇAMENTO RENDA	PRÊMIOS
1	Persuasão (Persuasion)	Campbell Logan, Reino Unido, N.A., BBC. Daphne Anderson, Clare Austin, George Curzon.	Minissérie em 4 episódios	1960-61	N.A. N.A.	
2	Persuasão (Persuasion)	Howard Baker, Reino Unido, 60 min. Granada Television. Ann Firbank, Bryan Marshall, Richard Vernon.	Minissérie em 5 episódios	1971	N.A. N.A.	
3	Novela – Persuasão	Ferderico Ruiz, Espanha, 50 min., s/inf. Lourdes Benedicto, Maite Blasco, Alberto Bové	Episódio de TV	1972	N.A. N.A.	
4	Persuasão (Persuasion)	Roger Michell, Reino Unido/EUA/França, 107 min. BBC, Millésime Productions, WGBH. Amanda Root, Ciarán Hinds, Susan Fleetwood.	Filme	1995	N.A. US\$ 5,4	
5	Persuasão (Persuasion)	Adrian Shergold, Reino Unido/EUA, 120 min. PBS. Sally Hawkins, Alice Krige, Rupert Penry-Jones	Telefilme	2007	N.A. N.A.	

Tabela 5: Adaptações audiovisuais de *Persuasão*

¹⁴⁹ Alguns bancos de dados incluem o filme *Bridget Jones – No Limite da Razão* como uma adaptação de *Persuasão*. Ainda que o livro seja, de fato, inspirado nesta obra de Austen, consideramos que o filme está distante demais da obra original para incluí-lo como adaptação.

MANSFIELD PARK						
	NOME	FICHA TÉCNICA	PRODUTO	ANO	ORÇAMENTO RENDA	PRÊMIOS
1	Palácio das Ilusões (Mansfield Park)	David Giles, Reino Unido, N.A. BBC. Robert Burbage, Susan Edmonstone, Nicholas Farrell.	Minissérie em 6 episódios	1983	N.A. N.A.	
2	Mansfield Park (Mansfield Park)	Patricia Rozema, Reino Unido, 112 min. Arts Council of England/ BBC/HAL Films. Frances O'Connor, Jonny Lee Miller, Alessandro Nivola.	Filme	1999	N.A. US\$ 4,7	
3	Mansfield Park (Mansfield Park)	Iain B MacDonald, Reino Unido, 120 min. Company Pictures. Billie Piper, Jemma Redgrave, Maggie O'Neill.	Telefilme	2007	N.A. N.A.	

Tabela 6: Adaptações audiovisuais de *Mansfield Park*

PRODUÇÕES CONEXAS

	NOME	FICHA TÉCNICA	PRODUTO	ANO	ORÇAMENTO RENDA	PRÊMIOS
1	Camera Three - Jane Austen's Matchmaker	John J. Desmond, EUA, 30 min., Warner Bros. James Macandrew, Nancy Wickwire	Episódio de TV	1960	N.A. N.A.	
2	Jane Austen in Manhattan	James Ivory, Reino Unido/EUA, 108 min., Merchant Ivory Prod. Anne Baxter, Robert Powell, Michael Wager	Longa-metragem	1980	N.A. N.A.	
3	Metropolitan	Whit Stillman, 98 min., New Line. Carolyn Farina, Edward Clements, Chris Egelman	Longa-metragem	1990	US\$ 300 mil N.A.	Melhor Filme de Estreia no Independent Spirit Awards Leopardo de Prata no Festival de Locarno Melhor Novo Diretor no New York Film Critics Circle
4	Famous Authors: Jane Austen	Malcolm Hossick, Reino Unido, 30 min., s/inf.	Curta-Documentário	1996	N.A. N.A.	
5	The Cutting Room	Daniel Barnz, 15 min., IFC. Tawanda Blair, Steven Flynn, Shannon Holt	Curta-metragem	2001	N.A. N.A.	
6	The Real Jane Austen	Nick Pattison, Reino Unido, 60 min., BBC. Anna Chancellor, Gillian Kearney, John Standing	Telefilme	2002	N.A. N.A.	
7	O clube de leitura de Jane Austen (The Jane Austen Book Club)	Robin Swicord, EUA, 106 min., Sony Pictures. Hugh Dancy, Kathy Baker, Amy Brenneman, Maria Bello	Longa-metragem	2007	N.A. US\$ 4,7	
8	Amor e inocência (Becoming Jane)	Julian Jarrold, Reino Unido/Irlanda, 116 min., HanWay Films, UK Film Council. Anne Hathaway, James Cromwell, Julie Walters, James McAvoy	Longa-metragem	2007	US\$ 16,5 US\$ 39,3	Filme Independente Favorito no People's Choice Awards
9	Os pesares da senhorita Austen (Miss Austen Regrets)	Jeremy Lovering, EUA/Reino Unido, 90 min., PBS. Samuel Roukin, Olivia Williams, Greta Scacchi	Telefilme	2008	N.A. N.A.	
10	The Many Lovers of Miss Jane Austen	Rupert Edwards, Reino Unido, 60 min., BBC. Cassandra Foster, Andrew Davies, Colin Firth	Documentário	2011	N.A. N.A.	

11	Welcome to Sandition	Bernie Su e Joshua Caldwell, EUA, 86 min., Pemberley Digital. Allison Paige, Lenne Klingaman, Kyle Walters	Websérie interativa com 28 episódios	2013	N.A. N.A.	
----	----------------------	--	---	------	--------------	--

Tabela 7: Produções audiovisuais conexas a Jane Austen

Esse rol de 64 produtos atesta a presença constante da narrativa e da personagem de Jane Austen como fonte para a comunicação audiovisual, tanto cinema quanto TV – e mais recentemente vídeos de internet e produtos transmidiáticos – especialmente após a década de 1940. Em 2012, entrou em cena ainda uma outra plataforma para a veiculação de narrativas audiovisuais *austenianas*: a internet. Uma empresa, Pemberley Digital, promoveu uma versão moderna, no estilo de vlogs¹⁵⁰, em episódios curtos, em que os personagens de Jane Austen interagiram em narrativas modernas e dilemas contemporâneos, baseados nas obras da inglesa, e com resoluções igualmente nostálgicas. Logo após *Lizzy Bennet Diaries*, a companhia lançou *Welcome to Sandition*, em 2013, baseado vagamente nos personagens e na trama de um dos romances incompletos de Austen e em personagens de *Orgulho e preconceito* que já haviam surgido na websérie anterior. Contudo, *Welcome...* não se limitou a vídeos na internet; a trama, transmidiática, construída nos princípios de narrativa contemporâneos, contava com perfis de Twitter e uma cidade virtual imaginária (*Sandition*) na qual as ações se passavam¹⁵¹.

De todo modo, os dados demonstram que Austen tem sido fonte perene para o audiovisual. Mas identificamos um ponto importante de “redescoberta” das obras a partir de 1995 – são 34 produções desde aquele ano, com novas sendo planejadas/executadas entre 2013/2014. Importante notar também que após o filme de 1940, bem sucedido nos cinemas, apenas em 1995, com *Razão e sensibilidade* de Ang Lee, Austen voltou à tela grande. Acreditamos que o ponto de virada deste novo olhar sobre os romances tenha se dado a partir da minissérie da BBC *Orgulho e preconceito*, uma das mais comentadas e amadas pelos fãs até hoje. Há diversos motivos para o retorno a/de Jane Austen dos anos 1990 para cá. A respeito da produção – e recepção – dessa vaga *austeniana*, Laura Carroll diz que

Não obstante o furor (e a indignação) de Janeites e acadêmicos em todo lugar, roteiristas, diretores e produtores viram em Austen o tipo de material que poderia ser levado às telas com sucesso nos anos 1990, e as audiências responderam com prazer e interesse aos esforços.¹⁵² (CARROLL, 2003, p. 169)

¹⁵⁰ Um vídeo log, blog em formato de vídeos curtos.

¹⁵¹ Quando do encerramento desta pesquisa, uma terceira websérie interativa da mesma produtora estava sendo exibida, *Emma Approved*: <http://www.emmaapproved.com/>. Acesso em janeiro de 2014.

¹⁵² “The excitement (and indignation) of Janeites and academics everywhere notwithstanding, writers, directors, and producers saw in Austen the kind of material that could be successfully brought to the screen in the 1990s, and audiences responded with pleasure and interest to their efforts”, no original.

Prazer esse, afirma a autora, que advém, em parte, do fato de que o material produzido por Austen é facilmente transliterado dentro dos gêneros e das convenções da cultura de massas. Resta tentar explicar onde reside tal facilidade e por que o material produzido por Austen é tão maleável historicamente, permitindo inclusive tantas leituras que se utilizam de estratégias de representação distintas. São, de fato, algumas formas de adaptação diferentes as que estão em foco nesta pesquisa e variam dentro dos sistemas mais canônicos de adaptação da literatura para o audiovisual: sistemas tripartites, em que os as fontes ou “metas” literárias variam de filmes que almejam reprodução em tela do texto original com o mínimo de interferência possível quanto à transição entre meios permite, passando por filmes que oferecem interpretações ou leituras dos textos, até filmes que tomam o texto literário como ponto de partida (CARROLL, 2003) – ou seja, adaptações literais, críticas ou livres, em termos gerais.

Ainda que reconheçamos a relevância diacrônica da literatura de Austen como fonte ou meta de produções audiovisuais, nos centramos nas produções a partir do ano em que identificamos novo fôlego para a presença da autora no audiovisual. Nosso *corpus* é constituído de produções a partir de 1995. Com a intenção de recortar mais nosso escopo a partir dessas 34 produções, propusemos quatro questões à amostra: quais as tramas com a) maior número de adaptações para produtos audiovisuais? b) que tenham sido objeto de uma adaptação hollywoodiana diacronicamente fiel à obra de Austen (ou seja, cujo tempo diegético seja o mesmo dos romances – uma adaptação, enfim, literal ou com interferência mínima)? c) que tenham sido objeto de, pelo menos, uma minissérie da BBC (escolhemos a emissora britânica pela razão de ser a que mais adapta, ao longo do tempo, a obra de Austen)? d) que tenham uma releitura contemporânea produzida em Hollywood, ou seja, uma adaptação mais crítica? Assim, circunscrevemos as três narrativas mais constantes no audiovisual: *Razão e sensibilidade*, *Orgulho e preconceito* e *Emma*. São essas as três tramas de Austen em estudo.

A partir dessa primeira escolha, debruçamo-nos sobre os produtos e, dessa maneira, elencamos aqui as nove produções diretamente baseadas em Austen em foco na pesquisa: as minisséries com estratégias de representação literais *Orgulho e preconceito* (1995), *Razão e sensibilidade* (2008) e *Emma* (2009) – todas produzidas pela BBC e exibidas na emissora; os filmes *Razão e sensibilidade* (1995), *Emma* (1996) e *Orgulho e preconceito* (2005) – igualmente adaptações mais literais; e os filmes *As patricinhas de Beverly Hills* (1995), *O Diário de Bridget Jones* (2001) e *Sem Prada nem nada* (2011), releituras/críticas das histórias.

Mas quais, afinal, são as tramas que iremos estudar? *Razão e sensibilidade* conta a história de Marianne e Elinor Dashwood, duas irmãs (Elinor, uma estóica; Marianne, extremamente sanguínea e romântica) que, ao lado da mãe e da irmã caçula, se vêem desalojadas da casa em que confortavelmente viviam após a morte do pai e são abrigadas por um amigo em uma casa mais humilde, no interior. Antes de partir, Elinor conhece Edward Ferrars, irmão da desprezível cunhada. Na nova casa, Edward e Elinor mantêm uma discreta afeição, tumultuada graças à descoberta de que o rapaz, quando mais jovem, ficou imprudentemente noivo de uma moça que, mais tarde, se descobre ser uma caça fortunas. Marianne, por sua vez, desperta uma controlada paixão no coronel Brandon, vizinho na nova casa. Ele é mais velho. Marianne está perdidamente apaixonada por John Willoughby, um jovem encantador mas que, no final, se prova um escroque inescrupuloso. Na conclusão, Edward é deserdado pela mãe, mas recebe o presbitério do coronel Brandon para cuidar, ao se casar com Elinor. E Marianne, após quase morrer, doente de paixão, aceita o amor do homem mais velho.

Orgulho e preconceito trata de Elizabeth Bennet, segunda das cinco filhas do casal Bennet, que vive numa ampla residência com a família, Longbourn. Todos temem o dia da morte do Sr. Bennet, pois a propriedade passará para o primo Collins, um desconhecido. Por conta da aflição, a sra. Bennet deseja, desesperadamente, casar as filhas para dar-lhes um futuro. Um belo dia, chegam ao campo o cavalheiro Mr. Bingley, sua irmã e o amigo deles, Mr. Darcy. Uma festa é dada para recebê-los. Bingley se apaixona por Jane, a Bennet mais velha. O sentimento é correspondido. Elizabeth, menos bonita e bastante atrevida, antipatiza ante o que julga ser uma frieza elitista de Darcy. A ligação entre Jane e Bingley é cortada graças à intervenção de Darcy, que despreza a família pouco comportada e, para ele, caçaníqueis. Ao mesmo tempo, se descobre apaixonado por Elizabeth, mas é rejeitado por ela – enganada pelas mentiras de Wickham, um aventureiro sedutor que “desencaminhou” a irmã mais nova de Darcy, e enojada pela intervenção dele em separar um casal que se amava. Ao fim, descobre-se que Jane amava Bingley, mas era muito tímida para demonstrar, e Wickham é desmascarado – não sem antes levar uma das irmãs Bennet à ruína. Ajudada secretamente por Darcy, a família é salva da difamação. Diante da verdade, Elizabeth se rende ao amor por Darcy e as duas irmãs se casam com os amados.

Já *Emma* narra a história da aristocrata Emma Woodhouse, filha caçula de um grande cavalheiro hipocondríaco. Fútil e mimada, após ter corretamente predito a afeição de um vizinho por sua preceptora, decide se tornar casamenteira para as pessoas próximas. Mas ignora as regras sociais vigentes e não consegue perceber as reais intenções de nenhum dos

casais que tenta criar. Acolhe a órfã Harriet Smith e tenta pareá-la com o esnobe reverendo Elton, que na verdade está de olho em Emma. Depois, imagina-se apaixonada por Frank Churchill, enteado da antiga governanta. Mas, na verdade, Frank a usa como despiste para não expor a noiva secreta, Jane Fairfax. Ao lado de Emma, constantemente, está o amigo de infância Mr. Knightley, que Emma acredita estar apaixonado por Jane. Somente quando Harriet se declara apaixonada por Knightley, Emma percebe que o amou a vida inteira.

Das adaptações com ambientação contemporânea, *O Diário de Bridget Jones* conta a história de Bridget, jornalista inglesa na casa dos 30 anos, fumante, gordinha e com pendor para a bebida. Medíocre profissionalmente, se considera – e é considerada pelos pais – fracassada por ainda ser solteira. Em uma festa de Ano Novo da família, os pais tentam uni-la ao filho de um casal de amigos, Mark Darcy, a quem ela conhece desde a infância. Mas ela o acha um chato pedante e ele a acha vulgar. Após o fiasco do Ano Novo, ela decide mudar sua vida e encontrar o “senhor perfeito”, e narra tudo num diário. Bridget se envolve com seu chefe, Daniel Cleaver, que ela sabe ser um conquistador de caráter moral dúbio. Daniel lhe revela que, no passado, Darcy o traiu – levando Bridget a odiá-lo. Após flagrar Daniel na cama com outra mulher, eles rompem. Ela reencontra Mark em uma festa, onde ele confessa que gosta dela e a ajuda no trabalho. Os dois quase se envolvem, mas Daniel reaparece. Mark revela que, na verdade, quem o traiu foi Daniel, mas os dois não se reconciliam. Quando Mark está prestes a ficar noivo e se mudar para Nova York, Bridget confessa, veladamente, seus sentimentos, mas só na hora do embarque dela para Paris com os amigos, a fim de se recuperar da dor de cotovelo, os dois ficam juntos.

As patricinhas de Beverly Hills é focado em Cher Horowitz, uma adolescente milionária mimada, mas de bom coração, viciada em roupas. Um de seus passatempos é atuar como cupido – primeiro de dois professores – depois de uma nova amiga, Tai Frasier, uma estudante nada atraente da escola. O alvo dela é o esnobe Elton, que, na verdade, está atrás de Cher. Enquanto isso, Tai se torna ainda mais popular que Cher, deixando-a renegada na escola. Ela tenta seduzir Christian, um adolescente ligado em moda, mas que se revela gay. Depois de falhar no teste da auto-escola, Cher está arrasada, quando Tai aparece e lhe pede ajuda com Josh, meio-irmão de Cher que está de visita de férias da universidade. Cher e Josh têm uma relação amistosa, mas constantemente provocadora – ela rejeita o idealismo dele; ele a acusa de fútil. Diante dos fracassos, Cher repassa suas ações e se pega preocupada com a imagem de Tai e Josh, e se pergunta por que se preocupa tanto, até descobrir que o ama.

Sem Prada nem nada conta a história de duas irmãs, Nora (uma *nerd* aspirante a advogada) e Mary (uma patricinha fútil), filhas de um milionário de ascendência hispânica em

Los Angeles. A súbita morte do pai as deixa sem nada, já que a herança foi para o meio-irmão. São acolhidas pela tia Aurelia, que vive na parte latina da cidade. As duas, especialmente Mary, estão tão distanciadas da vida humilde e das raízes hispânicas que demoram a se encontrar no lugar. Enquanto isso, Nora se torna amiga de Edward, irmão de sua cunhada e advogado bem-sucedido, enquanto Mary se envolve com um tutor na universidade, Rodrigo, sem perceber que o vizinho, Bruno, é apaixonado por ela. Edward fica noivo e Rodrigo se mostra, na verdade, um escroque. É quando as duas aceitam a herança hispânica e seguem, sozinhas, a vida até que Edward se declara para Nora e Bruno, para Mary.

Descritos sumariamente, esses são os enredos explorados, ressignificados, modificados, pelo cinema e pela TV nas adaptações. Neles, nos debruçamos. Mas não apenas neles. A presença de Austen na cultura de massas contemporânea tem força que transcende a adaptação direta de suas obras. Autora, tornou-se personagem e personalidade. De suas obras, virou ela mesma fonte de narrativas audiovisuais e literárias que exploram sua vida ou a inserem no contexto amoroso como se, ela, Austen, fosse uma inspiração em si para o amor, ou que suas obras tenham a capacidade de indutores amorosos. É como imaginar Jane Austen, a conselheira sentimental. Por isso, ao nosso *corpus* acrescentamos três produções que consideramos fundamentais para completar este caminho de Austen ao amor, do amor de Austen, do amor a Austen. Três adaptações mais livres, das quais a autora serve como ponto de partida e a chegada não se prende a um desfecho literário – ainda que as cinebiografias possam (mas não devam) ter algum lastro na literatura (e, de fato, tenham). *Os pesares da senhorita Austen* é um telefilme exibido na série *Masterpiece* da BBC. O filme narra a passagem da vida de Austen em que ela ajuda uma sobrinha, Fanny, a decidir se aceita ou não o pedido de casamento do pretendente, enquanto flerta levianamente – e a sério – com homens mais jovens e mais velhos. Ao mesmo tempo, Jane é confrontada com as consequências (sobretudo as financeiras) de suas decisões no passado, incluindo o pedido de casamento feito por Harris Bigg-Wither, que foi aceito e, em seguida rejeitado. A narrativa de *Os pesares...* é livremente baseada nas cartas que Jane, de fato, trocou com Fanny a respeito dos pretendentes e em pesquisas biográficas a respeito da autora.

O clube de leitura de Jane Austen segue a vida de seis pessoas que decidem criar um clube de leitura dos seis romances de Austen para lidar com o coração partido de Sylvia, abandonada pelo marido. Ao ler cada um dos livros, eles lidam com assuntos relacionados à vida, morte, infidelidade, infelicidade e se perguntam “What would Jane Austen Do?” (O que Jane Austen faria?). E a leitura de cada livro ajuda cada um deles a remendar as vidas

sentimentais. Do clube fazem parte Sylvia; a filha lésbica Allegra; a solteira Jocelyn, controladora e criadora de cachorros, amiga de Sylvia desde a infância; Grigg, fã de ficção científica que Jocelyn arregimenta; Bernadette, divorciada seis vezes, criadora do clube; e Prudie, professora de francês retraída.



Figura 5 a 9: prestes a trair o marido com um aluno, Prudie imagina o julgamento de conduta de Jane Austen sobre suas ações, em *O clube de leitura de Jane Austen*.

Finalmente, *Amor e inocência* se aventura pela juventude de Jane Austen, em que ela e um outro primo distante, Tom Lefroy, teriam se apaixonado mas foram impedidos de casar pela falta de condições financeiras de ambos¹⁵³. Os dois decidem fugir, mas Jane teria

¹⁵³A vida de Austen, tão escassa em material biográfico disponível (e o material existente dá conta de uma vida pacata, pouco “adaptável” ou ficcionalizável cinematograficamente), se torna fonte, cada vez mais constante, de material para a cultura de massas, como vimos no capítulo precedente. Em fóruns, blogs e sites, muitos fãs e historiadores questionam a veracidade ou verossimilhança das adaptações e das novas tramas – aqui, esses detalhes só estarão em jogo na medida em que contribuem para nossa análise.

Não se trata de colocar em choque a vida da escritora e a vida ficcional que lhe atribuem, mas sim de entender como a ficcionalização da vida de Jane Austen procura contribuir para a representação de um amor *austeniano* transformando-a em personagem de si mesma – em obras alheias – nas quais a questão amorosa tem papel relevante.

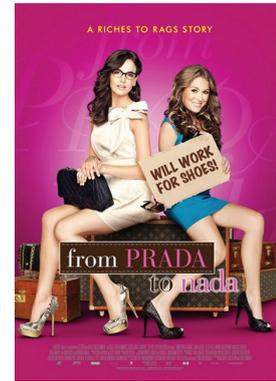
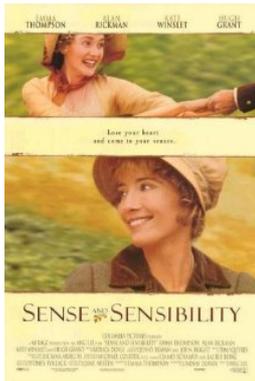
desistido da ideia ao se dar conta de que a fuga arruinaria a vida dos dois e a reputação dela, e que sendo pobres eles não poderiam ajudar a família dele. Tanto *Amor e inocência* quanto *O clube de leitura...* são baseados em livros. O primeiro, em um romance biográfico ficcionalizado, e o segundo em um romance.

Temos aí, portanto, as 12 obras audiovisuais que compõem os fios principais da teia pela qual Austen nos conduz; os objetos empíricos desta pesquisa. Três minisséries, nove filmes; oito produtos de época, quatro contemporâneos; seis versões mais “fieis” das obras, três releituras, duas biografias, um contextual. Ao lado delas, sempre, os três livros-fonte, *Orgulho e preconceito*, *Emma* e *Razão e sensibilidade*, informações biográficas da autora, outros produtos audiovisuais, o contexto da indústria, um emaranhado de linhas e fios dos quais esperamos, nas ausências também, a descoberta.

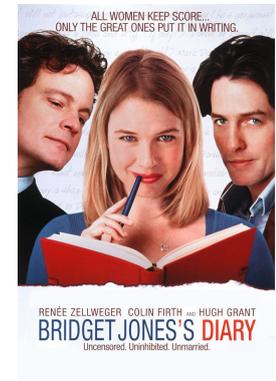
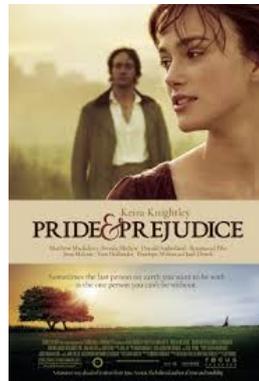
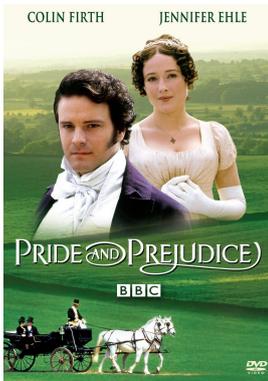
Os filmes estudados aqui integram o nicho das produções históricas inglesas, mas também o gênero das comédias românticas ou dos dramas românticos. Muitos se apoiam em estrelas de primeira ou segunda grandeza no panteão hollywoodiano ou televisivo. Assim, as vencedoras do Oscar Gwyneth Paltrow, Anne Hathaway, Emma Thompson, Kate Winslet e Renée Zellweger dão vida a Emma, Jane Austen, Elinor e Marianne Dashwood e Bridget Jones (em *Emma*, 1996, *Amor e inocência*, *Razão e sensibilidade*, 1995, e *O diário de Bridget Jones*). Keira Knightley, estrela britânica, viveu Lizzy Bennet em *Orgulho e preconceito* de 2005. Dos heróis *austenianos*, o mais conhecido é Colin Firth, que interpreta primeiro Mr. Darcy em 1995 e anos depois Mark Darcy em *O diário de Bridget Jones* (ele se tornou famoso justamente pelo papel na minissérie da BBC). Hugh Grant, astro inglês de comédias românticas dos anos 1990, vai do apaixonado Edward de *Razão e sensibilidade* (1995) ao vilão Daniel de *O diário de Bridget Jones*.

A presença das estrelas, os olímpianos de nosso tempo, como afirmou Edgar Morin, reforça o status da marca Jane Austen (*branding*) na cultura de massas contemporânea, capaz de arregimentar atores, atrizes e diretores reconhecidos (Ang Lee) para projetos relacionados a ela e fornecem ainda mais um motivo para o interesse da audiência por essas representações audiovisuais: são filmes de amor, com finais reconhecidamente felizes (quase todos), inspirados na obra de Jane Austen e estrelados por rostos conhecidos. O cruzamento dos atores entre as produções – Olivia Williams, que interpreta Jane Austen em *Os pesares da senhorita Austen*, já havia aparecido numa versão televisiva de *Emma* (1996) como Jane Fairfax (estrelada pela então novata Kate Beckinsale); Greta Scacchi, a Cassandra no mesmo filme, já fora Mrs. Weston na versão cinematográfica de *Emma* de 1996. Esse cruzamento de atores, por sua vez, cria certa familiaridade entre a audiência que transita por esses produtos

culturais e constrói uma rede de significados extrafilmicos e contribui para a criação de uma afetividade com relação aos produtos culturais.



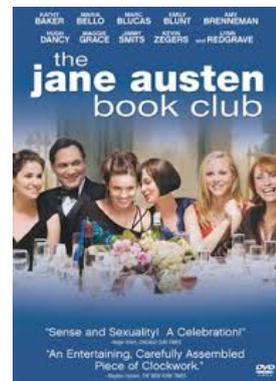
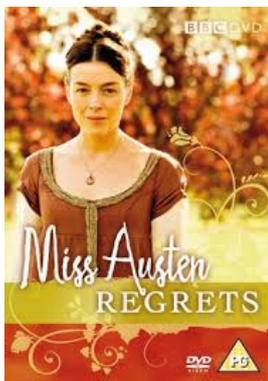
Figuras 10 a 12: As duas versões de *Razão e sensibilidade* (para cinema e para TV) e *Sem Prada nem nada*



Figuras 13 a 15: *Orgulho e preconceito* para TV e cinema e *O diário de Bridget Jones*



Figuras 16 a 18: *Emma* de 1996 e 2008 e *As patricinhas de Beverly Hills*



Figuras 19 a 21: o filme para TV *Os pesares da senhorita Austen*, a cinebiografia *Amor e inocência* e o longa *O clube de leitura de Jane Austen*

3.3.1. O nosso amor a gente inventa

No universo que nos interessa, todos esses filmes e minisséries são de amor. As produções povoam diversos gêneros¹⁵⁴ fílmicos: comédia, comédia romântica, drama, “romance”. O amor (não apenas nos filmes deste *corpus*, mas também em um corpo perene de filmes hollywoodianos) é um tema¹⁵⁵, uma rede organizada de obsessões (BARTHES, 1992, p. 3)¹⁵⁶, uma série de iterações que se repetem não apenas dentro do trabalho, mas *entre* trabalhos, resistindo à história (1992, p. 201); substancial, ao trazer à tona a qualificação da matéria e carregando consigo uma série de valores; e reduzível a elementos comuns que se multiplicam (1992). Entre obras de variados gêneros fílmicos e entre aquelas que se descolam do gênero, encontramos o tema comum, amor. Assim, este *corpus* engloba uma série de filmes e minisséries que têm “a relação amorosa romântica, tanto seu início, como seu ápice ou seu final, bem como a duração dele, como tema principal da narrativa” (BARBOSA, 2009, p. 48).

As 12 produções em foco nesta pesquisa, todas, são filmes, telefilmes ou minisséries de amor – palavra que organiza nossa rede de obsessões. Ele é, portanto, o guia, o tema mais abrangente que nos conduz. Dentro de cada filme – a partir do tema mais abrangente, como na proposição de Barthes acerca de Michelet, também procuraremos encontrar uma segunda camada: temas que se repetem, obsessivamente. Trata-se encontrar temas comuns expressos nos produtos audiovisuais que indiquem um mapa desse território amoroso habitado por Elizabeths, Emmas, Knightleys, Bridgets, Edwards. Em vez de buscar “unidades simétricas” e herméticas de significados, mergulhar no emaranhado de uma teia ilimitada, em permanente intercâmbio de elementos (EAGLETON, 2006). Lemos/vemos Austen (no audiovisual) como palimpsestos, como constantes presenças/ausências e contatos com outros textos.

Essa leitura dos textos fílmicos volta à literatura, mas se mantém sempre calcada no universo do audiovisual. Acreditamos que o sistema de representações construído por Austen em seus livros se translitera, de diversas maneiras, nos filmes, e essas formas de iluminações mútuas, como conceitua Robert Stam (2009), reforçam ou mesmo contribuem para magnificar

¹⁵⁴ Adotamos a concepção de gêneros no cinema sem ignorar a polêmica em torno da delimitação e definição de tais termos. Para mais discussões sobre o gênero no cinema, ver Buscombe e Neale e Krutnik.

¹⁵⁵ De acordo com Aumont e Marie, “o assunto, a ideia ou a proposição desenvolvida em um ensaio ou uma obra. Corresponde ao resumo da ação, à sua ideia central ou ao seu princípio organizador. Em todas essas acepções, o tema é a coluna vertebral, ideológica ou factual, da obra; ele assegura sua coerência. É uma constante em torno da qual gravitam as interpretações da obra” (2003, p. 286).

¹⁵⁶ “an organized network of obsessions”, no original.

e ampliar a permanência cultural da autora dada a força do audiovisual na cultura contemporânea. Nossa tarefa primeira é nos dirigir aos filmes, para identificar, nos produtos audiovisuais, quando o amor acontece, ou seja: pontuar os momentos amorosos nas narrativas de tais produtos. Esses momentos incluem quaisquer tipos de manifestações amorosas, que se manifestam como nossas categorias temáticas, nossas figuras: verbais ou não-verbais; externas ou internas (ressaltando a dificuldade do audiovisual, em relação à literatura, em exprimir realidades interiores por meio da imagem ou do *voice over*); entre um casal ou apenas de um dos amantes. Essas manifestações do sentimento amoroso (pois é a única maneira como o podemos apreender num produto audiovisual) englobam declarações, beijos, sexo (ou tensão sexual), pedidos de casamento, escritura, troca e leitura de cartas, olhares (trocados ou dirigidos), passeios, toques, danças, músicas, sonhos, lembranças...

Se a narrativa é nosso guia para o estabelecimento desses momentos, são a linguagem audiovisual e o estilo que nos conduzem no visionamento. As possibilidades técnicas de construção dos modos de encenação, dos planos, dos movimentos de câmera, do enquadramento, da trilha sonora e dos sons, a montagem, todos elementos da linguagem audiovisual – ou códigos audiovisuais (alguns específicos, outros herdados da fotografia, das artes plásticas, do teatro, da literatura...) – conferem a este um poder representativo; no produto audiovisual hegemônico, as situações e as unidades de tempo, espaço e ação são plenamente apresentadas.

As manifestações amorosas expressas por diversas maneiras na narrativa audiovisual e codificadas por meio da linguagem estão estilizadas no que Barthes chama de figuras. Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes utiliza o termo para indicar o gesto do amante: “a figura é o amante em ação” (2003, p. XVIII). Se são justamente os amantes aqueles que personificam, na narrativa, o sentimento amoroso, são eles que constituem a criação das figuras – que, no audiovisual, são identificáveis na linguagem. De acordo com Barthes,

a figura é delineada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto). Uma figura é fundada se ao menos alguém puder dizer: ‘*Como isso é verdade! Reconheço esta cena de linguagem.*’ (BARTHES, 2003, p. XVIII)

De acordo ainda com o autor, é como se houvesse uma tópica amorosa, da qual a figura é seu topos. Em Barthes, esses topos são frases (visto que o material sobre o qual ele se debruça é o literário). Tais frases, diz, são “matizes de figuras”, ao permanecerem em suspenso: dizerem o afeto e, assim, cumprirem seu papel (2003, p. XX). As figuras da

literatura utilizada por Barthes se ancoram na linguagem – as frases que circundam tais figuras (“a figura parte de uma dobra de linguagem [espécie de verso, de refrão, de cantilena] que a articula na sombra” [2003, p. XX]). No audiovisual, as matizes de figuras são justamente as manifestações da linguagem; os silêncios, os *close-ups*, os grandes planos gerais, as sequências. Se tanta ênfase damos à linguagem audiovisual e sua especificidade na construção de temas e figuras amorosas no cinema e na TV, é a ela que recorreremos em busca de sondar, perscrutar os filmes e minisséries que compõem o *corpus* desta pesquisa: à materialidade do audiovisual, manifesta pela linguagem, conforme já esboçamos (ver Capítulo 1).

Para empreender a análise fílmica em cada um dos produtos, delineamos nossos instrumentos metodológicos. O primeiro passo é estabelecer quais são as representações amorosas presentes em cada produto, para que possamos observá-los atentamente; delimitar, enfim, quem são os sujeitos e quais são as tópicos amorosas em cada produto. Presumivelmente, maior atenção será dada aos casais protagonistas em cada obra, visto que seus amores é que impulsionam as narrativas.

O segundo momento consiste em elencar as cenas de amor do produto audiovisual, detalhando a construção de cada uma por meio de decupagem. A seguir, nos debruçamos sobre as cenas que envolvem os amores protagonistas em busca de todas as manifestações amorosas expressas na materialidade fílmica: cenário, ambientação; posição dos atores; posicionamento, enquadramento, movimento de câmera; trilha sonora; falas; iluminação; profundidade de campo; plano. As cenas dos outros casais enamorados são analisadas apenas quando as consideramos relevantes para a pesquisa. São os fragmentos fílmicos dessas cenas amorosas dos casais protagonistas nosso foco principal de análise.

Tal análise consiste no cruzamento entre as categorias temáticas, nossas matizes expressas anteriormente, e os elementos de linguagem que as manifestam em tela. Essa análise produz sentidos novos a respeito da obra; nos permite estabelecer nexos entre elementos que pareciam isolados; nos habilita a ler um conjunto de dados a partir de determinado recorte e sob um olhar específico. Nisso consiste a *interpretação*. Analisar e interpretar cada obra, porém, é apenas o primeiro conjunto de atividades que nos permite conhecer os produtos, nos torna analiticamente familiares a eles; é o segundo grupo de atividades, o confronto dos produtos em conjunto, que possibilita o mapeamento das representações que operam para a construção desses amores *austenianos* no audiovisual. Em seguida a essa cartografia dos produtos, na qual buscamos recorrências, tensões, tangenciamentos, realizamos o terceiro conjunto de atividades, que consiste no encontro entre

esses produtos audiovisuais e suas inscrições históricas, sociais e econômicas. Essa operação de percepção de nosso mapa em um território nos ajuda a vislumbrar o pertencimento e a pertinência deles em um sistema mais amplo de representações culturais contemporâneas do amor.

O visionamento dos produtos em DVD (tanto no computador como no aparelho reproduzidor de DVD ou Blu-ray) possibilita que a analista siga a divisão, um tanto aleatória, mas instrumentalmente prática, que as mídias fazem dos filmes e minisséries em capítulos. Essa divisão não impossibilita que a narrativa seja observada do ponto de vista de seu desenvolvimento estrutural (nos habituais três atos da história), apenas simplifica o processo de decupagem, que inicialmente foi feito a partir do grid elaborado por Vanoye e Goliot-Lété (2006). Posteriormente, optou-se por uma decupagem mais livre, em que se anotou a minutagem, o enquadramento, a angulação e a posição da câmera, marcação de movimentos de câmera; a descrição sumária da cena; as falas, músicas e ruídos; e observações pessoais da analista, relativas em geral ao significado das sequências, à beleza plástica das cenas e à relevância de determinados momentos narrativos para nossa análise. Nem todos os planos (compreendendo plano, aqui, como toda ação que ocorre entre dois cortes, como já afirmamos) têm preenchimento uniforme. Considerou-se, enfim, a decupagem como uma ferramenta pessoal de pesquisa, construída a partir de, pelo menos, três visionamentos sistemáticos de cada produto audiovisual – em geral, cada produto foi assistido em média cinco vezes.

3.3.2. Por que Jane Austen?

Diante do que alguns estudiosos chamam de “Austenmania”, “Jane-o-mania” ou “*revival*” e do que esta pesquisa classifica como *commodificação* da autora, um questionamento frequente é: por que Jane Austen? Por que a autora inglesa é o alvo dessa vaga desde a década de 1990 que continua a se proliferar? Por que Jane Austen tem tantos admiradores? Suzanne Pucci e James Thompson afirmam que esse fenômeno, cristalizado em determinado momento da cultura contemporânea, funciona ainda como modelo para a “moda” de atualização de outros textos em produtos contemporâneos (PUCCI E THOMPSON, 2003, p. 1). Na avaliação dos autores, o que chamam de “fenômeno Austen” diz respeito, sobretudo, remodelagens – do passado, mas vai além da nostalgia – já que não dá respostas precisas sobre aquilo de que sentimos falta. Nesse universo que atravessa, como vimos,

linguagens, meios e formatos, cria-se uma cadeia de consumo (da qual o produto principal é a *commodity* Austen, a marca) em que o consumidor assiste ao filme, lê o livro, joga o *app* na rede social, compra a memorabilia, viaja pela Inglaterra-de-Austen... A partir dessas cadeias, oferece-se, afirmam Pucci e Thompson, pistas para práticas pedagógicas que entremeiam essas diferentes práticas – ler, viajar, comprar, assistir, navegar... (p. 6).

A resposta proposta por Martine Voiret diz respeito à mulher. Para a autora, a popularidade da tendência por Austen no audiovisual tem a ver com o fato de os romances conterem preocupações pós-feministas contemporâneas, especialmente por meio das narrativas de amor e da diversidade dos personagens, que “capturam as ansiedades, fantasias e contradições que muitos homens e mulheres vivenciam no domínio do gênero e das relações de gênero”¹⁵⁷ (2003, p. 229). Voiret acrescenta que a ênfase dos produtos audiovisuais nos romances e no flerte tem a ver com a ambivalência pós-feminista em relação ao casamento, bem como com as expectativas femininas em relação à masculinidade, colocada em xeque na segunda metade do século XX, e apelando, inclusive, para relações de tensionamento e atração por personagens moralmente condenáveis como Wickham, Willoughby e Daniel Cleaver. A ênfase no pós-feminismo como resposta unificadora para o interesse em Austen nos parece deixar de lado uma série de questões relativas ao afeto, bem como a simples nostalgia, visto que essas representações não se relacionam apenas com os tempos diegéticos que buscam representar (fielmente?), mas os tempos em que são produzidas estão incrustados em sua estrutura.

Rachel Brownstein, em um livro chamado *Why Jane Austen?*, elabora que os elogios a Austen ocorrem por conta do estilo, de seu valor didático, por estar acima de seu sexo e do sexo, e por valorar demais ou de menos o sexo (2011, p. 7). Segundo Brownstein, nos reconhecemos nos romances da autora porque permanecemos preocupados com as questões que a interessavam – e porque a visão de Austen a respeito dessas questões é de conhecimento social mesmo de quem não a leu – e ainda porque sua visão crítica de mundo ainda é atual (2011, p. 13). Claudia L. Johnson chama de fetiche cultural a relação contemporânea com a autora, explicada, para ela, porque Austen se mostrou essencial para a definição de interesses contraditórios (2008, p.212) e porque tem sido vista como guardiã de um passado inatingível e de uma noção de nacionalidade inglesa tão nostálgica quanto inexistente e, também, inalcançável. Nossa resposta a essa questão, é perceptível, esbarra inevitavelmente no afeto amoroso como questão central. É o que esta pesquisa tenta demonstrar adiante.

¹⁵⁷ “capture the anxieties, fantasies, and contradictions many men and women experience in the domain of gender and gender relations”, no original.

4 TODA FORMA DE AMOR

A primeira visagem disciplinada de um pesquisador já é um olhar de espectador qualificado. Antes mesmo da decupagem, esse olhar qualificado, recortado, constrói uma primeira série de reflexões acerca do objeto. Após tal visionamento, é possível tecer algumas considerações amplas antes de mergulharmos num escrutínio mais detalhado. Emulando Jane Austen, podemos pensar em primeiras impressões – ainda que, para a autora, elas não sejam confiáveis de modo algum. O que nos salta aos olhos nesses encontros iniciais com o objeto e nas primeiras reflexões acerca dele tem a ver com alguns relances de um possível estilo que emerge, em determinados momentos, nas narrativas audiovisuais sobre as quais nos debruçamos. Roteirizadas, dirigidas, encenadas por equipes distintas, em um período considerável (entre 1995 e 2011), essas produções parecem ter adquirido ao longo do tempo, a partir de um matriz detectável, possivelmente, na versão de *Orgulho e preconceito* (1995) da BBC, certas recorrências e características que ajudam a tecer uma teia de dispositivos interacionais. Isso não nos permite inferir, de maneira alguma, que se tratam de obras audiovisuais homogêneas, mas nos habilita a mapear certas marcas e indícios que ajudam a identificar o plano representacional dessas narrativas amorosas.

Uma delas diz respeito à inserção desses filmes e produtos audiovisuais no que se convencionou classificar como cinema pós ou neo-clássico. Como dissemos anteriormente, essas obras audiovisuais contêm predominância de elementos característicos clássicos. Mas o que seriam os elementos pós ou neo-clássicos? Uma das correntes, capitaneada por David Bordwell, defende em grande parte continuidade entre os elementos estilísticos do período dito clássico e o modo contemporâneo de fazer cinema dominante em Hollywood – o que seria a estética neo-clássica, de continuidade. Uma outra visão, à qual nos filiamos, defende que, apesar de ser possível detectar permanências, houve quebras fundamentais de paradigma no modelo clássico, ao longo de um período que teve início em 1975 e permanece até hoje. Entre elas, é possível elencar uma maior auto-consciência dos filmes, que desestabiliza o modelo de transparência do discurso cinematográfico; atenção e investimento em efeitos especiais; orçamentos de produção crescentes, eventualmente acompanhados de orçamentos de marketing; e uma agenda saturada de lançamentos (SMITH, 2006) no que se convencionou chamar de período “pipoca”, entre os feriados do Memorial Day e Labor Day, no verão norte-americano (do último domingo de maio até 1º de setembro). Smith argumenta

em favor de histórias viscerais, cinéticas e aceleradas, ou advogam em favor de uma estética modular que tende a suspender e fragmentar as formas narrativas (Idem).

É fácil encontrar essas características em um grande contingente da produção hollywoodiana contemporânea. O privilégio de produção, distribuição e marketing a gêneros como fantasia e ficção científica e o predomínio de super-heróis em narrativas adolescentes estão diretamente relacionados ao novo modelo de negócios e às mudanças estéticas das últimas décadas: “a narrativa não desapareceu, mas as novas tecnologias e os novos mercados têm encorajado certos tipos de narrativa, rastreáveis a seriados, aventuras B e melodramas episódicos”¹⁵⁸ (SMITH, 2006, p. 13). Entretanto, também percebemos que os produtos audiovisuais em foco nesta pesquisa não se enquadram nessas características. Ao contrário, estão mais próximos da estabilidade e da continuidade de princípios encontrados no período clássico, especialmente se compreendemos o classicismo como um conjunto de normas estéticas (já que o modo de produção clássico, marcado pelo *studio system* e pela divisão do trabalho fordista, foi efetivamente substituído por outras formas de produção). Falamos, então, de uma prática filmica marcada pela estética do decoro, pela harmonia formal, pela unidade e pela proporção – narrativa e estética. Assim, normas técnicas e regras estéticas são interdependentes gerando um estilo de realismo e verossimilhança, coerência causal entre cenas, sequências e em todo o filme, continuidade, espetáculo, estrelas e produções de gênero. Narrativamente, falamos em produções que possuem relações de causa e consequência, personagens com motivações psicológicas e o impulso para superar obstáculos e atingir objetivos.

Os produtos analisados aqui se encaixam mais nessa categoria que em exemplos do que seria um tipo de cinema pós-clássico. Não há subordinação da história aos efeitos especiais e às necessidades cinéticas e sinestésicas do produto, bem como os temas das produções estão mais calcados em gêneros tradicionais como drama, romance e comédia romântica, em vez dos que dominam o cinema pós-clássico, como a fantasia, a ficção científica e a ação. Formalmente, são produções bastante calcadas na continuidade e em relações de causalidade entre cenas; nos *raccords* de olhar e movimento (sobretudo); em composições espaciais e cênicas harmônicas; em planos predominantemente médios e próximos, com uso moderado do *close* e de planos-detalhe em instantes de grande interesse

¹⁵⁸ “Narrative has not disappeared, but the new Technologies and new markets have encouraged certain kinds of narrative, traceable to serials, B-adventures and episodic melodramas”, no original.

(em geral, amoroso) para as tramas. São, também, filmes de ritmos mais lentos, ou seja, com montagens menos aceleradas que as costumeiras contemporaneamente – sabe-se que a duração média dos planos nas produções hollywoodianas vem diminuindo consideravelmente, como veremos adiante. No conjunto de produções analisadas, ao contrário, encontramos muitos planos-sequência (com movimentos de câmera e personagens que funcionam como efeitos de montagem, sem que haja cortes físicos na imagem) e planos relativamente longos. Há poucos momentos de movimentação mais intensa ou cortes mais rápidos nos planos. Até mesmo o uso de *steady cam*, que é bastante difundido, convive, aqui, com a utilização predominante de câmeras fixas, em trilhos ou gruas, o que deixa aparecer em poucos momentos o efeito proporcionado pela *steady*, da câmera que se infiltra nas cenas, percorre os ambientes e perscruta os personagens (e faz, muitas vezes, o filme prescindir da organização dos atores em cena). Como produtos audiovisuais narrativos, pós-clássicos, tradicionais narrativas de ficção, seguem o que Aumont denomina de “ritual”: etapas obrigatórias e desvios necessários, num avanço lento rumo à resolução e ao desfecho da história; esse avanço é organizado pelos códigos narrativos; tais códigos integram um sistema narrativo que possui uma economia (que regula a entrega de informações) em que o espectador tem escalas de (re)conhecimento e surpresa: ele espera e teme (AUMONT, 2012a).

Ao se constituir de alguma maneira em um *corpus* que se entrecruza visual e narrativamente, os produtos audiovisuais em alguns momentos apresentam, até mesmo, cenas espelhadas, ou momentos típicos. *Orgulho e preconceito* e *Razão e sensibilidade*, por exemplo, recorrem a cenas bastante similares para mostrar as mulheres em exibição para os homens (Elizabeth e Caroline andando pela sala ecoando o andar de Lucy e Elinor). As cenas em que as mulheres da casa são surpreendidas pelas visitas inesperadas dos homens também se mostram parecidas na encenação, na composição dos elementos no quadro e no desenvolvimento narrativo – quando são anunciados, os cômodos das mulheres estão em completa desordem e elas, desarrumadas. Quando efetivamente entram no aposento, os homens invariavelmente se deparam com momentos de domesticidade e ordem, em que cada mulher senta-se, ordeira, numa posição determinada e fixa na sala, ocupando-se de alguma atividade dita feminina, especialmente a costura ou o bordado. As cenas que apresentam momentos de leitura de livros ou escritas de cartas também costumam ter composição semelhante, que evocam um senso de unidade que ultrapassa a questão da fonte (relativa a Jane Austen), mas que podem implicar numa certa maneira de representar esses eventos dentro de cenários parecidos.

Há, ainda, a questão do que se diz “ser o amor” nessas representações, ou como as mulheres expressam, manifestamente pela linguagem oral, o que é o amor. Marianne, a heroína romântica de *Razão e sensibilidade*, defende, no início da narrativa que “amar é queimar, é estar em chamas, como Guinevere, como Julieta, Heloísa”, e que nada é mais glorioso que morrer de amor. Já Mr. Darcy em *Orgulho e Preconceito* (2005) acha que a poesia é o alimento do amor, enquanto Elizabeth acredita que é alimento apenas do amor verdadeiro. Para ela, o que desperta o amor é a dança. Uma outra Elizabeth (1995) vai além: ela não conseguiria amar um homem sem inteligência. Já a condessa Eliza de Feuillide, prima de Jane, afirma que amor e razão são inimigos em qualquer idade em *Amor e inocência* (2007). Rapidamente, percebemos que não há um dito sobre o amor, já que vêm de fontes e personagens bastante distintos, indo do romantismo ao cinismo; e de todo modo essas assertivas apenas integram o mapa como parte de uma série de fragmentos e pistas a respeito de um corpo de discursos sobre o amor que não se esgotam no que é dito; pela própria natureza do audiovisual, extrapolam a fala, dialogam com ela ou a contradizem.

Tecidas essas considerações a respeito do pertencimento desse *corpus* audiovisual a um modelo clássico de produção audiovisual hollywoodiano, nos dedicamos agora a tentar construir uma cartografia amorosa dessas representações audiovisuais, a partir de 24 categorias, agrupadas nos atos de olhar, tocar, ouvir, tecer e encantar. O olhar, fio condutor das narrativas amorosas audiovisuais *austenianas*, nos encaminha à janela, à porta e à casa. Do toque, chegamos à dança, à música, aos beijos e ao sexo. O ato de ouvir trata de silêncios, da atenuação, das declarações, das conversas, das cartas e dos laços femininos. Já o ato de tecer trata dos estabelecimentos de conexões e referências amorosas e culturais, das narrativas de amor por comparação e da tensão entre códigos de comportamento amoroso. Finalmente, o encantamento diz respeito ao tempo da narrativa, ao estilo menos acelerado (a que já nos referimos anteriormente), ao clima, às palavras, à luz e aos encantamentos visuais e narrativos.

Agrupar tais categorias em torno de atos, de experiências, se coaduna com a proposta de Denilson Lopes acerca do papel do afeto na comunicação: “a necessidade de resgatar o afetivo, o corporal, como possibilidade de comunicação” (2007, p. 24). Essa perspectiva de estética da comunicação calcada na experiência dilui as fronteiras entre arte erudita, massiva, popular, pop e busca superar a dicotomia entre a ênfase na mercantilidade desses produtos ou no que Lopes chama de isolamento formalista, pensando, no lugar, em “experiências dos sujeitos contemporâneos” (LOPES, 2007, p. 25). Para o autor, a partir da perspectiva dos EC, a experiência se inscreve em solo sócio-histórico e se apresenta como

aquilo que buscamos explicar, aquilo sobre o qual se produz conhecimento – a narrativa de identidades. Narrativa é palavra-chave nessa apreensão que se encontra entre os Estudos Culturais e o pragmatismo: “a experiência se faz fluxo a ser narrado, compartilhado” (LOPES, 2007, p. 28), no que se denomina ato social. Para Lopes, “o ato de narrar implica um uso afetivo, num contexto indissociado do mercado” (2007, p. 29). Ele se refere a fluxos narrativos, prioritariamente, de interseção de linguagens, mas defendemos a possibilidade dessa apropriação afetiva da experiência, por meio da narrativa, para este universo audiovisual: é uma estética que se afirma como forma de conhecimento e que vai além dos meios de comunicação, estabelecendo-se como estética da comunicação – e aí nossa imbricação de linguagens entre cinema e TV faz ainda mais sentido. Dessa maneira, o sentido de experiência construído em torno dessas categorias de representações amorosas as aproxima da estética e da narrativa.

4.1. OLHOS NOS OLHOS

*O seu olhar me olha
o seu olhar é seu
(O seu olhar, Arnaldo Antunes)*



Figura 22: Jane Austen espia por entre os dedos o médico Charles Haden, em *Os pesares da senhorita Austen*.

No princípio era o Olhar. Antes da palavra. O ato de olhar é considerado uma instância primária do conhecimento. “Ver precede as palavras”, afirma John Berger (1999, p. 9). Olhar, portanto, é uma forma de acesso ao mundo; uma maneira de *conhecer* o mundo. É anterior à linguagem e estabelece o lugar do sujeito no mundo que o rodeia. E, na verdade, as palavras nunca serão capazes de dizer de todas as coisas, não por falha, imperfeição ou déficit diante do visível, mas porque as coisas são a elas irredutíveis, como nos mostra Foucault no ensaio *Las meninas*, a respeito da pintura de Velázquez:

por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 1999, p. 12)

A insuficiência das palavras diante do olhar também é patente no olhar dos amantes, como afirma Berger: “para o apaixonado, a visão da pessoa amada possui uma completude com a qual nenhuma palavra ou abraço pode competir” (1999, p. 10). O olhar, é, portanto, mais fundamental para a relação amorosa que, até mesmo, o toque ou o beijo (para o autor, somente a relação sexual é capaz de efemeramente abarcar essa completude). Diante de um *corpus* filmico que se abstém quase completamente de investir na representação literal do sexo, a dimensão do olhar é ainda mais hipertrofiada.

Além de nos fornecer acesso ao mundo, o olhar é também responsável por ordenar o visível e a experiência, ou seja: dar sentido à imagem, àquilo/àquele que é olhado, de acordo com Régis Debray (1993, p. 42). O olhar do sujeito, portanto, fornece a ele o sentido sobre o outro, é uma maneira de conhecê-lo e de atribuir-lhe significado – e uma maneira de adquirir significado, já que o sujeito apenas se constitui como tal em sua interação com a alteridade. É o que permite ao amado, numa representação amorosa dominada justamente pelo olhar (e na qual, como veremos, os outros sentidos são mais ou menos interditados), conhecer aquele a quem ama ou irá amar. Já Giordano Bruno afirmava o papel do olhar na presentificação dos objetos perante nós (apud NOVAES, 1988, p. 17). É, também, de certa maneira, uma tomada de *posse* sobre o outro, já que o sentido é uma maneira de se apossar das coisas. Posse metafórica, captura casta, como a vaga do mar de ressaca da Capitu a que Bentinho não resiste, que o arrasta, o enreda, o possui – e o destrói. Poderoso, o olhar também é fonte de perigo, no amor. Orfeu perdeu Eurídice justamente por não conseguir deixar de olhar para a

mulher; Narciso, inebriado pela imagem que via refletida no lago, apaixonou-se (por si mesmo) e se afogou.

Jacques Aumont afirma que o olhar é aquilo que define intenção e finalidade do sentido físico da visão, ou seja, a “dimensão humana da visão” (AUMONT, 2012b, p. 56). É, em suma, a apropriação da fisiologia pela cultura. Olhar, contudo, não é um ato neutro. É, ao contrário, um ato de escolha que coloca ao alcance do sujeito a coisa que observa – um alcance metafórico e mais amplo do que aquele de que as mãos são capazes (BERGER, 1999, p. 9), que permite uma apreensão sem tocar; apreender sem confinar. Quando a fala é interdita, o olhar sussurra ou grita, e quando somos incapazes de ouvir, o olhar escuta o amado, e o que não nos é dado tocar, os olhos afagam (ou esbofeteiam). Pelos olhos, podemos revelar sensações e sentimentos que o resto do corpo sente-se incapaz ou é impedido de externar. Tudo que os sentidos escondem, os olhos desvelam; para isso, basta que abramos os olhos, que tomemos a decisão de olhar, como a metáfora da borboleta de que se utiliza o personagem de Jean-Dominique Bauby em *O escafandro e a borboleta* (*Le scaphandre et le papillon*, Julian Schnabel, 2007, 112 min.): ao piscar os olhos ele derrete geleiras internas; fala; escreve; imagina. Fernando Pessoa também demonstrou a prevalência do olhar nos assuntos do coração: “O amor, quando se revela, não se sabe revelar. Sabe bem olhar para ela, mas não lhe sabe falar.” Continua, afirmando que quem deseja dizer o que sente não sabe o que dizer: “Fala: parece que mente... Cala: parece esquecer...”. Deseja, ainda, poder extrair mais sentidos do ato de ver: “Se pudesse ouvir o olhar”, mas admite, também, que o olhar, sozinho, pode ser ignição, mas não dá conta do conhecimento amoroso: “E se um olhar lhe bastasse para saber que estão a amar!” (PESSOA, 1972, p. 153).

O olhar é determinado ou condicionado pelo que sabemos ou pelo que conhecemos do mundo, bem como pelo que nos impele a ele – como diz Aumont, quase nunca é inocente: estão em jogo crenças, afetos, conhecimentos, todos eles condicionados contextualmente; emana do sujeito que percebe, de modo ativo e deliberado (AUMONT, 2012b). O salão de baile não é contemplado; é escrutinado à procura daquele a quem se ama. É o que fazem as duas Elizabeth Bennets das duas versões de *Orgulho e preconceito* (filme e minissérie) quando procuram Wickham (numa exceção em que procuram quem pensam amar). Ao chegar ao baile de Netherfield, a Lizzy da minissérie de 1995 vagueia pelo salão. A câmera a acompanha, tenta encontrar Wickham. Determinado momento, crê tê-lo visto de costas. Sorri. O homem se vira. Enganou-se. Na versão de 2005, esse olhar de Lizzy que busca colocar Wickham a seu alcance é mostrado em primeiro plano. A câmera gira por ela, enquanto a vemos procurar. Lizzy anda, olha para os lados, para o alto, a câmera vai e vem.

Tão concentrada está em apreender o (falso) sujeito amoroso, que Lizzy não se dá conta que Darcy aparece no campo atrás dela. Lizzy passeia pelos cômodos da mansão, enquanto a câmera se afasta e se aproxima dela. Também somos condicionados pela reciprocidade de vermos: se vemos, aceitamos que podemos ser vistos (a não ser quando espiamos). Assim, quando olha, quem ama o faz sob a perspectiva desse mesmo amor.

O olhar é, também, uma das instâncias instauradoras do amor: o amor à primeira vista é uma tradição discursiva ao longo da história da representação amorosa, partindo da literatura até o cinema e o audiovisual. Giddens classifica o primeiro olhar do amor apaixonado como uma atitude comunicativa, que apreende intuitivamente as qualidades (aparentes) do outro (1991, p. 51) – já nessa primeira apreensão o autor ressalta o caráter de completude do ato de ver o outro. O apaixonamento pelo olhar é uma constante, mas não uma verdade universalmente conhecida. No que nos diz respeito, não se trata de maneira alguma de verdade para nossos protagonistas, já que quase não há amor à primeira vista em nosso universo audiovisual de Jane Austen. O que não diminui a importância do olhar fundador entre os amantes. Ainda que não se enamorem imediatamente no momento em que se veem, o primeiro olhar de um sujeito amoroso tem impactos duradouros na narrativa amorosa. Pousar os olhos sobre o outro, pela primeira vez, é um momento disruptivo.

No conjunto audiovisual que nos interessa, o olhar – o olhar amoroso – é onipresente como força narrativa, e os filmes e minisséries demonstram o poder desse ato por meio de encenação altamente codificada e intrincada. Não é apenas o primeiro olhar que os filmes encenam, mas o exercício desse ato ao longo de toda a narrativa, por meio de diferentes modalidades. Os amantes se olham (modalidade em que se inclui o primeiro olhar); olham; e espiam, realizando e reforçando de várias maneiras a pulsão escópica – extrapolando-a, até, para a escopofilia e o voyeurismo, dos quais falaremos à frente.

Além de instância que instaura o amor ou perturba o sujeito, preparando-o para se tornar um sujeito amoroso, no universo fílmico que nos interessa o olhar é condutor do sentimento. A condução amorosa por meio do olhar distancia esse conjunto de representações da sensualidade e, sobretudo da sexualidade: aqui, de todos os sentidos – tato, audição, paladar, olfato e visão – é esta última que predomina. O toque da pele, de que falaremos adiante, é rarefeito. O gosto dos amantes, provado a partir da boca e no beijo, é interdito, assim como os cheiros. E a audição, segundo sentido que domina e conduz esses amores, é subordinado à possibilidade da fala dos amantes, cujo exercício não é pleno e liberto.

Assim, a relação entre os amantes, ou os que se tornarão amantes no futuro, começa com aquele primeiro olhar. Ou seja, algum tipo de ligação, ainda que não a romântica, já se

estabelece entre eles no primeiro visionamento que têm um do outro. Se não é o amor que se instala, é seu prelúdio, o primeiro movimento de uma dança que termina sempre com o mesmo passo. E é fácil ao espectador perceber que aquele sujeito observado pelo herói ou pela heroína tem valor subjetivo distinto dos outros. Como? A codificação visual que representa esses momentos é bastante eficaz, fortemente calcada na escritura clássica cinematográfica e herdeira dela, com a qual dialoga. Desse modo, quando a mãe aponta a Bridget Jones em *O diário de Bridget Jones* (2001) o tal advogado divorciado na casa de quem ela costumava correr pelada em volta da piscina quando criança, ela olha para o outro lado da sala, com o indefectível cigarro e copo nas mãos, “dim dom, talvez mamãe pode ter acertado”. E enquanto as duas se dirigem a ele, com pratinho de pickles na mão para servi-lo, a câmera nos revela um homem de costas, alto, virando-se na direção de Bridget em câmera lenta, para deleite dela, que pensa talvez ter encontrado o homem perfeito por quem esperou a vida toda. Mark Darcy se vira e vemos seu rosto. Bridget dá um sorriso amarelo. A câmera nos mostra o que ela vê e não gosta: o suéter verde de tricô com estampa de rena. “Talvez não.”

Já a fictícia jovem Jane Austen de *Amor e inocência* (2007) pouso os olhos em “seu” Tom Lefroy enquanto está em pé, lendo, em frente a toda a família, uma elegia sobre o casamento iminente da irmã, Cassandra. Ele chega atrasado, e sua entrada interrompe a escritora. O barulho da porta silencia não apenas Jane, mas toda a sala repleta. Jane tira os olhos da página para olhar o que a interpela – e desconcerta. Ainda não está apaixonada, mas ficou visivelmente perturbada com a chegada do estranho, a ponto de retomar a leitura do ponto errado por duas vezes antes de prosseguir. A chegada de Tom, entediado com a exibição rural provinciana (se desespera quando percebe que as páginas estão escritas dos dois lados!), tira Jane de prumo a ponto de ela passar a ler prestando atenção à reação dele. Ele dorme, ofensa imperdoável para ela (que o cobra depois por isso).



Figuras 23 a 27: Sequência da chegada de Tom Lefroy em *Amor e inocência*: Jane interrompe a leitura com o barulho da porta; Tom entra abruptamente; a família Austen o observa, em *tableau*; ele olha a cena; Jane o observa, desconcertada.

Em *Sem Prada nem nada* (2011), o impacto de Mary ao olhar Bruno pela primeira vez está longe do enamoramento. A patricinha decadente, ao ver o latino com roupas folgadas observando sua chegada ao bairro latino, se esconde no carro e se recusa a sair. O vemos em segundo plano, fora de foco, de braços cruzados seguindo com a cabeça o movimento da *chica*. Nesse momento, para aumentar o suspense e amplificar o terror da personagem, não vemos direito o rosto dele, apenas o capuz cobrindo-o. Provocador, passa por ela, fala em espanhol. Carrega as malas dela. Aterrorizada, Mary corre para dentro da casa da tia. A irmã, Nora, tem um pouco mais de sorte ao conhecer Edward. A campainha toca e ela abre pensando ser Mary, já falando com a caçula sobre o excesso do uso de maconha dela, mas se depara com um rapaz bem vestido à porta. Ela silencia, surpresa, e o

olha. Ele devolve o olhar. Não há susto, apenas uma brisa leve que mexe os cabelos compridos e escuros da moça.

Esse “primeiro olhar” opera como dispositivo da narrativa amorosa e impacto fundador sobre o sujeito amoroso, que será permanentemente transformado depois da vista sobre o amante ou futuro amante (ainda que nem o personagem nem os espectadores se deem conta naquele momento, é isso que as narrativas nos propõem). É presente nas representações das relações amorosas. Opera, também, como primeira comunicação no estabelecimento de uma relação entre os personagens, que podem já ter conversado ou terem sido apresentados “verbalmente”, mas que, durante as narrativas, em alguns momentos têm apenas o olhar como dispositivo de comunicação e entendimento tácito (ou discordância patente).

Estabelecido esse primeiro contato visual, os amantes, especialmente ao se enamorarem e durante o relacionamento, se olham. As construções fílmicas desses jogos de olhares, suas oposições e implicações para a narrativa, são bastante perceptíveis na cena do segundo baile de *Amor e inocência*, a que Tom Lefroy chega atrasado (Jane já imaginava que ele não iria...). Jane dança com Wisley, rico sobrinho da *lady* local que é seu pretendente. É com Wisley, portanto, que deve interagir socialmente – conversar e trocar olhares. Durante um passo da dança em que a dama se aproxima do parceiro da outra, dá de cara com Tom. Ele a olha, sorrindo. Em primeiro plano, Tom mantém o olhar. Jane ri. Na roda dos casais, ela já não olha mais para seu par, mas para o da outra (o “seu”). Ao girar, durante os movimentos, seus passos a levam para o lado de Tom, e os ombros se encostam. Vira-se de lado e lança-lhe o que pode ser compreendido como um olhar romântico – lânguido, enternecido. Em outro passo, os rostos dos dois estão próximos, e Lefroy não deixa dúvidas de suas intenções com um olhar lascivo para Jane. Ela devolve o olhar. Em primeiro plano dos dois, ri. A cada rodopio, olham um para o outro. A dança termina. Jane olha para o lado, e não para a frente, onde está Wisley. Wisley olha para Tom. Olha para Jane. Jane olha para Tom. Jane dançou com Wisley, mas seu olhar e seu desejo dançaram com Tom.

Uma outra Jane Austen, mais velha, usa a importância do olhar para o estabelecimento e manutenção do amor ao brincar com o vigário de sua paróquia, Mr. Papillon, em *Os pesares da senhorita Austen* (2008). Como para resistir a esse poder, o pároco não a olha, enquanto ela abertamente flerta com ele. Quando Jane diz que gostaria de casar todas as pessoas, pergunta a Mr. Papillon se ele concorda. Olha-o. É inevitável que ele devolva o olhar, e encontra os olhos de Jane pousados nele, insistentes. Ele tenta resistir, novamente, e olha para frente. Aos poucos, começa a ceder aos encantos de Miss Austen. Até perceber que ela zombava dele com a sobrinha. Mais tarde no filme, encantada com o jovem

médico que cuida de seu irmão Henry, doente do estômago, essa Jane Austen de meia idade brinca, como menina, de observar Charles Haden por trás dos dedos, em *close* por sobre os olhos dela, e vemos Haden do ponto de vista dessa visão filtrada pela luz sobre os dedos. Depois, ela abre e fecha a mão sobre os olhos, divertida – mas, dessa vez, a brincadeira não é zombeteira; é quase apaixonada.

Quando a narrativa audiovisual deseja enfatizar a ausência do amor, por outro lado, a visão do sujeito se torna indesejável. É tão indesejável a ponto de o receptor desse amor não requerido preferir não olhar. É o que faz a Emma interpretada por Gwyneth Paltrow no filme homônimo de 1996. Confrontada por Mr. Elton na carruagem, na volta da festa de Natal, ela ouve dele que sempre a amou, e percebe o quanto esteve enganada a respeito das atitudes dele – ela acreditava que eram por Harriet, sua amiga. Diante da declaração do vigário, Emma cobre os olhos com as mãos. Lizzy Bennet não chega a tanto, mas durante o pedido de casamento feito por seu primo (e também vigário) Mr. Collins, ela só consegue, repetidamente, desviar o olhar, na versão de 2005 de *Orgulho e preconceito*. Collins pede para ficar a sós com ela e lhe oferece uma florzinha. A câmera nos mostra Elizabeth sentada, horrorizada. Ele se aproxima dela. Ela vira o rosto para o outro lado.

Mais do que se olharem, num conjunto fílmico em que os encontros são escassos e os momentos de intimidade, raros, os amantes olham e se comunicam pelo olhar. Observam os sujeitos amados. Olham, talvez, como se fossem uma colher e o outro uma taça de sorvete. É essa a metáfora, ao menos, de Prudie, em *O clube de leitura de Jane Austen* (2007), para descrever o desejo latente no olhar do aluno que está apaixonado por ela e com quem ela quase se envolve. A comparação com sorvete é um motivo da narrativa, já que Prudie e Bernadette, em uma sequência, tomam sorvete enquanto a primeira conta suas agruras matrimoniais; mais significativamente, o sorvete aparece na cena em que Prudie espreita seu aluno se agarrar a uma adolescente na biblioteca. Ela come quando percebe o que acontece, e mergulha com força a colher no copinho.



Figuras 28 a 31: Enquanto lê e toma sorvete em *O clube de leitura de Jane Austen*, Prudie percebe algo fora do campo. Vê dois alunos juntos na biblioteca. Continua a espiar – e o caráter de espreita é marcado pelas composições que bloqueiam parcialmente a visão que temos da personagem; o aluno a vê e devolve o olhar.

Metáfora trivial mas repleta de significado, o “olhar do desejo” se relaciona à pulsão escópica, que aciona a necessidade de ver. Aumont, discutindo o conceito freudiano, afirma que a pulsão é o lugar de encontro entre uma excitação do corpo e sua expressão em um aparelho psíquico que busca dominar a excitação (AUMONT, 2012b). No pensamento freudiano, a pulsão tem sempre um objetivo, um objeto e uma fonte – no caso da pulsão escópica, o objetivo é ver, a fonte o sistema visual e o objeto, o olhar. Para Jacques Lacan, a implicação do conceito é dupla: a necessidade de ver e o desejo de olhar, que segundo Aumont se desenvolve mais plenamente no cinema, pois este conjuga narração e imagem visual e, por isso, articula de maneira mais manifesta desejo e pulsões. De acordo com Mulvey (2009), também ancorada em Lacan, atesta a característica profundamente antropomórfica do cinema – do cinema narrativo dominante convencional – em que curiosidade e necessidade de olhar se aliam à fascinação pela semelhança e reconhecimento; a presença visível do ser humano no mundo.

Estamos falando, portanto, de uma premência do sujeito que ama olhar o amado. Premência associada ao imenso prazer que a contemplação do amado proporciona. É assim logo no início da versão de 1995 do filme de *Razão e sensibilidade*. Não se pode dizer que

Elinor e Edward já se amem definitivamente, mas um afeto profundo se avizinha entre eles. Por isso, Elinor sorri quando observa, pela janela, Edward brincando de espadas com sua irmã caçula, Margaret. Vemos, no ponto de vista dela, que está sentada escrevendo carta no segundo andar, através da janela. Ao vê-la, Edward sorri e acena. Ela acena de volta. Edward agora também a olha. Logo em seguida, invertem-se as posições e quem olha é Edward. Ele segue pela casa com a câmera se acompanhando, em ponto de vista subjetivo. Ele para atrás de Elinor, que está encostada ao umbral que divide dois cômodos da casa – ela, por sua vez, observa a irmã Marianne ao piano. Vemos, em primeiro plano, o olhar enternecido (a essa altura já decididamente apaixonado) para Elinor (e não para a mulher que toca piano, o que é significativo). O que ele vê? A câmera nos mostra a nuca de Elinor em *close*. Ela se vira. Está chorando.

Poderíamos afirmar, ecoando o trabalho fundante de cruzamento entre cinema, psicanálise e feminismo realizado por Laura Mulvey, que a pulsão escópica tem uma implicação inescapável na representação audiovisual, que diz respeito à assimetria entre personagens masculinos e femininos. As mulheres são, diegeticamente, colocadas em cena para serem olhadas (*to-be-looked-atness*), enquanto os homens olham; assim, a mulher é imagem e o homem, portador do olhar, numa dicotomia que Mulvey classificou como a divisão do olhar entre ativo/masculino e passivo/feminino. Ao ser reificada e objetificada pelo sujeito masculino que a olha, a mulher evoca a escopofilia, que transforma o ato de olhar em prazer, ou no prazer de olhar o outro, que é objetificado, como se estivesse numa vitrine a ser exibido: “o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador” (MULVEY, 2009). Ou seja, a escopofilia emerge do prazer de usar o outro como objeto de estímulo sexual por meio do olhar – para isso, é preciso uma separação entre a identidade erótica do sujeito e do objeto na tela¹⁵⁹. A mulher, assim, é olhada e exibida. É fácil perceber a escopofilia de Edward quando ele olha a nuca de Elinor (*Razão e sensibilidade*, 1995), assim como Darcy sente óbvio prazer em observar Lizzy tocando piano na mansão de sua tia, Rosings, (*Orgulho e preconceito*, 2005). Tanto prazer que se aproxima dela – apenas para se afastar, perturbado, mais tarde, quando a moça sustenta seu olhar.

Essas obras trazem, contudo, uma diferença fundamental em relação à escopofilia masculina discutida por Mulvey. Segundo ela, como portador do olhar, o homem sente-se

¹⁵⁹ Separação que está em constante tensão com o narcisismo que os mecanismos de reconhecimento proporcionados pelo cinema ativa, segundo Mulvey.

desconfortável em também ser olhado, ou não suporta o peso da objetificação sexual – portanto, apenas a mulher é objetificada pela contemplação masculina (*the male gaze*, na expressão consagrada por Mulvey). Em narrativas eminentemente femininas (dominadas por personagens femininas e mais vistas por mulheres – ainda que seja possível discutir se são direcionadas a mulheres, como vimos), a mulher também é portadora do olhar, com ou sem o consentimento do homem, e esse olhar claramente objetifica o personagem masculino, sendo ele contemplado diegeticamente pela mulher amada ou apenas pela câmera (e, logo, pela audiência).



Figuras 32 a 34: acima, Darcy prestes a encontrar Lizzy depois de mergulhar no lago, na minissérie *Orgulho e preconceito*. Abaixo à esquerda, visão de Elinor de Edward cortando lenha na minissérie *Razão e sensibilidade*. À direita, a primeira visão de Tom Lefroy em *Amor e inocência*: corpo masculino em *display*.



A cena mais emblemática dessa escopofilia sobre o homem, em nosso *corpus*, ocorre na versão de *Orgulho e preconceito* de 1995. Primeiro temos a imagem de Darcy na aula de esgrima: planos médios dele com a camisa branca aberta, todo suado, investindo

contra o oponente – e ganhando, certamente. A cena tem pouca finalidade narrativa, a não ser para o personagem dizer que deve chegar um dia antes do previsto a Pemberley, sua propriedade (a casa que Lizzy visitará com os tios no dia seguinte, certa da ausência do dono). É um puro momento de contemplação erótica, um congelamento do fluxo da ação (MULVEY, 2009). No dia seguinte, enquanto Lizzy anda pela casa, a montagem alternada nos mostra primeiro um cavalo, depois Darcy cavalgando o animal. Vemos Pemberley. Ele cavalga. Desmonta do cavalo. Elizabeth e os tios andam pelos salões. Darcy tira o paletó e se senta à beira do lago. Lizzy vê um quadro dele e sorri. Darcy se levanta. O plano se abre e ele mergulha no lago, nada. Em seguida, vemos Lizzy caminhando pelos jardins e Darcy, andando, camisa molhada colada no peito, cabelos desgrenhados, em direção à casa, em completa exibição da virilidade do corpo masculino diante das mulheres – e, em instantes, da mulher, já que ele e Lizzy se encontram no plano seguinte¹⁶⁰. Ainda nessa versão, um Darcy bastante sensualizado, oferecido à espectadora, toma banho, e o vemos em primeiro plano na banheira; sai do banho e veste roupão, e observa Lizzy pela janela em *close*.

A virilidade masculina também está em exibição em *Sem Prada nem nada* (2011). Já fascinado por Nora, Edward leva para a garota falida vários pertences que eram da família e ficaram na antiga casa. Diante da montanha de coisas, a tia das meninas, Aurelia, convoca Bruno para ajudar. Mary, por quem o rapaz já está interessado, o vê prestes a carregar a topiaria feita nos contornos do falecido pai das duas, e avisa que a planta é pesada. Ele agarra o vaso com braços musculosos, de uma vez. Mary olha. Mark Darcy, em *O diário de Bridget Jones* (2001), também dá à amada sua amostra de virilidade masculina (e, por consequência, se exhibe escopofilicamente) quando finalmente dá um murro na cara de Daniel Cleaver pela traição que o ex-melhor amigo cometeu, no meio da rua, no inverno londrino. A cena desemboca em comédia pastelão, mas a virilidade é retomada quando Darcy dá o soco definitivo na cara do rival, que cai no chão em câmera lenta.

Luta também é a maneira escolhida para a exibição do corpo do herói masculino em *Amor e inocência* (2007) – não uma, mas duas vezes. Conhecemos Mr. Tom Lefroy, no filme, quando o vemos, de ponto de vista subjetivo, de short, sem camisa, levando um soco numa luta de boxe da qual ele é um dos protagonistas. Ele cambaleia pelo ringue, com rosto

¹⁶⁰ Essa cena, que não existe no livro, é fonte de grande polêmica entre os admiradores mais ardorosos de Austen, que a consideram uma corrupção bastante sexualizada do trabalho da autora. Por outro lado, é também emblemática da minissérie de 1995 da BBC. Tanto que em 2013, uma estátua de Darcy saindo do lago foi erguida em Londres, no Hyde Park. A estátua foi erguida para celebrar a criação de um novo canal de TV na Inglaterra, e foi escolhida após uma enquete com telespectadores sobre o momento dramático preferido deles na TV. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2013/jul/08/mr-darcy-statue-pride-and-prejudice>, acesso em janeiro de 21013.

caído. Sorri, retoma o prumo, a câmera se move rapidamente do adversário para ele, que retesa os punhos para continuar a luta. Erra o soco, beija uma prostituta, ri. E, plano aberto, agarra o braço do adversário e lhe dá um chute, mas ainda assim perde a luta. A câmera o segue até o chão, como também faz a prostituta, a quem vemos sob o ponto de vista dele. Mais tarde, quando vai a uma feira de atrações com Jane, no interior, vê uma luta de boxe em que um dos lutares é profissional e está castigando o adversário amador. Rapidamente tira o paletó e entra para defender o homem. Os dois acabam apanhando, mas dessa vez o rosto que ele vê, caído no chão, é o de Jane, que está ao mesmo tempo admirada com o senso de justiça dele e irritada com a tolice. Se da primeira vez, sem camisa, Tom se exhibe para a câmera e para um olhar feminino que se coloca como dominante no filme, da segunda vez ele exhibe sua masculinidade, força e seu corpo para Jane – e também para as espectadoras.

A versão de *Razão e sensibilidade* (2008) produzida pela BBC também nos apresenta a virilidade masculina colocada à exibição da mulher. Uma das cenas mais emblemáticas é a de Edward Ferrars libertando suas tensões no trabalho braçal. Primeiro vemos o *close* do machado na lenha. É ele quem corta. Na chuva, a camisa molhada do cavalheiro está, também, colada ao corpo. Em primeiro plano, vemos o rosto dele, bravo. Ataca a madeira. Há uma elipse e Elinor aparece, sob o xale, na chuva. A ela, a quem ele ama, mas com quem não pode se comprometer, diz que gosta do trabalho, pois nele o homem pode libertar seus sentimentos. Quando desafia o vil Willoughby para um duelo de espadas, coronel Brandon recorre à mesma estratégia já utilizada com Lefroy e Mark Darcy para exhibir virilidade e expor o personagem e corpo masculino - a luta. Brandon vence o duelo e ainda poupa o opositor.

Há ainda uma terceira modalidade do exercício de olhar manifesto em nosso *corpus*. Trata-se da espreita, de observar sem ser visto e sem desejar ser descoberto. São os momentos de espreita que evocam conhecimentos profundos do amado sobre quem se ama, já que o outro não tem consciência de que está sendo observado e, portanto, não pode se colocar à mostra voluntariamente, e excitar o desejo de quem contempla. É o que faz a jovem Jane Austen, ainda em *Amor e inocência* (2007), junto com sua prima Eliza. Após uma partida de críquete (perdida por Lefroy e vencida, inesperadamente, por Jane), Tom e Henry, irmão da escritora, saem correndo em direção a um riacho ali perto. Jane pega a mão de Eliza e corre também. Em planos abertos, vemos os quatro correndo e o resto dos convidados observando. Os dois se embrenham na mata, as mulheres seguem, à procura. Jane chega e observa; Eliza está atrás dela, com a visão bloqueada. Ela vê por uma fresta na rocha; vemos

pelo ponto de vista da garota: os dois homens nus, de costas, entrando na água. Jane fica desconcertada e envergonhada.

Já nas versões de *Emma* (1996 e 2009), Emma Woodhouse também fica envergonhada e desconcertada, mas não com o que vê enquanto espia, e sim por ser pega. Na minissérie britânica de 2009, Emma acabou de ser repreendida duramente por Mr. Knightley por ter maltratado a solteira pobre Miss Bates. Arrependida, foi se reconciliar com a velha amiga. Ao voltar para casa, ouve uma voz. Para. Pela fresta da porta envidraçada, vê o pai e Mr. Knightley, de costas para ela. Em primeiro plano, a vemos espiando. Sai, mas não a tempo: o pai pergunta por ela. Pela fresta, vemos Knightley se levantar. Pega, Emma se revela e abre a porta para entrar. A essa altura, Emma não sabe o motivo de não revelar seu olhar a Knightley – este, sim, já sabe por que vai partir para Londres: para se afastar dela e pensar a respeito de seu amor.

O exercício do voyeurismo, a “perversão vinculada à exacerbação da pulsão escópica” (AUMONT, 2012b, p. 129) se manifesta mais marcadamente por Jane Austen. Mulher mais velha, depois de uma festa a que vai com a sobrinha, Fanny, para a beira do lago, enquanto bebem champanha. Conversam, riem, e acabam voltando para a casa, mas não entram. Espiam pela janela os homens. Em *close*, vemos as duas de costas na janela olhando para a sala onde os cavalheiros jogam pôquer. Elencam os homens, pretendentes de Fanny, enquanto Jane os avalia e julga. Ao serem vistas pelo vigário Brook Bridges, se abaixam na moita, ato que deixa mais evidente a natureza proibida desse olhar. A própria fala de Bridges reforça a natureza do que as mulheres faziam: bisbilhotavam. E o desagrado dele com o ato também demonstra que não é louvável.

Essas três modalidades de olhar: o olhar entre os amantes, o olhar do amante para o outro, e o olhar da espreita, constituem o cerne dessa interpelação, num jogo de sedução e significação, e portanto desse amor audiovisual *austeniano*, pois se constituem a forma dominante de possibilidade de os amantes exercitarem e desenvolverem o sentimento amoroso. Por meio dessa possibilidade de olhar, as mulheres dessas narrativas não se encaixam mais na posição submissa e passiva que as narrativas tradicionais lhes legaria; aqui, elas podem controlar os olhares, como em determinados momentos o fazem.

4.1.1. Pela janela do quarto

*Da janela lateral, do quarto de dormir
Vejo uma igreja um sinal de glória
Vejo um muro branco e um vôo pássaro
Vejo uma grade e um velho sinal
(Paisagem da janela, Lô Borges e Fernando Brant)*

Muitas vezes, para os heróis e heroínas das narrativas audiovisuais em foco nesta pesquisa, o ato de olhar é exercido diante da janela ou da porta. Esses artefatos, janelas e portas, exercem funções importantes tanto visual quanto narrativamente e significativamente nessas produções. Falaremos delas. A primeira função, visual, tem relação com a técnica e é de fácil apreensão. Dos 12 produtos filmicos que analisamos, oito são de época, passados no século XIX, período em que não havia meios de iluminação artificial. Assim, para se constituírem como representações realistas, verossímeis e não-reflexivas, casas e outros espaços internos só poderiam contar com a presença da luz vinda de janelas, portas abertas e de velas e lareiras – outros artificios utilizados em abundância pelas produções para garantir e justificar a presença de luz nas cenas. Entretanto, essa explicação não dá conta de um terço de nossas produções, situadas contemporaneamente e que têm, dessa maneira, oferta de lâmpadas, abajures, lanternas, telas, iluminação pública, enfim, diversos artificios para iluminar cenas, mas continuam situando espacialmente os personagens diante de janelas e portas, sob umbrais, o que nos leva a crer que as outras funções predominam no que diz respeito ao privilégio espacial dado a esses elementos. A luz também, é claro, contribui para a criação de atmosferas dentro dos filmes e, sobretudo, dos amores filmicos – assunto que retomaremos.



Figuras 35 e 36: Jane Austen olha pela janela a rua de Londres, em *Os pesares da senhorita Austen...* ... enquanto Cher abre a porta, insinuante, para Christian, em *As patricinhas de Beverly Hills*



Figura 37: Emma e Knightley emoldurados, *Emma* (1996)

Janelas e portas têm naturezas próximas, tangenciais. A porta está, por princípio, fechada, e só deixa entrever o que está do outro lado quando aberta – subverter a porta é, portanto, abri-la. Mas a porta aberta permite ver tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora; e permite-nos ver além dela. Ou seja, a porta conecta espaços contíguos. Diz Bachelard que a porta é um cosmos do entreaberto, pois traz em seu cerne o desejo de ser aberta, mas é sempre duas possibilidades: fechada, cerrada, ou escancarada. Mas há aí um limiar, um quase: o entreaberto. É quando a porta traz as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, do voyeur, da fechadura ou do vão por onde se espia (BACHELARD, 1978).

Já a janela, especialmente a janela envidraçada, só deixa de mostrar o que está do outro lado se fechada com cortina, veneziana. A janela é feita para revelar um interior ou um

exterior, abre o interior ao espaço externo ou nos deixa ver o que se passa ali dentro. No cinema, as janelas revelam o outro lado. Mostram, emolduram e destacam pequenos fragmentos de mundos e sentimentos, experiências e sensações. As janelas tornam a privacidade de nossos amantes vulnerável à vista de um espectador anônimo que lhes invade a casa e conhece os segredos. Como afirma Ivo Blom, ao especular a respeito das diferenças que as representações dos motivos de portas e janelas, já presentes na pintura do século XVII, especialmente a flamenga, quando do desenvolvimento dos temas de interiores:

No cinema, portas abertas podem também nos deixar ver ruas e jardins, enquanto algumas vezes janelas são utilizadas para escalar de fora para dentro ou de dentro para fora. E vistas de fora para dentro são muito comuns em filmes, especialmente quando a câmera fica do lado de fora e filma pessoas em frente a uma janela aberta ou por trás de uma porta de vidro (BLOM, 2010, p. 92)¹⁶¹.

Ademais as diferenças entre portas e janelas, ambas ajudam a emoldurar algo diegeticamente e funcionam como, de fato, molduras-objeto (dentro das molduras-limite que são os limites da imagem física audiovisual – ou seja, uma moldura dentro da moldura) (AUMONT, 2012b), contribuindo para demarcar espacial e fisicamente algo a que se deseja dar atenção especial. Assim, colocar heróis e heroínas à frente de janelas, sob portais, ajuda a destacá-los do que os rodeia no espaço filmico. Destacar também implica em isolar, e o isolamento desses elementos demonstra a força de estarmos diante de um mundo interior – duplamente interior, o dos espaços internos e o dos espaços das possibilidades, da imaginação, do sentimento e do amor. É por meio dessa tensão de se pertencer a um interior enquanto se olha para *algo mais* que ocorre lá fora, para alguém que significa a realização de uma série de projetos e sonhos, que os amantes olham pela janela. É pela janela que Darcy vê Elizabeth brincando com seu cachorro; é através da janela que Elinor observa Edward brincando com a irmã; é dessa maneira que Jane observa a partida de Charles Haden da casa do irmão; é pela janela do carro que Prudie observa seu aluno do outro lado da rua; é pela janela que Tom observa a partida de Jane da casa de seu tio, em Londres; é em busca da chegada de Willoughby que Marianne passa os dias fitando a janela.

¹⁶¹ “in cinema, open doors can also give views on streets and gardens, while sometimes windows are used to climb from the outside in (say burglars) or from the inside out (take rebellious teenagers). And as we will notice, views from outside to inside are very common in film, especially when the camera stands outside and shoots persons inside standing in front of an open window or behind a glass window”, no original.

Janelas e portas também são limiaries, fronteiras entre espaços públicos e privados – separam e, ao mesmo tempo, em relação de tensão, conectam – e nos permitem entrever mundos interiores que, de outro modo, não veríamos. As janelas, mais que as portas (e também com elas), funcionam como passagens entre mundos diegéticos mas também imaginados no âmbito da diegese, e também aproximam e afastam personagens – desde sua tradição pictórica nas artes plásticas, a janela atualiza a dialética entre interior e exterior, que nos permite perceber as paisagens: “a janela funciona como limiar, uma passagem entre dois mundos, o do observador e o do observado. A janela separa mas também conecta; assim identifica e distancia ao mesmo tempo”¹⁶² (BLOM, 2010). São motivos bastante recorrentes nas representações audiovisuais que nos tocam. É pelas janelas que personagens veem e são vistos – é como Jane Austen (jovem ou à meia-idade) é frequentemente vista escrevendo, ou Elizabeth Bennet pensando, ou mesmo as Dashwood em tarefas domésticas. Em *Amor e inocência* (2007), uma das sequências de abertura percorre em *travelling* as paredes tomadas por hera da casa, passa pela janela, por onde vemos o primeiro plano de Jane, como a revelar sua presença física no espaço. Há um retorno dessa composição visual em outros momentos do filme, revelando-nos Jane Austen: em determinado ponto, ainda no início da narrativa, ela aparece na mesma posição, com a diferença de que apoia a cabeça com as mãos. Na conclusão da narrativa, a janela é retomada em plano aberto, e em frente a ela, Jane, novamente, escreve.

Nas portas, muitas conversas importantes ocorrem, muitas visagens, encontros e discussões entre os amantes se localizam. Mas ora, por que à porta? Parece-nos que a porta encarna também uma espécie de barreira, de portal, mesmo, que é difícil atravessar, física e simbolicamente. Entrar pela porta, irrompê-la, rompê-la, como faz Edward quando vai visitar Elinor em Londres com a intenção de contar a ela sobre seu compromisso anterior com Lucy (e, no lugar, dá de cara com a própria Lucy conversando com a amada), na versão de Ang Lee de *Razão e sensibilidade* (1995), significa também penetrar na intimidade e romper as barreiras que demarcam as convenções sociais do sentimento amoroso. O mais comum, entretanto, é que essas barreiras representem de fato limiaries, como quando Josh observa Cher e a amiga Tai em *As patricinhas de Beverly Hills* (1995). Ele não passa pelo umbral que

¹⁶² “The window functions as threshold, as passage between two worlds, that of the observers and that of the observed. The window separates but also connects; so identification and distance at the same time”, no original.

demarca os dois cômodos, como também não atravessa o outro cômodo enquanto os dois discutem.



Figuras 38 a 41: Em *Razão e sensibilidade* (1995), Edward ouve um barulho; chega perto e o vemos espiar Elinor, que por sua vez vê Marianne tocar piano; Edward olha algo fora de campo; é Elinor, que também olha. A sequência é construída com passagens por corredores e portas e molduras de janelas e umbrais.

Esse limiar também demonstra a permanência da fronteira entre público e privado, pelo menos nesse sistema representacional, diante de um mundo (e de representações e sistemas audiovisuais) que busca constantemente demolir tais fronteiras, e trazer para o palco da exibição pública esfera(s) que antes pertencia(m) apenas ao âmbito privado. Essa separação, de que portas e janelas representam uma fronteira, é historicamente traçável entre os séculos XVIII e XIX, e nesse momento o espaço privado começou a se tornar, teoricamente, refúgio diante da esfera pública. Esse espaço, que as mulheres habitam mas do qual não estão completamente libertas, é conflituoso: neles, estão protegidas. Podem escrever cartas, conversar. Neles, também estão privadas de viajar o mundo, de ocupar os espaços abertos, e precisam sempre da casa como âncora. É nessa esfera privada, conflituosa, que o lar acolhe a vida interior que se expressa por meio das cartas e dos diários; a vida interior que permite ao sujeito amar e ser amado.

O limiar é, também, uma demonstração da própria natureza do sentimento representado ali. O amor concerne ao âmbito do privado, porque trata das dimensões da intimidade e privacidade – nesse sistema representacional, só pode ser vivenciado por um

casal. Porém, é discutido, avaliado e escrutinado publicamente, e depende de um ato público, o casamento, para ser chancelado socialmente. Há hesitação dos personagens em transpor essa barreira tão decisiva para a relação amorosa; há, mais que hesitação, certa interdição social para que essa barreira seja transposta com facilidade. Ainda assim, *os outros* rompem essa barreira, mesmo a contragosto do sujeito amoroso. Em *O diário de Bridget Jones* (2001), Bridget Jones é constantemente cobrada a respeito de sua vida particular amorosa. Logo no início da narrativa, quando Bridget chega à festa dos pais, a primeira a intervir é a mãe, que providencia roupas (antiquadas) para a filha, afinal “não arranjará ninguém nesse estilo de Auchwitz” (Bridget está com tênis, calça confortável, camiseta e moletom). Em seguida, o tio que sempre belisca a bunda dela quando a vê faz o que Bridget classifica, em *off*, como temida pergunta: “Como vai sua vida amorosa?”. Não bastasse a intromissão, a mulher do tio chega e complementa a opinião nunca pedida: “Não pode pensar só na carreira”. Voltaremos a essa questão.

4.1.2. Não há lugar melhor que nosso lar

*Não me falta casa
Só falta ela ser um lar
Não me falta o tempo que passa
Só não dá mais para tanto esperar...
(A casa é sua, Arnaldo Antunes)*

Janelas e portas integram espaços mais amplos, as casas, que têm grande importância nessas narrativas audiovisuais e nas representações do amor presentes nelas. As casas, nesse sentido, integram um corpo de imagens complexas de valores da intimidade, como define Bachelard. Mas, ao contrário dele, nossas casas não são apenas nossos cantos de mundo, abrigos ou refúgios: “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1978, p. 201); nem toda casa é um berço; mas em muitos casos, essas casas dão “ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (1978, p. 208), especialmente no que diz respeito às mulheres: sob um teto – que não é, nem de logo, todo dela, mas também não é o sótão – elas têm a ilusão da estabilidade fornecida pelo casamento obtido por meio da relação amorosa.

Nossas casas, a seu modo, participam das narrativas como ameaças, espaços de intimidade, promessa e opressão. Personagens com nomes, afinal falamos de Pemberley, Netherfield, Donwell Abbey, Chawton Cottage, Randalls, Rosings Park, ou mesmo de casas anônimas mas partícipes na encenação – e mesmo, podemos dizer, contracenando com os personagens. Bachelard diz que são “estados de alma” que falam de uma intimidade (1978, p. 243). As casas nos permitem ver o que se passa dentro delas, muitas vezes de longe, no corredor, como quando descobrimos, sempre pelas portas entreabertas, a dor de Cassandra ao saber da morte do noivo em *Amor e inocência* (2007), ou mais tarde o sofrimento de Jane, ao desistir da fuga com Tom Lefroy. Também é pelo corredor e por uma fresta que Fanny vê a tia moribunda sendo banhada pela irmã em *Os pesares da senhorita Austen* (2008). É o motivo da contemplação pela porta aberta (*gaze through the open door*), ou o *doorkijkje* – vislumbre (BLOM, 2010, p. 93).



Figura 42: Pela fresta da porta entreaberta, Fanny (fora de campo) vê a tia sendo banhada. *Os pesares da senhorita Austen*

As casas representam situações iniciais de ameaça, em geral de perda da casa ou saída dela. Nossas mulheres quase sempre podem ficar sem teto a qualquer instante, e o casamento é visto como escapatória para essa perda iminente. Há, claramente, como atesta Penny Gay, uma consciência da importância emocional da posse de uma casa, que apenas os homens podem proporcionar (2003). As cinco filhas Bennet certamente ficarão sem um lar quando o pai morrer, já que o herdeiro de Longbourn é Collins, primo distante que nunca

viram (*Orgulho e preconceito*). As Dashwood, mais drasticamente, chegam a perder mesmo a casa em que vivem para o irmão mais velho, filho de outro casamento, e têm de se mudar para um chalé arruinado perto do mar (*Razão e sensibilidade*), assim como as irmãs Dominguez se veem fora da mansão em que vivem desalojadas para a casa humilde da tia no bairro latino de Los Angeles (*Sem Prada nem nada*). Emma está presa a Hartfield pelo pai, paranoico e traumatizado pela irreparável perda da mulher, na juventude; com medo de que todas as mulheres de sua vida (as duas filhas e a governanta) partam e nunca mais voltem, quer manter todas a seu redor, mas só Emma fica, e é impedida pelo senso de moral de sair de perto dele (*Emma*). Emma moderna, Cher Horowitz nem saberia o que é a vida fora dos limites de sua mansão (*As patricinhas de Beverly Hills*). Em *O clube de leitura de Jane Austen*, o recém-separado Daniel aparece na antiga casa, para surpresa da ex-mulher, Sylvia. Ele vai em busca de familiaridade. Ela acorda com o barulho dele cortando a grama, e depois se oferece para consertar o chuveiro. Não consegue ficar sem ir ao local; não imagina a separação da casa, mesmo que separado da mulher. Jane Austen, da juventude à morte, sempre teve sobre sua cabeça a ameaça da pobreza e do despejo. Em *Os pesares da senhorita Austen*, pouco antes de adoecer, Jane fica sabendo que o irmão Edward, que lhes havia dado o chalé de Chawton para viver, poderia perder a casa numa disputa judicial da herança; ela fica petrificada: afinal, é lá onde escreve – é naquele espaço, enfim, que tem a familiaridade e o conforto para exercer plenamente sua liberdade.

Se a ameaça da perda da casa – ou a perda efetiva dela – serve como ponto de partida para o desenrolar de uma trama, o equilíbrio chega com a promessa de casa que o amor traz. Elinor e Edward recebem um presbitério de presente de Brandon, enquanto Marianne vai morar com ele na enorme mansão que ocupa; Emma consegue conquistar o amor e manter a casa perto de si, já que Knightley concorda em morar com ela enquanto for necessário em Hartfield. Jane Bennet recebe a casa do marido, Bingley, e Daniel volta para casa com Sylvia. Mas talvez nenhuma dessas mulheres seja tão afortunada quanto Elizabeth Bennet, que sequer consegue conter o riso quando avista ao longe, pela primeira vez, Pemberley, e pensa o que seria se tornar senhora desta casa, coisa que ela efetivamente se torna (*Orgulho e preconceito*, 2005). Quando entra na casa, a câmera a focaliza de cima para baixo (um *plongée* radical de 90°), mas agora a diminui perante a grandiosidade do espaço. Maravilhada, caminha pelo piso de mármore preto e branco. Ri, agora encabulada. Para Jane Austen, solteira e pobre, nunca houve esperança de uma outra casa. A historicidade da troca de tetos da mulher é apresentada por Giddens, que mostra também como, somente há pouco tempo, as mulheres puderam aliar a saída da casa dos pais à própria vida, e não ao casamento

(e nossos produtos nos mostram que, mesmo assim, independentes, morando sozinhas, elas querem se casar, como Bridget Jones, ou mesmo quando não querem, como a Jocelyn de *O clube de leitura de Jane Austen*, acabam... se casando):

Foi somente na última geração que, para as mulheres, viver a sua própria vida significou deixar a casa paterna. Anteriormente, deixar a casa significava para todas, com exceção de uma pequena proporção de mulheres, casar-se. Ao contrário da maioria dos homens, a maior parte das mulheres continua a identificar a sua inserção no mundo externo com o estabelecimento de ligações. (GIDDENS, 1991, p. 63)

A mesma casa que representa ameaça e promessa, que nos permite ver pelos buracos de fechadura, portas entreabertas ou fissuras no selo de intimidade dos muros e paredes, também representa o confinamento da mulher que ama. Em nossas representações, a mulher circula, em geral, nas cercanias da casa – o quintal, o campo, a casa de amigos, a vila. Esses são os territórios permitidos às mulheres. Se a personagem de Virginia Woolf em *Um Teto Todo Seu* fica trancada do lado de fora (da biblioteca), nossas heroínas estão trancadas do lado de dentro. A mulher, assim, não empreende a trajetória do herói da cultura de massas que parte para o mundo e depois volta à casa (MORIN, 2011) – o mundo da protagonista é restrito, pequeno, circunscrito. É o que lhe é permitido percorrer. As viagens são curtas, parcas e acompanhadas. Lizzy viaja para o norte – com os tios; Marianne e Elinor vão com a mãe e os criados no que é, na verdade, uma mudança, não mera viagem; Emma nunca saiu da vila e vai a Box Hill com uma grande excursão; Cher não pode nem atravessar LA sem os amigos, e em *O clube de Leitura de Jane Austen* todos vão à praia juntos. Há, como afirma Penny Gay, um engendramento ds espaços: aos homens pertencem os espaços externos, a paisagem, o campo – ambientes que, literal e metaforicamente, eles possuem. Já as mulheres estão na maior parte dos produtos audiovisuais em espaços fechados, “contidas por paredes, portas, janelas, pelas quais contemplam ansiosamente aquilo que não podem realizar nenhum movimento para ter”¹⁶³ (GAY, 2003, p. 93). Tratam-se dos perigos de manter a mulher sozinha e dos temores sobre a capacidade feminina de auto-governo – vide Marianne, que se coloca em perigo por transgredir e quase morre (*Razão e sensibilidade*, 1995 e 2008). Quando Lydia Bennet viaja sem a companhia de parentes ou amigos confiáveis, não volta, foge (*Orgulho e preconceito*, 1995 e 2005). A jovem Jane Austen, igualmente, resolve partir sozinha, em fuga (de que desiste, em seguida) (*Amor e inocência*, 2007). Nem a moderna

¹⁶³ “contained by walls, doors, Windows from which they gaze longingly at that which they can make no move to own”, no original.

Bridget Jones se aventura sozinha: vai para o campo com Daniel e com os pais; quase vai a Paris com os amigos (*O diário de Bridget Jones*, 2001). Enquanto isso, em contraponto, o homem vai e volta quando lhe apraz. Literalmente, monta num cavalo e parte inesperadamente para Londres, de Londres ou para o interior. Nem de carruagem ele precisa. Apenas de uma passagem de avião, no caso de Mark Darcy quando decide se mudar para Nova York em ...*Bridget Jones* (2001).

Voltando às casas com personalidade, elas se dão a ver ao espectador. Para Ang Lee, diretor de uma versão de *Razão e sensibilidade* (1995), as casas são, de fato, personagens importantes – tanto quanto as mulheres – porque de fato são espaços femininos; simbolizam as mulheres (apud GAY, 2003). Em *Orgulho e preconceito* (2005), por exemplo, a sequência de abertura do filme apresenta o campo, em câmera fixa, que se move para encontrarmos Lizzy lendo, enquanto caminha. Passa por varais, pela ponte rodeada de animais, pela porta. Deixamos de segui-la e a câmera entra na casa dos Bennet, desvendando em plano americano desordem, irmãs, luz. A câmera sai por outra porta e voltamos a Lizzy, enquanto ela vai entrar em casa. Longbourn, a casa, é apresentada como um personagem, com personalidade: desorganizada, mal iluminada, barulhenta. À maneira da apresentação de um sujeito, é descrita pela câmera em movimento, que a revela cenicamente. E então Lizzy entra em casa e o quadro se aproxima; confina a protagonista por meio de primeiros planos, *close-ups* e planos-detelhe. A iluminação, interna, aliada à *mise-en-scène* de uma casa azulada, é menos intensa. O som que embala os movimentos da protagonista em casa não são os do campo. Ao contrário, a balbúrdia das irmãs, da mãe, das panelas. Nos tornamos cúmplices do mundo confinado de Lizzy, da falta de espaço. Falta tanto a ela, a casa a apreende e prende de tal maneira, que até no sono ela divide a cama com a irmã.

Ainda em *Orgulho e preconceito* (2005), Pemberley, por outro lado, é quietude neoclássica. Silêncio, reverência, sons de passos no piso branco e preto, as mãos e olhos de Elizabeth percorrendo galerias de arte e cômodos muito amplos em planos próximos. Quando entra nos cômodos particulares da família, também ali é tudo ordenado, luminoso. No momento que os dedos de Lizzy percorrem os objetos da casa em planos-detelhe, a personalidade ensolarada de Pemberley fica ainda mais clara. Por uma das enormes janelas, vê-se um jardim bem-cuidado e amplo. Assim também é Hartfield, a casa da qual Emma é senhora – em uma das versões da narrativa, vemos cores fortes, vermelho e amarelo-canário, enormes portas brancas, portas envidraçadas e muito sol. Ao contrário, em *Emma* (2008) Donwell Abbey, a casa de Knightley, é escura, imponente mas quase decadente, pois não tem uma “senhora” (empregada?) que lhe cuide. Os móveis são escuros, as roupas dele também;

as estantes de livros, carregadas de volumes e pesadas. Há clara contradição entre as mansões opulentas e arrumadas, elegantes, e casas como o chalé das mulheres Austen em *Os pesares da senhorita Austen* (2008), bastante depauperado, rodeado de galinhas, uma cozinha escura e cheia de temperos pendurados onde elas realizam atividades tão distintas quanto cozinhar ou ler em voz alta umas para as outras.



Figuras 43 a 46: ponto de vista de Lizzy vislumbrando Pemberley por trás das árvores; Lizzy vê a casa, espantada; Pemberley; a reação dela à propriedade. Minissérie *Orgulho e preconceito*.

Figura 47: Em oposição à primeira visão do espectador sobre Longbourn e Lizzy entrando em casa, ao lado.



Como território permitido à mulher, a casa, espaço da intimidade, mas também da domesticidade e da imanência, é onde ela tem permanecido por milhares de anos (WOOLF, 1985). É a casa dos pais, de onde sai, em direção à casa do marido; é o cenário onde o amor ouve e faz declarações; onde se abriga do desapontamento e onde se esconde da dor. A

mulher de Woolf, em *Um teto todo seu*, de fato só tem a casa para circular: é expulsa do gramado; tenta ir à biblioteca – onde são admitidas apenas mulheres acompanhadas. “[...] Eu era uma mulher [...] meu lugar é no cascalho” (1985, p. 10). Como único território feminino, não é de estranhar que a casa seja tratada de maneira tão personalizada nesses filmes e minisséries – que ganhe *mises-en-scène* bastante elaboradas, em contraste com a construção usualmente reificada da casa apenas como cenário, pano de fundo, para a ação dramática, que o cinema hollywoodiano apresenta em geral. Não à toa, também, as representações audiovisuais inscrevem a ideia de lar como estratégia por meio da qual “ligações espaciais, sociais e familiares articulam as interconexões da intimidade doméstica”¹⁶⁴, de acordo com Suzanne Pucci (2003, p. 134).

Não à toa, de quase todas as casas desses filmes temos tomadas em planos bastante abertos, mas não apenas *stablising shots* que delimitam e apresentam ao espectador onde ocorre a ação e definem linhas geométricas: vão além disso. São *tableaux* em que os locais físicos, mas também os espaços de confinamento das personagens, sobretudo as mulheres, nos são apresentados. Os cenários imóveis, imponentes e, em alguns casos assustadores, dos *status quo*. O caráter de prisão das casas se apresenta de algumas maneiras – uma delas, pela constante vigília à janela, de olho no que pode ocorrer num mundo a que não se tem acesso. Na versão mais recente de *Orgulho e preconceito* (2005), uma passagem de tempo pontua o confinamento de Elizabeth. Em uma sequência, a personagem está sentada num balanço do quintal de casa. Ela rodopia, rodopia, e passam as estações. A câmera alterna entre planos americanos fixos da protagonista e o que os olhos dela vêem, em *dollies* de 360 graus (a câmera gira em seu próprio eixo): o sol, a chuva, a neve. O mesmo cenário – a casa, o quintal, as paredes. A elipse implica que, durante todo aquele tempo, aquele foi o espaço ocupado por ela, percorrido não apenas pelo olhar. Enquanto isso, constrói-se sua trajetória de auto-conhecimento confinado. Sem poder ir ao mundo, ela pode apenas aprender remoendo sentimentos, acordada à noite enquanto a irmã dorme ao lado. Não há cavalgadas; há solidão, silêncio e as mesmas paisagens. A Emma de Gwyneth Paltrow (1996) também observa a passagem do tempo no confinamento de Hartfield, sentada em uma grande tenda branca no jardim, enquanto anota em seu diário os acontecimentos da vila e se lembra de Knightley. O plano não muda, ela não muda; imanente, fixa, presa à casa e ao pai.

Sair de uma casa ameaçada pela perda e adentrar na casa do marido, na segurança, é motivo de felicidade para muitas dessas heroínas. As trajetórias que as deslocam de uma casa

¹⁶⁴ “spatial, social, and familial enclosures articulate the interconnections of domestic intimacy”, no original.

a outra (de um equilíbrio inicial a outro *status quo*) sem, no entanto, ir para lugar algum entre estes dois pontos apresenta este personagem casa como um espaço seguro de afeto na esfera privada. Como o lócus onde o indivíduo encontra acolhida ao mundo, ou o local em que a vida da família encontra segurança e felicidade, uma zona de proteção (BACHELARD, 1978). Mas esse não é, historicamente, um espaço tão conciliador assim. A casa é representada como espaço consagrado da família nuclear pré-moderna de que a mulher se torna a esposa e, futuramente, mãe – como diz Bachelard, o espaço vivido é alinhado à ideia de espaço afetivo (BACHELARD, 1978, p. 328). Nancy Fraser diz que essa família é uma das instituições especializadas na reprodução simbólica, e que diz respeito àquilo que Habermas se referia como “esfera privada”, ou como Fraser interpreta, “as ordens institucionais do moderno mundo da vida, os domínios integrados socialmente, especializados em reprodução simbólica, isto é, na socialização, formação da solidariedade e transmissão cultural” (FRASER, 1987, p. 44), em uma estrutura institucional que ela classifica como dualista, pois tem de um lado a família nuclear e a esfera pública e, de outro, a economia capitalista e o Estado. Denilson Lopes argumenta ainda que a figura da casa pode revelar o paradoxo do desejo de estabilidade – ou eternidade – frente a um mundo em que tempo e espaço se configuram cada vez mais como fluxos rápidos em rede, com distâncias encurtadas e tempos achatados (LOPES, 1999).

Apresentar a casa como tal espaço conciliador e abrigo afetivo esconde a outra dimensão da esfera privada da mulher como esposa, mãe, dona de casa: a subordinação ao marido (FRASER, 1987, p. 45) e o fato de que seu espaço como esposa só permite ocupações nomeadamente femininas. Não há liberdade no casamento, simbolizado pelo confinamento à casa. Quando o reverendo Bridges pergunta a Jane Austen por que não aceitou, anos antes, se casar com ele, questiona se foi pelo medo de ele não lhe deixar escrever (*Os pesares da senhorita Austen*). Realista (e amarga), ela retruca: “como poderia escrever se tivéssemos nos casado? Todo o esforço da maternidade. Seríamos muito pobres”. A perspectiva da pobreza e de uma casa repleta de filhos, da qual não se pode escapar nem por meio da pena, também ronda a jovem Jane Austen prestes a fugir com Tom Lefroy em *Amor e inocência*. É a irmã, Cassandra, quem a adverte: “Uma vida de trabalho árduo por uma miséria? Um filho por ano e sem modo de aliviar a carga?”. Mesmo abalada pela morte do noivo, Cassandra se levanta e pergunta a Jane: “Como vai escrever?”. De costas, como envergonhada diante da perspectiva, ela admite: “Não sei”.

A carga que nunca é aliviada é apresentada em diversas situações. A mãe de Lizzy gerencia uma casa com poucos recursos, escolhe a carne do jantar e organiza os serviços. A

mãe de Jane Austen, já idosa, alimenta animais, cozinha, prepara alimentos, enquanto Jane e Cassandra se ocupam do trabalho mais árduo. As Woodhouse, empobrecidas, calculam até a possibilidade de receberem um cavalo de presente de Willoughby (não podem aceitar). Até mesmo a esnobe e rica Cher tem de lidar com os empregados – dar ordens ao jardineiro e gerenciar as roupas na lavanderia. São as atuações invisíveis que representam o liame da harmonia doméstica que o marido só percebe quando não estão feitas. A família, simbolizada pelas casas das quais nossas heroínas são senhoras (governantas?), não é apenas o lócus do exercício do afeto, mas, de acordo com Fraser,

lugares de cálculo egocêntrico, estratégico e instrumental bem como lugares de trocas usualmente exploradoras, e de serviços, trabalho, dinheiro, sexo e, inclusive, às vezes, frequentemente coerção e violência [...] lugares de trabalho, troca, cálculo, distribuição e exploração (FRASER, 1987, p. 45).

Ou seja, a casa não é abrigo num mundo impiedoso, mas cálculo instrumental e estratégico. Não são equações fáceis. Ao mesmo tempo que libertam a mulher da ameaça da ausência de teto, e cumprem uma promessa, mantêm a linhagem de confinamento da mulher que sai de uma casa a outra, de um pai a um marido, sem experimentar a liberdade (e quando experimenta ou escolhe a liberdade, como Jane Austen, não consegue escapar da ameaça do desterro até a morte). Dão conta, simultaneamente, de proteger a mulher mas enclausuram-na na espiral de atividades domésticas, de serviço, exploração. Nora, em *Sem Prada nem nada* (2011), não tem sequer a possibilidade de decidir se quer *aquela* casa; *aquele* marido. Edward chega na rua, saindo de um caminhão. Pela janela, Nora, que estuda, o vê. Ela abre a porta e Edward diz que são moveis para a casa. A casa que eles compraram. Nora está atordoada. Ele continua, dizendo que ela deve apenas escolher onde é o quarto e o escritório, mas o resto é “nós”. Entrega o contrato para ela assinar. Ele a olha, com ar decidido. Em vez de retrucar, a mulher independente que, ao longo da narrativa, tentou tomar as rédeas da vida depois da morte do pai, sorri de volta (em contraponto, a irmã que queria conquistar um professor rico para recomprar a casa do pai fica com o pintor latino pobre). Ele se declara e coloca a chave da casa em cima do contrato para ela assinar. Diz que a ama. Há escapatória?

As casas nessas narrativas, não importa o que simbolizem, são polissêmicas (LOPES, 1999), são habitadas. Longe de inertes, são espaços que transcendem a geometria, a engenharia, a arquitetura, para se tornarem vividos, habitados (BACHELARD, 1978). Para Lopes, habitar diz respeito a “pertencimento, afinidade, prisão e liberdade” (1999, p. 77) – não há, portanto, conciliação fácil. Cada uma à sua maneira, essas personagens são

percorridas pela contemplação móvel, que segue as personagens que correm pelos corredores, passeiam pelas salas, vão da cozinha ao banheiro. Nesses momentos, não apenas os personagens, mas a câmera se movimenta, em geral por portas e até janelas abertas. Fisicamente transportada pelos cenários que percorre, essa câmera e, por consequência, essa moldura fílmica (moldura-limite) têm matrizes mais modernas que a pintura; símbolos da modernidade em si mesma, os meios de transporte, como o trem, ou, num paralelo menos atual, as carruagens de onde nossas heroínas costumam olhar, em primeiro plano ou *close*, para o mundo lá fora ou para o que deixam para trás (como quando Jane vê Tom Lefroy, a quem abandonou, pelo recorte na cobertura negra da carruagem). Em *Orgulho e preconceito* (2005), a câmera se infiltra por dentro das casas pelas quais Elizabeth passa. Quando ela vai ao baile em Netherfield, a câmera passeia por ambientes, detalhes, pessoas, rostos. Ao final do baile, a câmera é um olho que perscruta o cenário atrás da heroína, a quem segue incessantemente. A encontra em plano americano, num canto escuro, encostada à parede, apoiada nos alicerces da casa, sozinha. Netherfield, uma casa opulenta e rica. Elizabeth, à sua maneira, encontrou formas de habitar esses espaços, e a mobilidade da contemplação e da moldura-limite nos permitem acompanhar seu domínio sobre os espaços. A habitação, ocupação afetiva desses espaços, demarca também espaços de gênero. As mulheres costumam transitar por quartos, cozinhas e pelas salas de leitura das damas. Os homens dominam bibliotecas, salas e salões. À sala de jantar, a mulher comparece quando deve comer. A mulher contemporânea circula mais livremente pelos cômodos, mas ainda assim Cher só se integra ao trabalho do pai depois que é convidada por ele e por Josh, em *As patricinhas de Beverly Hills* (1995).

As portas e janelas, limiars entre dentro e fora, sempre prestes a serem abertas ou prontas a serem fechadas, participam dessa relação dialética entre interior e exterior. A casa também pode representar um limiar, se isolada, fechada, não convidativa, menos habitada, “mais um pesadelo do que um aprazível devaneio”. Para Denilson Lopes, “as casas são mundos interiores, sobretudo quando se aprofunda a grande solidão do homem, mas em tensão em maior ou menor grau com o exterior” (LOPES, 1999, p. 43). Os dois termos, interior e exterior, não são, segundo Bachelard, simétricos, não possuem qualificativos – a medida de nossa adesão às coisas – que se possam vivenciar da mesma maneira; vastidão e concretude, miniatura, não se expressam das mesmas maneiras e nem são equivalentes – mas os espaços fechados não podem ser compreendidos sem eles, os espaços abertos, diz Lopes (1999). É no exterior, também, que nossas mulheres escapam dos confinamentos domésticos. Diante de uma debacle que incluiu a reprovação no exame de motorista, os sinais de

apaixonamento por Josh, uma briga com a amiga-agora-rival, Cher não aguenta mais ficar em casa. A patricinha vai para a rua – para a Rodeo Drive – refletir, tentar dar forma ao que está sentindo. A câmera a acompanha ora em planos mais próximos, passando pela Tiffany's, pela Cartier, ora em planos bastante abertos, enquanto ela caminha pela rua de compras ou pela vizinhança.



Figuras 48 a 50: acima, Lizzy Bennet caminha em *Orgulho e preconceito* (2005). Abaixo à esquerda, Cher esfria a cabeça em frente à Tiffany's em *As patricinhas de Beverly Hills* e a felicidade de Bridget Jones ilumina seu rosto e Londres, em *O diário de Bridget Jones*.





Figura 51: Na minissérie *Emma*, de 2009, Emma finalmente conhece o mar, devidamente acompanhada do marido.

Quem também adora fugir da casa-prisão dos pais, em que até a cenografia é apertada demais, claustrofóbica, e a luz é esparsa, é Bridget Jones, que mora sozinha mas os visita sempre (*O diário de Bridget Jones*, 2001). A acompanhamos em caminhadas londrinas em vários momentos do filme. As caminhadas diurnas são invariavelmente em planos próximos, quando vemos o estado de espírito da heroína no dia: quando é convocada pelo chefe para apresentar o lançamento da editora (*A motocicleta de Kafka*), Bridget caminha sorridente pela rua, com decote poderoso, enquanto mentalmente repassa sua fala. Ainda mais sorridente é o *close* de Bridget andando pela mesma ponte depois de dormir com Daniel pela primeira vez. Em plano aberto, ela desfila pela Piccadilly Circus. Radiante, (ela substituiu comida por sexo, afinal de contas), a cidade luminosa reflete esse humor. Depois do rompimento com Daniel e de uma nova decisão de mudar de vida, Bridget anda pela rua, mas agora na direção contrária. Está bonita e se sentindo feliz, focalizada em meio a outras mulheres. Também são comuns as cenas de Bridget chegando em casa em meio aos preparativos e montagens para a feira perto de onde mora.

Ela não diz, mas poderia: “Gosto imensamente de caminhar”, frase ouvida de Elizabeth Bennet em *Orgulho e preconceito*. Quando pode sair de casa (na sequência em que vai a Netherfield socorrer Jane, a irmã que ficou doente), a câmera se afasta em grande plano aberto e fixo (2005). A protagonista é um detalhe no amplo cenário aberto, na liberdade do espaço sem cercas, sem paredes, sem confinamento. Ela percorre o quadro de um canto a

outro. Logo, porém, chega à casa. E quando ela bate à porta, a câmera já se aproximou novamente, prenunciando a prisão que se chegará a ela. Os momentos em que Elizabeth pode caminhar pelo campo, como quando lê a carta de Darcy no bosque ou quando corre da igreja na chuva, são fugazes.

Como Lizzy, Jane Austen, na juventude, é bastante “fond of walking”. Essa descoberta é feita quando vemos, em *Amor e inocência*, a mão de uma mulher acariciar uma árvore no bosque, lentamente. A câmera se move até revelar que é Jane, caminhando em câmera lenta. Ela anda atrás das árvores secas, num passeio que será interrompido por Lefroy (nem um pouco à vontade em caminhadas no campo), que se perdeu. Enquanto ele não consegue ver graça alguma, Jane retruca que outros observam mais: “É bem memorável. Existe até um livro sobre o bosque de Selborne”. Mais tarde, após a primeira ruptura com Tom, em Londres, passeia com o irmão, George, pelo mesmo bosque. Vemos um grande plano aberto da paisagem, ela olha para o alto e vemos os galhos em *contra-plongée* de 90°. Novamente, Tom está ali para perturbá-la.

Como a demarcar a amplitude desses espaços abertos, pelos quais a mulher pode transitar, temos muitas vezes grandes planos abertos, o uso de gruas, longos *travellings*. Também vemos pelos olhos da mulher, compartilhamos do senso de liberdade que elas experimentam, em *contra-plongées* radicais, de 90°. É como se nossos olhos se voltassem para o céu junto com os delas, como Jane Austen e Lizzy Bennet fazem, no campo. Nessas representações, é comum termos a mulher pequena, distante, apenas um fragmento de uma paisagem ampla, que não a aprisiona e lhe oferece infinitas possibilidades.

4.2. ME DÁ TUA MÃO

A pele é o maior órgão do corpo humano. É ela quem recebe o toque, o carinho, o afago, o tapa. Qual seja o tipo de contato que se estabelece entre dois sujeitos, ele é necessário. O carinho, especialmente, diz Regina Navarro Lins, para quem a “linguagem dos sentidos, na qual podemos se todos socializados, é capaz de ampliar nossa valorização do outro e do mundo em que vivemos” (LINS, 2012, p. 165). A pele constitui todo um sistema sensorial que tem a capacidade de ajudar os outros sentidos na linguagem da experiência. Para Lins, o tato é a linguagem do sexo, que, por sua vez, tem sido considerado a forma mais completa de toque. O ato de tocar tem suma importância não apenas no sexo, mas em todo o

conjunto da relação amorosa: “o tocar e o acariciar representam modos primários e essenciais de conhecer e de amar [...] há a tentativa de descobrir o ser amado revelando, por intermédio do contato, seu segredo” (LINS, 2012, p. 166). De maneira análoga ao olhar, a pele fala sem dizer, integrando um sistema de comunicação não-verbal.

Se o olhar é ignição e constante chama dos amantes, o toque é símbolo de intimidade crescente – cujo ápice, repetimos, é o sexo. Nossos produtos audiovisuais, contudo, são marcados pela ausência de intimidade entre os amantes, que têm pouco espaço, oportunidade e possibilidade de avançarem do olhar para os outros sentidos da paixão e do amor – por isso mesmo se aloja no olhar a matriz de nossos amores. Da intimidade não se oculta nada, já alertava Bachelard a respeito da profundidade dessa figura (BACHELARD, 1978). Pois aqui, pouco se desvela, e a intimidade requer justamente a “revelação de emoções e ações improváveis de serem expostas pelo indivíduo para um olhar público mais amplo” (GIDDENS, 1993, p. 154); em outras palavras, ainda para Giddens, a intimidade é um tipo de comunicação emocional, com os outros e consigo. Como temos informado, há uma interdição progressiva dos sentidos nos amores em estudo aqui, e a possibilidade dessa comunicação emocional completa é bastante problemática. É uma comunicação, portanto, estabelecida em fragmentos, um dos quais é justamente o toque.

Cientes da raridade, que os torna valiosos nesse contexto, as narrativas audiovisuais que dialogam com Austen valorizam bastante os momentos em que o toque ocorre. Emma e Mr. Knightley, apesar da enorme proximidade e amizade que, eventualmente, os faz passar por irmãos, tocam-se pouco (*Emma*). Na versão para a televisão (2009), a primeira visão que temos de um toque entre eles se dá depois de (mais) uma discussão sobre as trapalhadas de Emma. Ela está sentada à frente da lareira, numa sala à meia-luz, iluminada por candelabros. A vemos de costas, ao fundo do quadro. Em *close*, no primeiro plano, vemos Knightley entrar de costas e observá-la. Quando a vemos, ela está sentada com a sobrinha, Emma, no colo. Os dois sentam-se juntos e conversam sobre a diferença de idade e julgamentos entre eles. A câmera, alternando entre primeiros planos e *closes*, nos revela uma cena tipicamente familiar, um casal brincando com um bebê enquanto conversa – a um desavisado, poderiam ser os pais da menina, não os tios materno e paterno. Depois de discordarem sobre atitudes recentes de Emma, Knightley propõe uma reconciliação, e a câmera nos mostra, em *close*, a mão dele sobre a dela. Emma olha para as próprias mãos e, em seguida, para Knightley. A próxima vez que Emma der a mão a Knightley, será quando os dois dançarem no baile promovido por Frank. O convite dele é: “Vamos dançar, querida Emma?”, e mais uma vez vemos em *close* as mãos, desta vez ela colocando-a sobre a dele. Quando se despede,

atordoado com os sentimentos que nutre pela amiga-irmã, Knightley mais uma vez pega a mão de Emma, que vemos em *close*, e as olha, longamente, antes de dizer adeus. Há, ainda, dois decisivos toques das mãos de Emma e Knightley, mas dessa vez quem toma a iniciativa deles é ela. Knightley está prestes a se declarar, mas Emma acha que ele ama a amiga Harriet; incapaz de ouvir a notícia, pede que ele se cale. Ele sai. Ela vai atrás, gritando. Pede que pare. Agarra a mão dele. Há um grandioso momento de troca de declarações de amor, que culmina com o casal em primeiro plano e Emma colocando as mãos no rosto dele. Em seguida, cola a testa à dele. Depois disso, o beijo. Finalmente, quando vão, temerosos, contar a novidade a Mr. Woodhouse, estão lado a lado, de costas. As mãos de Emma, como uma menina que espera ser repreendida, estão atrás do corpo. A mão de Knightley a encontra e a entrelaça. Já casados, em lua-de-mel, essa aliança do casal é novamente representada pelas mãos em *close*, e depois por um plano médio dos dois, lado a lado, mãos dadas, vendo o mar. Enquanto a câmera se afasta num grande plano aberto, eles permanecem, unidos. E essa é toda a intimidade que temos do casal.



Figuras 52 a 54: Na versão da BBC de *Emma* (2009), Knightley segura longamente a mão de Emma antes de viajar; *close* das mãos unidas; ela o observa, intrigada, enquanto ele observa a mão dela.



Figura 55: *Em Razão e sensibilidade* (1995), esse é o ponto alto da intimidade física entre Elinor e Edward

Parece pouco? Observemos então o que ocorre entre Elinor e Edward, na versão de *Razão e sensibilidade* de Ang Lee (1995), de quem só temos um beijo dele na mão dela, na última sequência do filme, no casamento de Marianne com Brandon. Em resposta ao gesto do noivo, Elinor sorri e encosta o rosto no dele. A versão da BBC (2008) aproxima mais os amantes, especialmente Marianne e Willoughby. Quando os dois passeiam perigosa e solitariamente pela casa dele, sobem as escadas. Em *close*, vemos as mãos dele no corrimão; as dela atrás. Os dedos dele tamborilam e se tocam levemente. Prenúncio do que essa visita anuncia, a cena se torna cada vez mais escura, a penumbra aumenta na casa inabitada. Os toques, aqui, são menos anunciadores da felicidade. Quando Edward enfim decide se declarar a Elinor, entra apressado na sala e corre até ela. Em *close*, vemos as mãos dele nas dela, mas Lucy, a noiva secreta dele, está lá. Rapidamente, o mesmo *close* mostra as mãos dela se soltando. É apenas no fim da narrativa que os toques dos amantes começam a ter características mais auspiciosas, mas não em circunstâncias das mais prósperas. A primeira delas é quando Marianne está à beira da morte e Brandon entra no quarto e a olha apaixonadamente. Toca as mãos dela. Ela coloca as mãos sobre a dele. Em primeiro plano, ele a olha. Ela dorme.

Em *Amor e inocência* (2007) Jane e Tom Lefroy se tocam apenas na dança, e é quando vão fugir juntos que as peles de ambos conversam. Ela sai de casa, olha para trás, anda rápido. No portão, Tom a espera. Os dois param na frente do portão, com a luz do

amanhecer inundando-os, e ele pergunta se ela tem certeza. Estão frente a frente, ela o beija. Correm, mãos dadas. A era vitoriana e seu excesso de prudência ainda não haviam chegado à Inglaterra, mas até aqui, falamos, afinal de contas, de filmes situados na Regência (1811 – 1820) ou pouco antes dela. Mas mesmo em modernas representações audiovisuais é possível perceber a ausência do toque – e, por conseguinte, do desenvolvimento de representações de relações amorosas calcadas na intimidade. Em *O clube de leitura de Jane Austen* (2007), a delicadeza do toque entre os amantes está ausente. Há sexo, certamente, mas pouco se vê dos outros encontros entre epidermes que servem como munição ao desenvolvimento do amor. Algo diferente ocorre em *O diário de Bridget Jones* (2001). O toque, aqui, é dessacralizado e *desromantizado*, pelo menos quando ocorre entre Daniel e Bridget. O primeiro momento em que vemos a mão dele tocar nela, é na bunda – e em público, no elevador. Mais tarde, prestes a tirar o vestido dela, os vemos deitados no tapete da sala dele; Daniel percorre o corpo dela com as mãos. Ironicamente, o toque romântico das mãos dela no rosto dele, sinal indelével de relação entre um casal, precede em instantes a descoberta dela de que ele a trai. Mark Darcy, por outro lado, é capaz de voltar de Nova York sem nunca ter beijado Bridget. E, ainda que se beijem, muito, na conclusão do filme, este é o único toque que lhes é permitido. No limiar do século XXI.

Como o olhar, o toque, se o amor aceita recebê-lo, a repulsa o despreza. É o que Emma faz, horrorizada, quando Elton, dentro da carruagem, lhe propõe. Indignada diante dos avanços indesejados e inesperados dele, ela pede agressivamente que ele solte sua mão (*Emma*, 1996). Marianne também retira a mão de Brandon, rapidamente, em *close*, quando ele entrega flores a ela – isso quando a moça estava apaixonada por Willoughby. A maneira como o primeiro toque das mãos é visualmente representado, por outro lado, pode dar pistas de que a repulsa é menos profunda do que aparenta. Assim, quando Elizabeth Bennet e sua irmã Jane vão embora de Netherfield, após a doença da segunda, Lizzy cumprimenta Darcy rapidamente e se vira de costas, afinal, o detesta. Ao subir na carruagem, olha para baixo e segura a mão dele para embarcar, gesto que poderia ser apenas funcional. Mas em seguida vemos as mãos unidas, em *close*, e após isso vemos os olhos dele, também em *close*, virando-se rapidamente de costas e saindo de perto. Agora em plano médio, vemos a mão dele, que Darcy abre e fecha. Elizabeth fica olhando para trás, para as mãos. Definitivamente, não foi um encontro trivial de peles.

4.2.1. São dois pra lá, dois pra cá

*Sentindo o frio
Em minha alma
Te convidei pra dançar
A tua voz me acalmava
São dois pra lá
Dois pra cá...*

*Meu coração traiçoeiro
Batia mais que o bongô
Tremia mais que as maracas
Descompassado de amor...*

*Minha cabeça rodando
Rodava mais que os casais
O teu perfume gardênia
E não me perguntes mais...*

*A tua mão no pescoço
As tuas costas macias
Por quanto tempo rondaram
As minhas noites vazias...*

(Dois pra lá, dois pra cá, João Bosco e Aldir Blanc)

O que é isto então, a dança?, foi a pergunta feita por Santo Agostinho e repetida por Paul Valéry. O que é, então, a dança? Diz Valéry que é uma criação de um tempo distinto e único. Diante da bailarina, acredita que ela “se fecha, de alguma maneira, em uma duração que ela mesmo engendra, uma duração toda feita de energia imediata, feita de nada que possa efetivamente durar” (VALÉRY, 2011). Santo Agostinho e Valéry (assim como Mallarmé, Nietzsche e Badiou) se referem à bailarina; estão falando da dançarina profissional, que faz do balé uma arte do corpo. Mas como não compreender um casal que baila como partícipe desse tempo construído pelos corpos em movimento, e atribuir a esse casal, ainda mais a um casal apaixonado, o caráter de instabilidade, impossibilidade e improbabilidade que Valéry atribui à bailarina? Badiou acrescenta que a dança é liberdade e leveza, é a instituição de um novo começo, uma brincadeira. Para ele, essa leveza é a manifestação não-forçada do corpo, e a dança manifesta uma lentidão secreta até mesmo do que é rápido (BADIOU, 2002).

Quando captados pela câmera, os movimentos da dança do casal parecem ainda mais em consoante com a impressão de desprendimento e de oposição ao mundo prático que a dança representa. Ela não chega a ser disjuntiva da narrativa, como num musical, afinal, em cada momento em que os amantes valsam há desdobramentos importantes; mas certamente rompem com a harmonia formal na qual o produto se desenvolve para suspender o espectador em um período de contemplação quase unicamente plástica, marcada pelos giros

coreografados da câmera mesmo (ela uma bailarina invisível – para o espectador). Essa representação audiovisual da dança também condensa o lampejo de intimidade que o bailado dos corpos unidos promove (a tensão sexual que esconde) e as emoções que revela, por meio dos *closes*, primeiros planos e *raccords* de olhares. Traduzindo a filosofia da dança de Mallarmé, Badiou diz que a dança é uma interpretação do beijo e, mais claramente, do sexo: “a dança só retém uma forma pura da sexuação, do desejo, do amor a que organiza a triplicidade do encontro, do enlaçamento e da separação” (BADIOU, 2002, p. 88).

Em *Sandition*, o último romance inacabado de Austen, é dito que Wordsworth tem a verdadeira alma da poesia. William Wordsworth, um dos grandes poetas românticos da época de Austen, ao lado de Coleridge, descreve assim a dança dos narcisos em *Daffodils*, poema de 1804:

Vaguei só como uma nuvem que flutua alto, sobre vales e colinas, quando de uma vez vi uma multidão, anfitriã, de narcisos dourados; ao lado do lago, debaixo das árvores, vibrando e dançando na brisa. [...] Dez mil vi num piscar de olhos, jogando as cabeças em dança enérgica. As ondas ao lado deles dançaram [...]”¹⁶⁵.

Quando se lembra dos movimentos, o “coração se enche de prazer, e dança com os narcisos”. A delicada descrição dos movimentos alegres e enérgicos da natureza parece corresponder bastante a um dos motivos mais recorrentes em nossos produtos audiovisuais, que opera em momentos bastante importantes nas relações amorosas, pois é na dança que os amantes têm uma rara oportunidade: podem se olhar, tocar e conversar livremente. A liberdade tem a duração da quadrilha ou da valsa. Estão em público, e entre os pares provisórios que a dança cria, a intimidade efêmera pode intensificar o amor, quebrar tensões ou mesmo tornar o afeto percebido. É também o momento do flerte, do qual a Jane Austen mais velha gosta tanto (*Os pesares da senhorita Austen*). Enquanto visita o irmão Edward e a sobrinha Fanny, Jane se diverte imensamente: arreganha os dentes de alegria. Ela é vista em *close*, em planos médios, abertos. Ela bate palmas, é o narciso enérgico do jantar, observada

¹⁶⁵ “I wander'd lonely as a cloud / That floats on high o'er vales and hills, / When all at once I saw a crowd, / A host, of golden daffodils; / Beside the lake, beneath the trees, / Fluttering and dancing in the breeze. / Continuous as the stars that shine / And twinkle on the Milky Way, / They stretch'd in never-ending line / Along the margin of a bay: / Ten thousand saw I at a glance, / Tossing their heads in sprightly dance. / The waves beside them danced; but they / Out-did the sparkling waves in glee: / A poet could not but be gay, / In such a jocund company: / I gazed -- and gazed -- but little thought / What wealth the show to me had brought: / For oft, when on my couch I lie / In vacant or in pensive mood, / They flash upon that inward eye / Which is the bliss of solitude; / And then my heart with pleasure fills, / And dances with the daffodils”, no original.

pelo reverendo Bridge e por Fanny. Jane dança quadrilha, que em geral é o ritmo mais animado das cenas de dança em que não existe amor entre o par – quando Collins e Lizzy dançam, quando Emma dança com Frank Churchill, Jane com Wisley... Se a dança extrapola o protocolo social, em geral o ritmo é a valsa, mais aconchegante.

Em *Orgulho e preconceito* (2005) é uma valsa que embala a cena do baile em Netherfield, a residência alugada pelo milionário Mr. Bingley. A cena ocorre como clímax da primeira metade da narrativa. A essa altura, Elizabeth já detesta Darcy, iludida pelas opiniões alheias e pelo ar grave que o cavalheiro apresenta. Numa ação que a surpreende, ele a convida para dançar. Durante a dança, Lizzy tenta conversar trivialidades com ele, que a responde laconicamente. A câmera acompanha os dois em primeiro plano, bailando de um para o outro de acordo com os movimentos da dança. De repente, o casal se aproxima e começa a discutir sobre o caráter de Darcy, que parece contraditório e confunde Lizzy. A câmera rodopia ao redor deles. Antes de dar uma volta completa, um corte e já não há mais ninguém no salão, apenas Lizzy e Darcy. A *mise-en-scène* “limpa” a ação, como passe de mágica, para evocar a importância do momento para os protagonistas – naquele instante, só existiam, um para o outro, bem como para o espectador, Lizzy e Darcy. A câmera se afasta e se aproxima dos dois e rodopia, como uma valsa, destacando a ausência de diálogo entre eles e o impacto que o instante teve nos sentimentos de ambos. Na versão de *Orgulho e preconceito* de 1995, é justamente nessa dança que ocorre o primeiro toque entre eles, quando se dão as mãos, seguindo a coreografia. Seguimos, também, um complicado jogo de olhares entre os dois. Primeiro, Lizzy o olha em *close*. Os dois rodopiam pelo salão e a câmera gira com eles. Ele a olha, ela o olha. Sem se olharem, as mãos se encontram novamente, na coreografia. Enquanto Lizzy tenta estabelecer uma conversa, aos poucos só ouvimos os sons da conversa dos dois, ao mesmo tempo em que Darcy a fita com intensidade. A conversa toma o rumo de Wickham, e Darcy começa a se irritar; a câmera o segue na dança. A postura afastada dos dois ao final da coreografia marca o momento de tensão: apesar de mãos dadas, como manda o protocolo, não ousam se olhar.



56 a 63: a coreografia do desejo entre Elizabeth e Mr. Darcy em *Orgulho e preconceito* (2005). À medida que a dança prossegue e a tensão aumenta, a mise-en-scène é “limpa”, os ruídos cessam; restam eles, o silêncio entre os dois, os olhares e a música do baile.

A capacidade do par de obedecer à coreografia também demonstra como o outro é capaz de desestabilizá-lo. Já falamos da dança bastante envolvente entre a jovem Jane Austen e Tom Lefroy (*Amor e inocência*). Mas antes desta, os dois, ainda no princípio do jogo

amoroso, dançam uma *country dance* (conforme explicado pela própria personagem, no filme). A cena serve para, ao mesmo tempo, os dois terem a oportunidade de se tocarem e, sobretudo, conversarem. Se alfinetam. Jane claramente parece ganhar a batalha verbal, até que Tom diz que ela se considera superior à companhia. Aturdida, ela quase perde o passo da dança. Quando Grigg se levanta e estende a mão para convidar Jocelyn a dançar com ele no baile da biblioteca em *O clube de leitura de Jane Austen*, também há uma tensão entre os dois, e Jocelyn não reage bem ao convite. Acabaram de discutir. Jocelyn olha para ele, sem menção de levantar. Ele mantém a mão estendida. Dançam uma música sexy, em plano aberto, com iluminação sutil. Ele a rodopia, está sério, com uma feição de virilidade ainda não exibida no filme até então. A envolve pela cintura. A tensão sexual é latente, e só será resolvida, como veremos, na conclusão da narrativa.

Enquanto Jane e Jocelyn relutam em dançar com os pares, Emma é quem convida Knightley para a primeira dança dos dois, na minissérie (*Emma*, 2009). Aqui, os movimentos também são sensuais; os dois entrelaçam os corpos a partir dos braços cruzados no alto do corpo, mantendo os olhares um sobre o outro. Riem um para o outro. Olham-se, fora da coreografia. Aos poucos, o som da dança é substituído por uma música mais romântica, que embala os dois enquanto giram, em roda com outro casal. Knightley sorri. Novamente, enlaçam os corpos. Aos poucos, param de sorrir. Knightley a olha, com ar pensativo, enquanto se aproxima e se afasta dela. Emma devolve o olhar. Se dão as mãos e rodopiam, muito próximos. Em *close*, vemos o olhar trocado. Agora, Emma sorri de felicidade. Knightley não resiste e ri também.

Como contraponto, em *As patricinhas de Beverly Hills* Cher dança com seu par, Christian, mas, como veremos adiante, é incapaz de perceber os sinais que se apresentam a ela durante a dança. Ela e o amigo dançam coladinhos na festa dos colegas de faculdade de Josh, de maneira ostensiva. Encostam as costas. Fazem coreografia de tango. De repente, Christian vê alguém na festa; começa a dançar com ele. Cher está dançando sozinha e Christian está virado para o rapaz. No fim da festa, todos estão cansados, mas Christian arruma energia para continuar dançando, sozinho na pista. Ele decide sair com alguns rapazes da festa para um “after”, e Josh deixa Cher e Tai em casa. Aqui, a dança não serviu aos propósitos a que realmente se destina porque Cher não conseguia ler os sinais.

Sinais ou pistas, aliás, são chaves para decodificar as danças a que assistimos. Mais que a corte entre o casal e a ruptura do tecido cotidiano, a dança simboliza um avanço desse cortejo: Nora Foster Stovel compara esses momentos tanto nos livros quanto nos produtos audiovisuais a pedidos de casamento: “dança como metáfora e modelo para o casamento, já

que os parceiros de dança se tornam parceiros no matrimônio”¹⁶⁶ (STOVEL, 2007, s/p). São, afirma, prelúdios, que servem como catalizadores da corte e cujas coreografias antecipam os pedidos de casamento que irão ocorrer à frente. Não à toa, os futuros amantes demonstram estar mais à vontade com as coreografias, e as executam melhor um ao lado do outro, do que com outros pares. Porque a dança demonstra a compatibilidade física e simbólica entre eles, explicitada na coreografia, nos olhares trocados – o balé dos olhares, segundo Carol Shields (SHIELDS, 2001, p. 169), nas mãos postas em locais especiais. Para Shields, a dança vai além: a coreografia demonstra a compatibilidade que a coreografia da vida demonstra entre linguagem e compreensão (Idem, 182).

4.2.2. Afinal, o amor é tão carnal

Para Edgar Morin, o beijo representa, no audiovisual, um tipo sintético de amor, ao mesmo tempo espiritual e carnal – sentimento total (2011, p. 134). O autor francês credita essa importância do beijo na narrativa cinematográfica, entre outras razões, à censura que vigeu durante os anos do Código Hays, sobretudo, entre 1934 e 1967 (quando já estava decadente na prática). Mas o beijo, diz Morin, não é apenas o substituto simbólico da união dos corpos sexuais diante da proibição;

é também o encontro de Eros e Psyché: o sopro, nas mitologias arcaicas, é a sede da alma; por outro lado, é a boca que se fixa sensualmente primeira, ligada à absorção e assimilação; o beijo na boca é um ato de duplo consumo antropofágico, de absorção da substância carnal e de troca de almas; é comunhão e comunicação da psique no eros (MORIN, 2011, p. 134).

A importância do beijo como momento que condensa a tensão sexual permitida na tela justifica o fato de ele, como afirma Morin, condensar o tempo – “a divina eternidade do instante” – especialmente por meio das técnicas de intensificação emocional e afetiva, nomeadamente o *close* e a câmera lenta. Ao lado da carícia, Morin classifica o beijo como um dos processos elementares da participação amorosa, e também é um dos processos pelos quais o audiovisual apela à participação, com “envolvências cinestésicas” (2011, p. 158). O beijo como centro da manifestação afetiva também faz sentido diante de um *corpus* que trata,

¹⁶⁶ “dancing as both a metaphor and a model for marriage, as dance partners become marriage partners”, no original.

em sua maioria, de um tempo em que o sexo era um ataque à virtude; e que também engloba filmes classificados como livres para todos os públicos.

Na versão de *Orgulho e preconceito* de 2005 o beijo está ausente. Ou quase. Elizabeth e Darcy se beijam, mas apenas numa cena extra que só foi exibida nos cinemas norte-americanos e consta no DVD, mas que não costuma ser vista nas exibições televisivas do filme. Os dois estão em Pemberley, num pátio, iluminados apenas por velas na noite. Lizzy beija a testa, os olhos, o rosto do marido, até beijar-lhe a boca. Na versão da BBC (1995), o beijo também ocorre apenas após o casamento de Lizzy e Darcy (também de Jane e Bingley). Os dois estão felizes. Ele, tão ensimesmado durante a narrativa, sorri. Os dois se olham. Darcy ri mais. Em primeiro plano, se olham apaixonadamente e, só então, se beijam – em câmera lenta. Como a alongar ainda mais a duração desse instante, a cena congelada encerra a minissérie. Em *O diário de Bridget Jones* (2001), o adiado beijo entre ela e Mark Darcy também ocorre no encerramento da narrativa. Em primeiro plano, se beijam. A câmera se aproxima, e continuam se beijando. Um momento bastante intensificado, que condensa toda a tensão sexual do casal, que não vai para a cama, apesar de Bridget adorar sexo. Há transições de enquadramentos do momento, demonstrando que o beijo foi longo. Em *close*, Bridget interrompe: “Espere um minuto. Meninos direitos não beijam assim”. Darcy, sorrindo, responde que “beijam sim”, para delírio da audiência feminina – e masculina –, que pode respirar aliviada ao encontrar, na vida real, um “bom moço”: as desconfianças sobre a potência sexual do herói simpático *versus* as do vilão (Daniel Cleaver) foram dirimidas. Eles continuam a se beijar enquanto a câmera se afasta, num grande plano aberto de uma Londres coberta pela neve. *Fade to black*.



Figura 64: grande plano aberto capta o beijo de Grigg e Jocelyn. Ao fundo, o sol banha a cidade, em *Os pesares da senhorita Austen*.



Figura 65 Bridget Jones e Mark Darcy se beijam. Neva. *O diário de Bridget Jones*.



Figura 66: Cher e Josh se beijam à beira da escada, em *As patricinhas de Beverly Hills*.



Figura 67: Elizabeth e Darcy se beijam no epílogo de *Orgulho e preconceito* (2005), disponível só em DVD.



Figuras 68 e 69: o primeiro beijo, proibido, entre Jane Austen e Tom Lefroy em *Amor e inocência* é às escuras. O outro, roubado, é na floresta quase sem testemunhas. Figura 70: ao lado, o beijo de Elinor e Edward na minissérie *Razão e sensibilidade* (2008).



As duas irmãs Dominguez de *Sem Prada nem nada* (2011) são beijadas em sequência. Primeiro é Mary. Após um acidente, ela está de cadeira de rodas, e finalmente se

deu conta do papel de Bruno em sua vida. Pela primeira vez, sente que pertence ao universo mexicano; ela realmente ama o mundo dele. Entrega-lhe uma flor do paraíso, a mesma que ele tentou dar a ela em outro ponto da narrativa. Diz que, se não estivesse presa à cadeira, provavelmente o beijaria. Antes de beijá-la, Bruno questiona se ela não consegue fazer nada sozinha. Ele se aproxima dela em primeiro plano. Ao fundo, ouvimos uma trilha de violões bastante sensual. O plano se abre e Mary e Bruno se beijam. A cena termina e vemos Nora ser encurralada com a casa que Edward comprou e com o pedido de casamento. Ela o olha e o beija. Elinor, na versão de 2008 de *Razão e sensibilidade*, também beija Edward após o pedido de casamento. Entre lágrimas, ela ouve as desculpas do amado de costas para ele. Ela se vira para ele, rindo, nervosa. Turbilhão de emoções. Se aproxima dele. O abraça. A câmera se afasta e Elinor o beija. A câmera baila pelos dois e se aproxima do beijo em *close*. Os dois estão rindo de rosto colado. Significativamente, Marianne e Brandon não se beijam. A versão de 1995 nega até mesmo o beijo como síntese da tensão sexual e concatenador de todo o afeto e do toque: nenhum dos casais se beija.

Em *As patricinhas de Beverly Hills*, a transição da fraternidade entre quase irmãos para a pontuação espiritual e, sobretudo, carnal do romantismo é bastante incômoda. Sentados na escada, conversando depois de Cher ter sido destratada por um funcionário do pai, o clima que começa a se construir contrasta com o gestual de irmãos. Antes de beijar Josh, Cher dá um empurrão nele. Ele a pega pelo braço e a beija. Os dois estão em *close*. Ela se afasta e sorri. Josh ri e a beija de novo. O plano se abre e os dois estão no alto da escada. No filme *Emma* de 1996, Emma também ri antes de beijar Knightley, mas é um riso já enredado pelas declarações de amor – e pelo pedido de casamento, cuja feitura ou aceitação parece autorizar o beijo. Em primeiro plano, os dois se beijam. Riem. Se beijam de novo. Encostam as testas. De repente, Emma se dá conta de que não pode se casar e abandonar o pai. Knightley concorda em ficar na casa com ela. Ela se joga nele. Se beijam novamente, em primeiro plano. Em seguida, vemos um grande plano aberto dos dois se beijando; sob uma árvore, a luz do sol se insinua pelas flores e chega até eles.

Quando Jane Austen beija Tom Lefroy (*Amor e inocência*), diz que gostaria de experimentar e fazer certo, pelo menos uma vez. Está claro que ela nunca havia sido beijada. O beijo que sela esse amor impossível ocorre justamente depois de Jane ter sido advertida a aceitar o casamento com o rico Wisley. Ela sai do baile, irritada. Tom a vê. Caminha no escuro, entre as árvores, a câmera o acompanha. Em plano aberto, ele encontra Jane. Os dois estão de costas, vemos apenas as silhuetas – afinal, é um beijo secreto. Discutem sobre a proposta de Wisley. Os dois ficam em silêncio. Ao longe, há pontos de luz, tochas do baile.

Jane chega perto dele. Tom a olha. Vemos a nuca de Jane, que se vira para ele. Aproxima o rosto para beijá-lo. O plano se abre, os dois estão de costas. Se beijam. O plano se aproxima, ele toca o pescoço de Jane e a olha. Ela suspira. Pergunta se fez direito. Ele responde que fez muito bem. Jane e Tom ainda se beijarão no filme; de maneira muito menos lírica. O tio de Tom proibiu o casamento e os dois romperam, Tom está noivo. Jane caminha no bosque com George, quando Tom chega. Discutem. Jane se mantém afastada dele, com a ajuda do irmão, mas Tom consegue se aproximar, aos poucos. Subitamente, a beija e encosta na árvore. Jane se solta. Vira-se de costas e sai de perto. Volta. Bate nele. Em primeiro plano, esmurra o peito dele. Tom a convida para fugir. Estão próximos novamente, e dessa vez Jane não resiste ao beijo, que é amplificado em grande plano aberto.

Quando Jane desistiu de fugir e volta para casa, malas na mão, a casa vazia. Parada na sala, em plano aberto, está sozinha, e a casa é exatamente a mesma. Vemos a boneca, o relógio, as marcas de um tempo que não passa. John, o aluno de seu pai, está em casa. Ele pergunta o que aconteceu. A câmera próxima ao rosto, Jane diz que não aconteceu nada. E logo entendemos, sem mais nada dizer, que ela continua virgem. De todas as nossas heroínas, aliás, apenas Bridget Jones e as mulheres d'*O clube de leitura de Jane Austen* não são virgens. Compreensivelmente. São verdadeiras mulheres contemporâneas. Mas o fato de já terem ido além (e muito) do beijo não implica que os filmes o façam nos mostrem isso.

Há, sim, sexo nesses produtos audiovisuais. E ele é representado tanto de maneira socialmente chancelada quanto de forma proibida. Fica claro que o sexo é apresentado de maneira aprovada quando se tratam de casais casados ou autorizados a terem uma relação sexual. Jane Austen pode ter permanecido virgem, mas seus pais tinham uma vida sexual animada; pelo menos é o que dá a entender uma das cenas iniciais de *Amor e inocência*. Estão deitados na cama, discutindo sobre o comportamento irritante de Jane. A mãe culpa o pai. Ele diz que foi o modelo de perfeição. A mulher retruca que dividem a cama há 32 anos e perfeição é algo que nunca encontrou. O pai a olha, maliciosamente. Em plano aberto, um leve *plongée* na intimidade de um casal, vemos o marido se enfiar embaixo das cobertas, onde se insinua que ele faz sexo oral na mulher. Rindo, ela o manda parar, diz que é domingo, e aos poucos as queixas se transformam, apenas, em riso.

Jane Austen nunca fez sexo, mas conversou sobre ele, numa troca imaginária que equivale a uma troca sexual com Tom em *Amor e inocência*. Tudo começa com os dois na biblioteca, quando Tom a provoca a respeito do conteúdo explícito do livro sobre história natural que ela lhe indicou. Ela fica envergonhada, e ele insinua que ela deveria conhecer mais o mundo se deseja praticar a arte da ficção. O diálogo é travado em um passeio pelos

corredores da biblioteca, em que andam paralelamente pelas estantes até se encontrarem e Tom chegar perigosamente perto. Mesmo quando ele sai de perto, ela, atraída, se aproxima, incapaz de falar, intoxicada pela tensão sexual que toma conta do ambiente. Enquanto ela entende que Tom lhe está sugerindo experiências sensuais do mundo com ele, Tom fala de outro jovem extraordinário: Tom Jones, de Henry Fielding. Dá o livro para que ela leia, e as preliminares terminaram. Ela está tomada pelo livro. Lê no escuro, encostada à janela, e no diálogo imaginário e sexual que se segue, as palavras passam a ser ditas por ele. Quando as roupas da personagem são rasgadas de alto a baixo, os dois leem juntos (em *off*). Ela lê, ouve a voz dele. Vira o livro em busca de entender a ilustração. Fecha a própria roupa, protegendo a decência. Engole seco. Guarda o livro aberto. Não se sacia e volta a lê-lo.

Em *O diário de Bridget Jones* (2001), a protagonista e o herói, Mark Darcy, trocam um beijo animado no final da produção. Mas ficam distantes de qualquer avanço. Já com Daniel Cleaver, Bridget aparece mais de uma vez em cenas de sexo. A primeira vez é a mencionada cena do tapete da sala de Daniel, quando ele descobre a calcinha “de vovó” que ela usa para disfarçar as gordurinhas. Há mais de graça que de sedução na sequência, a não ser antes de subirem para o apartamento, quando se beijam em *close*, durante longos (cinematográficos) 20 segundos; quando chegam ao apartamento e ele a carrega no colo. E é isso o que sabemos do sexo entre eles. No dia seguinte, ela nos conta, em *off*, que substituiu comida por sexo e fumou 22 cigarros – todos pós-coito. A cena seguinte é um plano médio do casal na cama, entre lençóis, ela de sutiã preto. Ao que parece, acabaram de transar, afinal Bridget ronrona e Daniel diz que foi fantástico. Se beijam. Conversam sobre o trabalho e o plano abre: vemos os dois na cama enquanto Bridget sobe nele dizendo: “Você é um homem muito, muito mau”. A vida sexual de Bridget e Daniel tem mais um episódio, quando os dois viajam para a festa dos tios dela. No hotel, à noite, um plano aberto nos mostra, em penumbra, Bridget dormindo e Daniel de olhos abertos, atrás, com as mãos na cintura dela. A doçura é quebrada por Bridget, que na verdade não dorme: “Isso que acabou de fazer é na verdade ilegal em vários países”. A declaração leva a mais uma rodada de sexo, da qual vemos apenas Daniel dizendo que ela pediu e, em primeiro plano, ela rindo.

Também sabemos que Allegra e as namoradas fizeram sexo em *O clube de leitura de Jane Austen* porque há cenas dos casais na cama ou na banheira – antes ou depois do sexo; o enquadramento e a composição nos permitem ver apenas os ombros desnudos. Prudie e o marido começam a insinuação do sexo quando ela decide ler para ele, em voz alta, *Persuasão*. Ele pede que ela pare. Em pé, às costas dele, Prudie continua, enquanto ele está sentado jogando videogame. Ela segura a cabeça dele contra o corpo, acariciando seu cabelo.

Quando os vemos de novo, os dois estão na cama; é ele quem lê. Prudie adormece no colo dele, ele continua lendo. Na manhã seguinte, ela acorda e toca o marido. O mais próximo que vemos de um ato sexual, no filme, é a cena em que Grigg e Jocelyn entram na casa dele e, no sofá, contra a janela ao amanhecer, ela arranca as roupas dele.

A cena mais sensual de sexo talvez seja o prólogo de *Razão e sensibilidade* da BBC (2008). Vemos uma lareira, em seguida *closes* de braços, mãos, rosto em suspiro/sussurro, do qual não conseguimos discernir o que se diz. Beijos no pescoço. Mão masculina tira o espartilho e beija o ombro da mulher. Ela arfa. Na cena seguinte, o homem vai embora a cavalo. A cena só tem seu sentido completo ao longo da minissérie, quando descobrimos que Willoughby desonrou a protegida do coronel Brandon, filha (ilegítima) da mulher que ele amou no passado. É sexo proibido, lascivo; por isso, não podemos vê-lo à luz do dia, com sujeitos identificados, como vemos os pais de Jane Austen ou Bridget Jones.

O sexo pouco aparece, mas é assunto de conversas, eventualmente. Cher, a virgem de *As patricinhas de Beverly Hills*, fica incomodada diante da experiência das amigas Tai e Dionne no assunto. Tai já inicia a narrativa com experiência sexual e se espanta com a virgindade dela. Dionne, por outro lado, insinua que realiza várias práticas com o namorado, menos penetração vaginal. Quando decide romper essa barreira com Murray, ela e Tai conversam horas sobre melhores práticas, posições e locais: a água é o assunto que as mobiliza. Dionne quer saber, inclusive, se diafragma funciona nessas condições. Naturalmente, Bridget Jones fala sobre sexo com os amigos.

Mas o assunto é, mais que tudo, uma ameaça que paira sobre as vidas de nossas heroínas. Nas representações audiovisuais do amor nesta pesquisa, o sexo é fortemente controlado pelo casamento ou pela relação chancelada socialmente (namoro, por exemplo). Traição, caso, *affair*, também significam ruína, e as mulheres não têm a oportunidade de vivenciar a sexualidade da maneira que desejam. As que sucumbem, caem também moralmente, correndo o risco de levarem todos à volta. É o caso de Lydia Bennet, que foge com Wickham enquanto passeiam por Bath. Eles se escondem em Londres, e descobrimos que, para piorar as coisas, ele não tem nenhuma intenção de se casar com ela. Na versão de 2005 de *Orgulho e preconceito*, não há visão nenhuma dos dois em situação próxima ao sexo; na minissérie (1995), Lydia é vista na cama, de camisola, ao lado dele – entendemos o que ocorreu. Ruína também é o que ocorreu à mulher que Brandon amou no passado e com quem foi impedido pela família de se casar, em *Razão e sensibilidade*; para tristeza dela, a filha ilegítima dessa mulher vai para a cama com Willoughby e tem um filho dele. Como

ameaça, assim, o sexo é uma presença-ausente, uma sombra que chama constantemente à moralidade sem nunca existir de fato nas narrativas.

Claramente há, como dissemos, uma questão de mercado na decisão de mostrar ou não o ato sexual em tela. À medida que a sensualidade aumenta, diminui o público potencial do produto, já que praticamente todos os mercados exibidores possuem algum tipo de sistema de classificação de títulos audiovisuais. O fato de *As patricinhas de Beverly Hills* e *Sem Prada nem nada* resvalarem na adolescência como público-alvo também tem peso na ausência do sexo em tela. Há também, como dissemos, a questão da época em que se passam dois terços de nossas narrativas, bem como a matriz delas, as obras de Austen, que contêm pouco sexo. Percebemos, ainda, que a ausência do ato sexual e da relação sexual tem a ver com o que Regina Navarro Lins (2012) trata como o esquecimento do corpo pela História. Esse esquecimento, argumentam Jacques Le Goff e Nicolas Truong (apud LINS, 2012), tem como matriz a Idade Média, quando o amor e o sexo não estavam relacionados ao mesmo sujeito; herança, por sua vez, do ascetismo do primeiro cristianismo, que lutou para dissociar a atividade sexual das vidas dos fiéis. Ou seja, a matriz amorosa desse período, que segundo Navarro Lins se perpetua, de algumas maneiras, até hoje, incorpora a ideia de que amor e sexo são incompatíveis – assim como casamento e amor eram incompatíveis. E, se o sexo tivesse de ser exercido em algum ambiente, que fosse o do casamento ou o do adultério – ambos, portanto, sem amor.

Certamente ultrapassamos essa incompatibilidade, já que o amor romântico só é possível, enquanto imaginário e também enquanto prática social, quando o amor se torna um componente imprescindível para o casamento e o sexo passa a ser um componente do amor. Ainda que o sexo seja integrado ao amor, ele é considerado uma “parte” desse amor, não sua essência. A paixão, cuja síntese ocorre no ato sexual, é “menor” que a totalidade amorosa, considerada um encontro de almas, muito mais que apenas de corpos. Engloba afeto, subjetividade e espiritualidade. O tratamento sexual dado às mulheres nessas produções também não escapa de ecoar as críticas feministas dos anos 1970 à representação das mulheres no cinema: a criação de papéis; de um lado, as heroínas virgens, que ganham o direito de amar os heróis. De outro, as caídas, que ousaram experimentar o sexo fora dos limites impostos pelo casamento, pela casa, pelas fronteiras do socialmente aceitável. A dicotomia entre a heroína pura e a impura ajuda a manter o desejo da mulher sob controle nas narrativas e a fortificar um imaginário amoroso que só abriga o sexo autorizado; e que prescindir do sexo para tomar forma. Se o desejo sexual da mulher é mantido sob as rédeas da possibilidade do amor (afinal, só a virgem tem direito ao herói), o desejo por conhecimento

está também interditado, segundo a visão de Teresa de Lauretis (LAURETIS, 1987), que conecta os dois.

A imagem da virgem está conectada também à da feminilidade: para Lauretis, uma das funções da narrativa é seduzir as mulheres a desejar a feminilidade, quer elas queiram ou não. A autora afirma que o desejo na narrativa está em conexão íntima com a violência e a opressão contra as mulheres, e muitas vezes a forma de resolver as tensões narrativas consiste em territorializar a mulher – transformá-la em Mrs. Ou confiná-las à casa do marido, por exemplo. Por outro lado, essas virgens femininas não padecem do mal que Lauretis (1987) conceitua como a irrepresentabilidade do sujeito feminino que deseja – nossa heroína pode não sucumbir ao pecado carnal antes da autorização, mas certamente olha com prazer o corpo masculino oferecido a ela, como já vimos.

5 EMUDECER, TECER

5.1. TUDO QUE CALA FALA MAIS ALTO AO CORAÇÃO

Houve um tempo no cinema em que Norma Desmond tinha para si os olhos de todo o mundo! Mas isso não bastou, ah não! Eles precisavam ter os ouvidos do mundo todo também. Então, abriram suas grandes bocas e começaram a falar. Falar! FALAR! E, no fim das contas, os filmes ficaram pequenos. As Normas (as Glorias), os Valentinos, as Lilians não precisavam de diálogos. Tinham rostos! Palavras, palavras e mais palavras vão se tornar uma corda de palavras e estrangular o cinema! Com um microfone para captar os últimos murmúrios e o Technicolor para fotografar as línguas inchadas e vermelhas! Era assim o mundo segundo Norma Desmond¹⁶⁷, e de fato a chegada das palavras altera de forma radical a maneira como o cinema narra/mostra/encena sua ficção. O cinema hollywoodiano, especialmente, desde então, se ancora fortemente na presença da linguagem verbal para se explicar, reiterar, reforçar a mostraçã... Já o primeiro cinema, dito mudo (erroneamente), mostrava o que não podia dizer, a não ser por meio de cartelas.

Para Julio Cabrera, esse mostrar é, em si uma forma de dizer – mas o *diz* não da forma da proposição. Para o filósofo, enfim, o silêncio fala: “o cinema mudo mostrou que não existe verdadeiramente silêncio, que o silêncio é impossível” (CABRERA, 2006, p. 370). Em outras palavras, é um dizer que mostra. E a chegada do som, se de fato superdimensiona a fala, os efeitos sonoros e eventualmente envolve o espectador em uma ambiência supersonorizada estonteante e ensurdecadora (pensamos aqui no Dolby 5.1 dos filmes *high concept* de ação), Cabrera lembra que sua possibilidade técnica oferecia uma contrapartida filosófica: “a possibilidade de calar, a possibilidade mesma do silêncio” (2006, p. 373). Para o autor, assim, o cinema mudo inaugura o dizer e o cinema sonoro, o calar. E isso nos interessa porque a linguagem do cinema diz além das palavras – e não apenas com o silêncio, mas também com ele. Diz com os *raccords* de olhar, por meio dos quais criamos a ilusão de que nossos amantes estão sempre a olhar para um fora do campo que é o outro – um ao outro; diz com os *raccords* de movimento, que nos transmitem a impressão de que atravessaram portas e saem em outros espaços imaginariamente contíguos; dizem com os silêncios que

¹⁶⁷ Protagonista de *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Blvd.*, Billy Wilder, 1950, 110 min.).

colocam em suspensão a capacidade da linguagem verbal de dizer o amor; dizem por meio de *closes* e planos-detalhes em cartas sendo escritas, em *offs* de cartas sendo lidas...

5.1.1. As canções que você fez pra mim

Uma das maneiras pelas quais o som nos diz algo sobre o amor é a música¹⁶⁸. Como narrativas amorosas triviais, nossos produtos utilizam a trilha sonora para pontuar os momentos e climas da trama. Em geral, tratam-se de trilhas sonoras incidentais, com canções delicadas (atenuadas?, como veremos a seguir) e alguns motivos musicais que se repetem ao longo da narrativa em diferentes andamentos – dependendo do clima visual. A música, em geral, assim, acompanha e auxilia, reforça o que se diz ou o que se vê – não há ironia ou pontuações mais complexas. Nem mesmo as produções contemporâneas, que podem agregar à música clássica o pop e suas ambiguidades, fazem uso do recurso. As canções correntes em geral ajudam a criar o clima das cenas, especialmente em *O diário de Bridget Jones* e *As patricinhas de Beverly Hills*. Desse modo, se Bridget se sente empoderada, ouvimos Aretha Franklin; se o filme mostra um mosaico dos adolescentes da escola de Cher, ouvimos *Kids in America*. *O clube de leitura de Jane Austen* traz algumas nuances, mas continua utilizando vozes como Feist e Aimee Mann para pontuar a melancolia. Há delicadeza em uma música que pontua momentos igualmente delicados. A música embala amores igualmente atenuados, singelos. Não há grandiloquência ou extrema dramaticidade aqui. Em geral, a trilha sonora é construída afetosamente, e ajuda a enternecer o espectador ou envolvê-lo na ambiência emocional da narrativa.

Mas a música também aparece como elemento interno da narrativa. Mais precisamente, o ato de produzir música. A música é arma de sedução feminina sobre o homem, mesmo que a mulher não busque isso enquanto toca ou que não tenha consciência do efeito que provoca. Se falamos majoritariamente de filmes de época, nos referimos ao ato de tocar piano/pianoforte. Na minissérie da BBC de *Razão e sensibilidade* (2008), Marianne seduz o coronel Brandon da primeira vez em que ele a ouve tocar. Primeiro vemos um *travelling* de toda a audiência ouvindo-a, a câmera fecha em primeiro plano nele. Senta-se.

¹⁶⁸ Integrantes da banda sonora do filme. A banda, também chamada de trilha sonora, se constitui pela música, pelos efeitos sonoros (sons reconhecíveis, ruídos) e voz, de acordo com Marcia Carvalho (2007). Popularmente, o conjunto das músicas de um filme também recebe o nome de trilha sonora. Nesta pesquisa, fazemos uso dessa acepção de trilha sonora como o conjunto de canções de um produto audiovisual e os sons como o conjunto de efeitos sonoros.

Tem as mãos no rosto e a olha intensamente. Ele está enredado, e comenta com Elinor que Marianne toca de maneira muito apaixonada para alguém tão jovem. Mais tarde, Brandon leva partituras a ela – e ela se irrita tentando tocar a peça. No final da narrativa, ele lhe dá um pianoforte, para que possa ouvi-la tocar e ser continuamente enfeitiçado pela música.

Marianne é uma de nossas maiores entusiastas de música, mas Elizabeth também realiza uma performance para seu amado, Darcy, antes mesmo de ele o ser, e este fica encantado com a música a ponto de elogiar os dotes dela para a irmã, Georgianna; Emma toca para Mr. Knightley e ele a elogia profusamente. Em todas as sequências as heroínas exibem publicamente esses dotes característicos da feminilidade, candidamente elencados por Bingley na sala de Netherfield: “Todas as jovens damas são talentosas! Elas cantam, desenham, dançam, falam francês e alemão, bordam em bastidores e não sei que mais”. A irmã dele, Caroline, acrescenta: “Nenhuma mulher pode ser de fato talentosa se não possuir também um certo algo em seu ar, em sua maneira de andar, no tom de sua voz, sua fala e expressões”. Finalmente, Darcy completa a lista com o aperfeiçoamento da mente por meio da leitura extensiva. Elizabeth ironiza que não conhece ninguém assim, mas ela mesma apresenta algumas dessas características. A música, assim, realiza a dupla tarefa de enredar e seduzir o amado mas também exhibe publicamente a mulher e seus dotes considerados femininos para a avaliação dos homens.

Jane Austen, de outro modo, subverte a utilização do piano como ferramenta e elemento de exibição da mulher. Em *Amor e inocência* (2007), ela se senta ao piano logo cedo, no início da manhã, e toca vigorosamente. Não há nenhum pretendente à vista e o efeito geral que ela obtém é o de acordar a família e irritar a mãe, que logo nos oferece um diagnóstico sobre a solução para ela: “Aquela garota precisa de um marido!”. Jane está escrevendo àquela hora (o único momento em que, privada de um “teto todo seu”, consegue sossego na rotina familiar), e utiliza o piano como maneira de extravasar a criatividade e de pensar.

5.1.2. Deixa assim ficar, subentendido

Um lugar-comum sobre os bons modos ingleses a respeito da conversação com estranhos dá conta de que, na falta de qualquer outra coisa que dizer, fala-se sobre o tempo (*Should we talk about the weather?*, questionava Michael Stipe). O assunto mantém o

diálogo sem, no entanto, falar nada substancial nem comprometer os interlocutores. O dizer-do-tempo também tem a ver com a capacidade de não falar o essencial, mas torná-lo visível por meio de outros recursos que não os verbais; ou de dizer o essencial de modo contido, em vez de bradá-lo; ou, ainda, de insinuar o essencial. Em um *corpus* audiovisual em que nove produções são situadas na Inglaterra (apenas *Sem Prada nem nada*, *As patricinhas de Beverly Hills* e *O clube de leitura de Jane Austen* se passam nos EUA), a capacidade de falar sobre o tempo se soma à habilidade com que Jane Austen construiu suas histórias sobre o recurso da atenuação: “todo aquele controle, toda aquela contenção a serviço da exatidão e do *mot juste*, toda a boa imaginação moral que pode traçar as delicados meandros de uma relação que se desenvolve e convocar plena compreensão por meio da ‘melhor linguagem escolhida’”¹⁶⁹ (MCMASTER, 2007). Para a autora, Austen é deliberadamente aberta quando decide e econômica onde deve, especialmente quando joga com os modos narrativo e dramático. Austen, claramente, opta pelo *pianissimo* em vez do *fortissimo* que caracterizava o romantismo e que explodia do peito de Werther a cada dor sofrida por Carlota. Situada num momento de virada no panorama literário e inundada por um imaginário amoroso em modificação, Austen deliberadamente escolhe um andamento mais leve.

No audiovisual, essa atenuação é visível por meio da linguagem e da especificidade do meio. O que são essas atenuações? Trata-se da construção de um discurso amoroso que *diz pouco de si mesmo*; em lugar disso, prefere ou falar indiretamente ou descrever por meio do que não é dito – e, no audiovisual, o não-dito se *diz* com a imagem. O amor diz de si mesmo (ou seja, é emitido por meio do discurso falado) em poucos momentos da narrativa, quando não há mais como guardar a compostura, o decoro e o segredo: quando Darcy se declara a Elizabeth; quando Emma percebe que ama Knightley; quando Edward assume seu amor por Elinor; quando Elizabeth confessa ao pai que ama Darcy; quando Bridget se desnuda para Mark Darcy na neve. Muitas coisas importantes não são ditas. Fala-se sobre o jardim para descrever a vida de casado. É o caso da visita de Lizzy a Charlotte. Ela compreende como é a relação marital da amiga sem que nenhuma frase seja trocada sobre o tópico diretamente. Lizzy visita o casal Collins na propriedade de Lady Catherine de Bourgh. No *tour* pela casa, Charlotte descreve o cômodo em que ela pode ficar sozinha, “praticamente o dia inteiro”. Contendo a animação, diz que na maior parte do tempo, ela e o marido conseguem “passar um dia inteiro sem se ver”. Diz mais: que incentiva o marido a cuidar o máximo que pode do jardim. As duas o observam, do alto de seu ridículo, pela janela. A vida

¹⁶⁹ “All the fine moral imagination that can trace the delicate intricacies of an evolving relationship and summon full understanding through ‘the best chosen language’”, no original.

burguesa permitiu a Charlotte se casar, garantindo um futuro e uma casa, e na ausência do amor garantiu-lhe também um espaço íntimo, o gabinete, em que pode ficar sem se incomodar em conviver constantemente com o marido.

Fala-se sobre livros de ficção científica pelos gestos. É assim que Jocelyn e Grigg terminam juntos, e nada além da busca frenética dela por mais livros de Ursula le Guin na madrugada e o fato de ter dormido dentro do carro na frente da casa dele ocorre antes de os dois tirarem as roupas, na conclusão de *O clube de leitura de Jane Austen*. Quando ele bate no vidro dela, ainda na aurora, ela diz que leu tudo e devolve os volumes. Adorou, queria comprar outros, mas não tinham nas livrarias 24 horas. Ele pergunta se ela quer emprestado. Ele a olha e se interrompe. Diz que tem outros escritores. Coloca os livros devolvidos no carro e a beija.

Os olhos falam quando as palavras não seriam capazes de expressar tudo que contêm. É assim quando, anos depois de quase fugirem juntos, Tom Lefroy e Jane Austen se encontram novamente em *Amor e inocência*. É um recital em Londres, e Jane, já a famosa autora de *Orgulho e preconceito*, está acompanhada do irmão Henry e da cunhada Eliza. Tom também está no local. Henry o traz para falar com Jane, e ele vem acompanhado de uma moça. Cumprimenta Jane, engasga, diz que quer apresentar uma ávida admiradora, Miss Lefroy. Jane sorri. A menina pergunta se ela lerá publicamente para os convidados. Henry diz que Jane nunca lê, do contrário, como poderia permanecer anônima? A menina objeta, e o pai a repreende: “Jane”. A câmera foca em Jane – Austen, que o olha, surpresa. Tom a olha de volta. Jane sorri. E nesse sorriso está contido todo o sentido da filha mais velha de Lefroy se chamar Jane, como a paixão que ele nunca realizou¹⁷⁰. Depois da leitura de um capítulo de *O&P*, a câmera se abre, e do ponto de vista de Tom, vemos Jane observá-lo. A câmera se afasta e sai pela porta, mostrando a audiência aplaudindo a escritora. Em primeiro plano, Tom a olha. Sorri. Aplauda. Jane devolve o olhar, baixa os olhos. Fecha o livro, cruza as mãos. O amor de muito tempo e o reencontro esperado atenuados em uma série de pequenos gestos.

O recurso do *understatement*, da atenuação ou de deixar implícito o que é realmente importante, causa problemas a Marianne, em *Razão e sensibilidade* (nas duas versões). Crédula, ela tem certeza do amor de Willoughby, por todas as demonstrações que ele deu. Mas, abandonada, é confrontada por Elinor: “Ele disse que te amava?”. “Sim! (pausa). Não, nunca explicitamente. Estava implícito todo o tempo, mas ele nunca disse”. Também

¹⁷⁰ Na vida real, a menina (segunda filha de Tom) de fato se chamava Jane, mas nunca ficou provado como o filme insinua que isso seja em homenagem à escritora. Uma hipótese é que fosse em lembrança à sogra dele.

Brandon não diz nada (que vemos) a Marianne, mas suas demonstrações, igualmente, lhe dão motivos para a crença amorosa: ele lê para ela; lhe dá um piano – ou seja, oferece a Marianne as coisas de que ela mais gostava, música e poesia, os alimentos preferenciais do amor. Ainda assim, nada é dito nesse sentido sobre amor entre eles. A atenuação em filmes com diálogos tão intensos e narrativas tão explicativas e redundantes nos parece quase uma impossibilidade, mas se manifesta em muitos momentos. Quando a câmera coloca em *close* as chaves da casa e contrato de compra que Edward oferece a Nora, em *Sem Prada nem nada*, ele não precisa dizer – ninguém nos precisa dizer – mas foi um pedido de casamento, um clímax narrativo tão sutil que quase passa despercebido ao espectador que se distrai.

A economia narrativa e visual que marca esses produtos audiovisuais destoa, de alguma maneira, de um corpo mais amplo de filmes de amor hollywoodianos recentes, em que são comuns grandes *extravaganzas* cinematográficas, especialmente nos clímax amorosos. Aqui temos as cenas de Darcy e Elizabeth no nascer do sol ou Bridget e Mark na neve, mas são versões atenuadas da grandiloquência visual-verbal e musical encontrada em grandes narrativas amorosas, como *Uma linda mulher* (*Pretty Woman*, Gary Marshall, 1990, 119 min., EUA), quando o homem chega de limusine branca à casa da amada e escala uma escada de incêndio carregando um enorme buquê; ou em *Titanic* (Idem, James Cameron, 1997, 194 min., EUA), quando a cena de amor/despida de Rose e Jack se prolonga lacrimosa e dramaticamente. Não há estouro de fontes no Central Park; não há irrupção musical (há, sempre, música, mas uma trilha igualmente contida); não há grandiloquência. Há pequenas cenas amorosas vividas, na maioria das vezes, na contenção da casa ou seus arredores. Uma das características marcantes dessa economia visual é a pouca utilização dos *closes*, códigos cinematográficos normalmente utilizados para carregar de drama a figura humana, nem o plano detalhe, que adiciona voltagem à emoção. O primeiro plano é dominante, até mesmo no clímax, na declaração e no beijo. Há certo distanciamento, com o qual somos, como espectadores, convidados a conhecer essas relações amorosas, por conta dessas opções visuais que atenuam o drama e lhe dão sutileza.

Próximo da atenuação e tão discreto quanto, o silêncio é comum nas relações amorosas vistas aqui. Ele surge quando a palavra se esgota ou quando o sentido das coisas não consegue se alojar nas palavras (mas, como veremos adiante, elas são até abundantes quando, em geral, se declara o amor). O silêncio não é apenas a ausência da fala; é a cessação da música (da trilha sonora), dos ruídos. Nas palavras de Octavio Paz, “queremos gritar e na

garganta se desvanece o grito: desembocamos no silêncio onde os silêncios emudecem”¹⁷¹. Nos momentos que antecedem a declaração de Edward a Elinor na versão de *Razão e sensibilidade* dirigida por Ang Lee, silêncio e atenuação se juntam para compor o desconforto e a incapacidade das palavras diante dos sentimentos. Edward entra na casa. Mrs. Dashwood o introduz, ele cumprimenta as mulheres. Ela o olha brevemente e baixa os olhos. Os quatro ficam em silêncio. Margareth, a irmã mais nova, quebra o gelo falando do tempo. Edward retruca falando das estradas. Elinor mantém os olhos baixos. A mãe deseja felicidade a ele (nesse momento, elas acham que ele se casou com Lucy; não sabem que foi o irmão, dele, Robert), ele agradece. Edward anda pela sala, e a câmera foca em Elinor quando ele passa por ela e revela que Lucy agora é Mrs. Robert Ferrars. Outro Edward, da minissérie de *Razão e sensibilidade*, também não consegue dizer nada para Elinor, em outro momento da narrativa. As mulheres Dashwood se preparam para partir de Norland Park. As irmãs arrumam coisas na biblioteca. Edward entra e Elinor sorri. Marianne, rapidamente, sai com Margareth. Edward se aproxima dela, mas Elinor se afasta. A câmera, em *travelling*, se aproxima novamente, como num bailado imaginário. Ele está nervoso, e fala da felicidade das últimas semanas. Ela concorda. “Não acho que já tenha sido tão feliz.” Em primeiro plano, Elinor concorda: “Sim”. Ele sorri. Começa a dizer que deseja... Em primeiro plano, Elinor suspira. Edward continua: “Valorizar sua amizade também”. Primeiro plano dela. Primeiro plano dele. Silêncio. O que dizer, se a declaração dele não foi o que ele deveria ter dito (ele tenta contar que está noivo de outra) nem o que ela gostaria de ter ouvido (ela esperava uma confissão de amor)?

Em *Emma*, o silêncio mais importante da narrativa é imposto por ela. Na versão de 1996, ele está prestes a declarar seu amor, mas ela acredita que ele irá confessar que ama Harriet. Os dois estão frente a frente em plano médio. “Talvez você seja sábia. Mas eu... eu não posso ser sábio, Emma. Eu devo lhe contar o que você não pergunta, ainda que eu deseje não ter dito no momento seguinte.” “Então não fale. Não se comprometa com algo que pode nos machucar”, aconselha ela, acreditando que o silêncio impede a dor. Do ponto de vista de Emma, vemos Knightley. Ele se cala. Silêncio. Se despede e sai. Emma fica parada, olhando. A câmera gira em torno dela. Na minissérie de 2009, a diferença mais significativa na cena é que Emma chora mais quando acha que Knightley vai confessar o amor por outra, e ela está, na sequência quase inteira, de costas para ele, demandando o silêncio e também recusando o olhar.

¹⁷¹ “y queremos gritar y en la garganta / se desvanece el grito: / desembocamos al silencio / en donde los silencios emudecen”, no original. Octavio Paz, *Silencio*.

Silêncio e atenuação se encontram em *Orgulho e preconceito* quando Lizzy adentra Netherfield atrás da irmã, que foi jantar com os Bingley e adoeceu. Ela está descabelada e com a barra do vestido suja – andou até lá, e fazendo isso quebrou todas as regras de protocolo. Está em frente a Caroline, Bingley e Darcy, que a observam surpresos – mas nada é dito. Ela não sabe como agir, nem os outros. Em plano aberto vemos Darcy em pé, em silêncio. A câmera foca em Lizzy, depois em Darcy. Finalmente, o silêncio é quebrado com amenidades – falam de Jane. Darcy, aliás, parece perder-se em silêncios com frequência (o que contribui para a opinião errônea que Elizabeth forma dele). Quando Lizzy está em Rosings Park, jantando com a tia dele, Lady Catherine de Bourgh, é intimada ao piano. Darcy vai até ela, e o primo dele, coronel Fitzwilliam, também. Lizzy o provoca, ele silencia. Ela o observa, ele devolve o olhar; ela olha de volta, tenta voltar a tocar piano. Darcy, enfim, confessa: “Nunca tive o talento de conversar com facilidade com pessoas que nunca vi antes”. Em primeiro plano, Lizzy responde que talvez ele devesse seguir os conselhos da tia e praticar. A câmera foca nele, com Lizzy no quadro, desfocada. Ele a olha, perturbado, enquanto se afasta. Na minissérie de 1995, a carga de sentido da troca de palavras entre os dois é ainda maior, pois há mais silêncios entremeando a conversa, que é maior. Darcy concorda com ela que deveria praticar, e que ela empregou o tempo muito melhor (praticando piano). “Ninguém que teve o privilégio de ouvi-la tocar... poderia pensar qualquer outra coisa.” Silêncio. “Nenhum de nós teria uma performance melhor com estranhos”, diz ela. A vemos em primeiro plano, depois Darcy. Silêncio. Lady de Bourgh fala. A economia de linguagem verbal transparece novamente quando Darcy vai ao presbitério tentar se declarar a Lizzy. Ao chegar, tira a cartola e fica em silêncio em frente a ela, que é obrigada a iniciar a conversa, com amenidades sobre o paradeiro das mulheres da casa (o que justificaria o encontro entre um homem solteiro e uma mulher solteira sem supervisão). As amenidades continuam, com Bingley e Netherfield Park como assunto. Em plano lateral, vemos os dois frente a frente. Não se olham e ficam em silêncio. Darcy fala da casa e depois do casamento de Charlotte. Ele comenta sobre a proximidade das casas. Lizzy ri – são mais de 80 quilômetros. Ele acha que ela não desejaria estar sempre perto de Longbourn. Ela não diz nada. Silêncio. Ele se levanta e se despede.

5.1.3. Preciso dizer que te amo

Muitos códigos amorosos são subvertidos nessas produções, como veremos a seguir. Mas um deles se mantém intocável: a declaração de amor. Não importa o quão atenuado, silenciado, contido o amor tenha sido ao longo da narrativa. No momento de se declarar, se assumir, não há economia de gestos e palavras. E a declaração é necessária: é preciso assumir publicamente o sentimento. O amor declarado é o amor possível (fiel), e se por outro lado é frustrado, não o é porque é proibido, e sim porque é impossível (monetariamente). A declaração também constitui-se como a mais duradoura e constante prova de amor; aquela que existe e sobrevive à atualização e atenuação dos códigos amorosos. A declaração, assim como o casamento, é espectro público das relações privadas amorosas – ou seja, o sujeito é quem ama, mas o amor não é apenas dele; é social. Para Hilary Schor, é o momento em que a alma, a paixão, os sentimentos profundos, a sensibilidade, se impelem em direção ao discurso, à declaração (2003). De acordo com Barthes, a declaração diz respeito à propensão do sujeito amoroso a conversar em abundância, com emoção contida, com o ser amado, sobre o amor, sobre o outro, sobre si, sobre ambos. Para o autor, a declaração ajuda mesmo a conformar relações amorosas comentadas (2003, p. 99).

Em nossas narrativas, as declarações são eminentemente masculinas, o que transforma nossos heróis em sujeitos do discurso e as heroínas, em amantes passivas, à espera receberem a confirmação de que são amadas. Isso nos indica que o máximo de que a mulher é capaz, nessas narrativas audiovisuais, é negar ou aceitar o amor oferecido, mas nunca ofertá-lo ativamente, já que ela nunca ativa a interpelação discursiva. Algumas dessas mulheres recebem mais de uma declaração. Algumas, nenhuma, e preenchem erroneamente os vazios do discurso ao compreenderem os sinais não-verbais.

Após descobrir que Edward não se casou, Elinor extravasa toda sua contenção ao longo de *Razão e sensibilidade*. Na versão de 1995, Edward se explica enquanto ela chora: “Vim aqui sem nenhuma expectativa, apenas para professar, agora que tenho liberdade, que meu coração é... e sempre será... seu”. Sentada, Elinor chora. Vemos as outras Dashwood fora da casa, espiando, e Meg narra o pedido a Marianne e à mãe. O Edward Ferrars da minissérie é um pouco mais eloquente, mas as circunstâncias são similares. O nervosismo de Elinor a faz andar pela casa, mudando de cômodos e colocando um avental para arrumar a casa (uma maneira de encontrar conforto na domesticidade?). Ao fundo, ele se declara:

“Todo dia, desde que te vi, meu amor por você cresceu. Sei que não tenho o direito de esperar, mas devo perguntar: pode me perdoar? Pode me amar?”. A câmera filmando do ponto de vista dele, vemos Elinor em frente à pia da cozinha, chorando. “Casa-se comigo?” A câmera está nela, de costas, enxugando as lágrimas. Vira-se, rindo. Ri. Ri. Se aproxima dele, a câmera acompanha, ela o abraça. A câmera se afasta, Elinor o beija. O terceiro Edward, de *Sem Prada nem nada* (2011), demonstra seu amor dando uma casa a Nora, como vimos. Ele completa a declaração não-verbal dizendo que também sempre a amou: “Meu coração é, e sempre foi, seu”. Apesar de donas dos corações dos três Edwards, Elinor, Elinor e Nora não dizem nada a respeito dessa posse – e da posse do coração delas mesmas. Após as três declarações, vemos elipses temporais e os casamentos ou de Marianne e Brandon ou de Edward e Nora. Fica subentendido, portanto, que basta que o homem entregue seu coração à mulher; ela nem precisa dizer “sim”.

Nas duas versões de *Emma*, ainda que proclame não ser bom de discursos, o que Mr. Knightley faz é exatamente isso. No filme de 1996, os dois andam pelo campo. Emma não quer que ele confesse o que ela acredita ser o amor por Harriet. O impede de falar, mas decide que quer a amizade dele, ao menos. Mas ele deseja outras coisas. “Não desejo lhe chamar de amiga porque... espero lhe chamar de algo infinitamente mais querido”. Levanta os olhos para ela e relembra a antipatia por Frank Churchill e a viagem a Londres, onde a imagem da irmã dela foi uma tortura. Enquanto ele fala, Emma vai se dando conta e as lágrimas brotam nos olhos. “Só senti esperança novamente quando soube do noivado de Churchill. E corri de volta, ansioso por seus sentimentos. Voltei para ficar perto de você.” Emma sorri. “Cavalguei na chuva. Eu... Eu cavalgaria por algo pior que isso... se eu pudesse ao menos ouvir sua voz me dizendo... que eu poderia ao menos ter... alguma chance de ganhar você.” Emma responde, mas se dizendo indigna do amor: “Mr. Knightley, se não falei é porque tenho medo de acordar desse sonho”. Ri. “Não pode ser verdade.” Da árvore em que eles estão embaixo, caem flores. “Mas me sinto tão cheia de erros, tão errada para lhe merecer.” Knightley, em retorno, diz que também tem falhas: tê-la repreendido e humilhado – e ela suportou como ninguém o faria. Toca o queixo dela. Emma sorri. Em primeiro plano dos dois, Knightley faz a proposta: “Case-se comigo, minha maravilhosa, querida amiga”. Se aproximam, Emma ri, se aproximam mais ainda, riem, beijam-se. Na minissérie de 2009, a pergunta de Knightley é bastante parecida: “Então me diga. Não tenho nenhuma chance de te conquistar? Levanta os olhos para ela, a câmera se aproxima. “Minha querida Emma... por isso é que foi e sempre será minha mais amada Emma.” Ela ouve, ofegante. “Não consigo fazer discursos. Se a amasse menos, poderia falar mais sobre isso.” Emma ri e chora. Ele

também comenta como ela suportou bem toda a admoestação e repreensão. Finalmente, Emma fala: “Isso pode ser verdade?”. “Nada terá senão a verdade de mim. Então, me diga o que acha.” Emma se aproxima e coloca as mãos no rosto dele. Não tem o que pensar, pois quando a mulher pode falar, ou duvida de merecer o amor do homem ou não tem opinião a respeito do assunto.

Mr. Darcy, como sabemos, não faz apenas uma, mas duas (ou três) declarações para Lizzy em *Orgulho e preconceito*. Mark Darcy também se declara para Bridget mais de uma vez, em *O diário de Bridget Jones*. Na primeira, ela está indo embora de um jantar terrível em que é a única solteira (já que Mark está com Natasha). No segundo plano, Darcy desce as escadas e pergunta se não deu certo com Daniel Cleaver. Ela diz que não e ele adorou saber. Defensiva, ela comenta que ele faz questão de fazê-la sentir-se uma completa idiota. Mark diz que ela não é idiota, mas reconhece que há elementos ridículos. “Sua mãe é muito interessante. Você é uma péssima oradora em público. E deixa sair pela boca tudo que vem à sua mente.” Diante de tantos elogios, Bridget se irrita cada vez mais. Ele se desculpa por ter sido grosseiro quando se conheceram. Bridget observa. “O que estou tentando dizer, de forma totalmente desarticulada... é que, de fato, talvez, apesar das aparências... gosto de você, muito.” A câmera se aproxima enquanto ele fala. Bridget reage. “Rá. Apesar do cigarro, da bebida, da mãe vulgar e da diarreia verbal.” Firme, Mark rebate: “Não, gosto muito de você. Do jeito que você é.” Bridget o observa incrédula. Adicionando incredulidade à cena toda, Natasha chega, o convoca para discutir um caso e Mark sobe as escadas com ela. Bridget fica parada na saída do apartamento. A câmera se aproxima do seu rosto. Bridget rejeitou a proposta mas ficou intrigada com ela, tanto que a discute com os amigos e quando encontra Mark novamente, cumprimenta dizendo “Oi. Você gosta de mim como eu sou.” Na conclusão da narrativa, Bridget fecha a porta de casa quando Mark aparece, desfocado. Ele a chama, ela se vira, assustada. Anda para perto dele. O diálogo, em plano médio, começa quando Bridget pergunta se ele não estava na América. Ele confirma, mas diz que esqueceu algo em casa. De lhe dar um beijo de despedida. “Se importa?”. Em primeiro plano, Bridget pensa se se importa. “De jeito nenhum, não.” Em *close*, Darcy ri para ela, mas o beijo ainda será adiado por muitas peripécias até o momento em que Darcy lhe entrega um novo diário e diz que “é hora de um novo começo, talvez”.

Nas versões de *Orgulho e preconceito* (1995 e 2005), as declarações tomam bastante tempo e têm a mesma natureza de *O diário de Bridget Jones*: da primeira vez, Darcy se declara apaixonado por Lizzy, *apesar* de – e ela o rejeita. As duas situações são similares: Lizzy visita a amiga Charlotte – agora Collins – no prebistério de Rosings, propriedade da tia

de Darcy. Na versão de 1995, Fitzwilliam conta para ela como Darcy salvou um amigo de um casamento imprudente (sem saber, ele fala de Jane e Bingley). Atordoada, Lizzy vai para casa, onde fica sozinha após todos saírem. Ela está deitada lendo uma carta. A criada abre a porta, e súbito Darcy entra. Espera que ela esteja melhor. Ele se senta; se levanta; senta. Anda pelo cômodo. Lizzy apenas observa. Num primeiro plano em *contra-plongée*, Darcy profere as famosas palavras, sua primeira declaração: “Em vão lutei. Mas não consegui! Meus sentimentos não serão reprimidos. Terá de me permitir dizer o quão ardentemente a admiro e amo.” Lizzy está atônita. “Declarando-me assim estou consciente de que estarei indo expressamente contra os desejos da minha família, meus amigos e até mesmo do meu melhor julgamento.” Ela levanta os olhos para ele. Darcy continua: fala das situações das famílias, de que o sentimento vai contra a racionalidade dele. O semblante de Lizzy se fecha, o maxilar trava. “Praticamente desde o primeiro momento, sinto por você uma apaixonada e terna admiração.” Lizzy baixa os olhos. “Apesar de todas as objeções racionais, eu lhe imploro, fervorosamente, que alivie meu sofrimento e consinta em ser minha esposa.” Em primeiro plano, Lizzy olha para baixo e chora. Ela recusa a oferta, e Darcy a questiona. Em plano médio, Lizzy, irada, responde: “Sem nenhum desejo de me ofender, mas ainda assim escolheu dizer que gosta de mim apesar da sua vontade, sua razão e até mesmo contra seu caráter?”. Os dois brigam. Os planos são mais afastados à medida que a discussão avança e trata da família dela e da forma como Darcy foi grosseiro. Quando Darcy volta a falar de sentimentos, o plano se aproxima novamente, tenso. Ele não se envergonha dos sentimentos que relatou; são justificáveis. Lizzy vai até a janela, ouve, até que se vira. “Desde o princípio, suas maneiras me convenceram de sua arrogância, sua presunção e seu desdém egoísta pelos sentimentos dos outros. Em menos de um mês, senti que você seria o último homem do mundo com quem poderia me casar!” Ele se desculpa em voz baixa, sai. Lizzy suspira, a câmera se aproxima até o rosto dela, chora.

Muitas peripécias narrativas depois, Lizzy finalmente descobriu que ama Darcy, mas acredita ter perdido a estima dele definitivamente. Ela vai agradecê-lo pela ajuda secreta com Lydia. Ele diz que a família dela não o deve nada: fez tudo por ela. Ele para sob uma árvore e se declara novamente. “Meus afetos e desejo não mudaram. Mas uma palavra sua e me silenciarei para sempre sobre este assunto.” Lizzy, com a brisa nos cabelos, emoldurada por galhos da árvore, diz que os sentimentos dela são o oposto; está envergonhada do que dissera. Em *close*, vemos Darcy desconcertado. Sorriem e caminham lado a lado. Conversam. Olha para ela. “Minha querida e adorada Elizabeth!” Ela retorna o olhar. Na versão de 2005, as palavras e as circunstâncias são parecidas; a carga dramática, contudo, tem voltagem

bastante maior. Quando vai fazer a primeira malfadada declaração, Darcy vai até o presbitério. Vai embora, sem dizer nada além de conversa fiada. Na missa, Fitzwilliam conta o que Darcy fez. Lizzy caminha na chuva, grande plano aberto. Abriga-se num pórtico, sem fôlego. A câmera percorre o local até encontrá-la. É o ponto de vista de Darcy, que chegou. Os dois estão molhados. As palavras são praticamente as mesmas. “Tenho lutado em vão e já não posso mais aguentar [...] Lutei contra o bom senso, a expectativa de minha família, a inferioridade de seu berço, minha posição.” Lizzy não entende. “Eu a amo... Ardentemente... Por favor, dê-me a honra de aceitar sua mão.” Aqui, ao contrário, à medida que a discussão se acirra, o plano se aproxima e os cortes se tornam mais rápidos. Quando a briga chega a Wickham, Darcy dá dois passos em direção a ela. Os dois ficam frente a frente, próximos, em *close*. A câmera alterna entre eles, que se olham em desafio. Chegam mais perto, foco nos lábios. Darcy parece ir beijá-la, mas se despede e sai. A suposta tensão sexual é fortemente marcada em toda a sequência, com as aproximações, corte e olhares.

Na relação entre Jane Austen e Tom Lefroy, em *Amor e inocência*, também é ele quem proclama o amor pela mulher, e em um sentimento de posse parecido (inspirado) com os dos personagens da autora: “Jane, eu sou seu. Eu sou seu! Eu sou seu, de corpo e alma. O que é muito bom.” Mais tarde, Jane tem a oportunidade de dizer se o ama ou não. Quando ela desiste da fuga e expõe os argumentos a ele, Tom segura-lhe a mão. “Não, não. Não, Jane. Não vou desistir de você. Não fale ou pense. Apenas me ame. Você me ama?” “Sim”, diz Jane. E a contradição é que no ponto em que a mulher pode afirmar o amor, é justamente quando ela desiste da possibilidade dele. Aqui, a declaração, portanto, é a constatação de uma impossibilidade amorosa, ao contrário das outras narrativas, em que a declaração é um movimento afirmativo e pragmático, que busca a resolução afetiva. Ao declarar-se, o sujeito amoroso define seu futuro por meio de um ato de fé: em si, no outro e no amor. Quem se declara acredita que pode ser correspondido. Acredita que a fortuna sempre lhe sorrirá.

Como vimos, à mulher é dada a fala para declinar da declaração, como fazem, por exemplo, Emma, Lizzy e Bridget com Elton, Collins e Daniel, respectivamente – além de Lizzy com Darcy. Nessas ocasiões elas são muito assertivas. Mas o “eu te amo”, a potência afirmativa do afeto, aqui, pertence ao homem. A mulher recebe a declaração, mas os produtos não nos mostram a afirmação feminina do amor – a mulher não é sujeito do discurso amoroso diante do parceiro. Na concepção lacaniana, existe apenas uma linguagem, na qual as mulheres estão em desvantagem; elas falam com autoridade de empréstimo, nos explica Andrea Nye (1995): a fala diferente se originaria da ausência do falo. Nye, por outro lado, afirma que há uma explicação sociolinguística mais óbvia para o silêncio e a fala

diferente: a falta de poder. Ainda que a fala tenha sido conseguida em parte, na história, o empoderamento não é completo:

Mesmo quando o direito das mulheres de falar em público não é abertamente contestado, poucas mulheres falam. Em suas conversas íntimas com membros do sexo oposto, as mulheres falam menos, menos frequentemente, e são mais interrompidas. (NYE, 1995, p. 205)

Assim, os tópicos do discurso feminino fracassam não por conta de uma incapacidade simbólica, mas “porque os homens não se dão ao trabalho de responder ao que elas dizem”. Ao contrário, quando os homens falam, as mulheres escutam, vide as declarações de amor. Na versão sociolinguística, o controle por meio do veto ou do desinteresse é característico de qualquer relação de poder, não apenas daquelas entre homens e mulheres. O argumento linguístico é que o léxico está impregnado na linguagem de tal forma a impedir uma relação em que a mulher seja sequer igual, quanto mais dominante, porque não há vocabulário neutro nas relações masculino/feminino. “Sendo contraditórios poder e feminilidade, o componente semântico da dominância é masculinizado e a inferioridade das mulheres é codificada na linguagem de tal modo que a igualdade seja inconsistente com feminilidade”, continua Nye (1995, p. 207).

O silenciamento da mulher diante da possibilidade de afirmar o próprio afeto perante o homem não significa, entretanto, que ela não o faça de modo algum ou que essa relação não seja, eventualmente, subvertida (encenando até mesmo possibilidades novas de construção de discurso). A respeito da segunda questão temos o intrigante exemplo de Grigg. Em *O clube de leitura de Jane Austen* (2007) é ele quem é incapaz de revelar seus sentimentos. É preciso que uma de suas irmãs, a quem ele já confessara seu amor por Jocelyn, a encontre e diga a ela, sem atenuações: “Meu irmão gosta de você. Imagino que ele nunca disse. Assim, é você quem decide. [...] Ele é respeitoso demais para dar o primeiro passo”. Temos aí uma inversão de papéis promissora, em que a mulher tem o controle da situação. Contudo, em momento algum Jocelyn afirma categoricamente seu afeto por Grigg. Ela o demonstra de maneira metafórica, ao aceitar ler a autora indicada por ele e ao aparecer na casa dele de manhã. Mas ela não *diz*. Não toma posse da palavra. Nem Grigg, que emprestou sua voz às irmãs. O que nos parece retornar nessas narrativas audiovisuais é uma ideia de que diante do par correto, a lógica conduz à decisão irrecusável de aceitar o amor ofertado. As próprias narrativas conduzem à conclusão lógica de que não cabe à mulher declinar dessas ofertas, porque, afinal de contas, qual o motivo de recusarem? Diante da comparação com os concorrentes (que exploraremos adiante), esses pretendentes soam ainda

mais irrecusáveis. É como tentar equalizar o untuoso, pequeno Collins ao viril Darcy; o pegajoso Elton ao perfeito cavalheirismo de Knightley; o socialmente disfuncional Grigg à solidão... Visualmente, as narrativas também contribuem para favorecer esses pretendentes a quem a mulher não precisa aceitar – seu consentimento está explícito. A verdadeira escolha que se faz, insinua-se, é o casamento ou a solidão, e apenas Jane Austen, que tinha outra aspiração além de ser esposa, escolhe a segunda opção.

Mas não podemos simplesmente supor que a mulher aceita tacitamente o casamento, sem declarar-se por inteiro. Ela apenas não se declara ao homem, mas afirma, sim, seu amor: perante outras mulheres, em conversas íntimas sobre o afeto. Frequentemente, o fazem para si mesmas. O que torna esse tipo específico de afirmação amorosa uma não-afirmação, já que ela ocorre em *off*. Assim, no universo diegético do produto, não existe essa declaração, da qual apenas a personagem e nós, espectadores, temos conhecimento – tais afirmações são presenças-ausências. *O diário de Bridget Jones* e *As patricinhas de Beverly Hills* são construídos por meio de narração em */voice over*, a partir da qual temos acesso ao universo interior das personagens. As duas versões de *Emma* e a minissérie de *Orgulho e preconceito* também utilizam muito o recurso. Depois da briga com Tai, a patricinha Cher passa o dia pensando; todas as suas reflexões conduzem a Josh e aos defeitos dele, até concluir que ele precisa de alguém que cuide dele, que ria dele... Ela está chegando em casa, em grande plano aberto, perto da fonte multicolorida do pai. Cher para de andar. A câmera se aproxima dela. “Ah meu Deus! Eu amo o Josh!”. E a única demonstração a que a diegese do filme tem acesso a esse respeito é o fato de que, a partir de tal constatação, Cher não saber mais como se comportar diante dele. O jogo da sedução que ela sempre faz não funciona: a própria garota sabe disso. No lugar, a vemos despojada, sem maquiagem, com roupas “comuns”.

A Emma do filme de 1996 confessa seus sentimentos a Mrs. Weston, enquanto andam pelo jardim. Em primeiro plano, ela passa pelas plantas e, por trás dos arbustos, diz: “Eu o amo... tão caramente, tão grandemente. Fora você e papai, é a opinião dele que me importa mais”. Ela completa ainda que sabe que a única pessoa que pode se casar com Mr. Knightley é ela. Na minissérie, Emma caminha. O plano se aproxima quando ela começa a pensar, ao mesmo tempo em que se lembra da cena dos dois com a sobrinha de ambos, Emma, no colo, em *flashback*: “Estive tão ocupada cuidando do coração dos outros... que não conheço o meu próprio”. Ela caminha pela colina, tendo a entrada de Hartfield à frente e continua: “Pois se é para Mr. Knightley se casar com alguém...” Lembra-se da cena do baile, quando dançaram juntos, em *flashback*: “Esse alguém deveria, com certeza... ser eu!”.

Se as mulheres têm a fala enfraquecida diante dos homens no momento de afirmar o amor, não o têm na conversação normal. Na realidade, um dos escapes para o sexo nunca efetivado nas relações é durante as conversas, sejam os diálogos de debate ou as conversas íntimas. A conversa sussurrada entre Marianne e Willoughby, por exemplo, é frequentemente encarada como uma metáfora ao sexo, e a dúvida a respeito de sua realização sempre paira entre os leitores críticos de Austen. Na minissérie da BBC, ele a observa; em *close*, os dedos dele nos cabelos dela. Ela sorri de volta. Trocam olhares. “Por favor, permita-me”, diz ele. “Willoughby!”. A câmera gira pelos dois. Ele está com as mãos no cabelo dela, corta um cacho. Marianne o olha, apaixonada. Jane Austen, retratada como uma mulher à frente de seu tempo, tem conversas íntimas com Tom Lefroy, quando estão apaixonados, em *Amor e inocência*, e com o reverendo Bridge, um amigo da juventude, em *Os pesares da senhorita Austen*. A última conversa entre os dois, pouco antes da morte dela, ocorre quando Cassandra acabou de fazer o retrato de Jane de costas (ao qual já nos referimos). Ela está sentada no tronco da árvore, e o reverendo vem conversar com ela. Diz que a irmã a retratou muito bem. Ela está sentindo dores. Ele se senta ao lado dela. Conversam, no tradicional campo/contracampo em primeiro plano. Jane revela que está doente. Ele pede desculpas pela briga que tiveram anteriormente. Conversam sobre pobreza e o casamento que poderiam ter tido. “Você é pobre mesmo assim”, diz ele. Jane ri, ele também. Bridge afirma que teriam rido um do outro. “É isso que o casamento é?” Em resposta, o reverendo imagina que nenhum homem de carne e osso foi digno da criadora de Mr. Darcy. Ele especula se tivesse tido coragem depois do baile em que dançaram juntos. Ela retruca que eram jovens demais. E depois, quando a pediu? “Simplesmente perdi o interesse na ideia de me casar com alguém.” O plano se abre e vemos os dois em plano médio. Bridge suplica: “Diga-me agora se se arrepende. Diga-me que agora às vezes à noite você pensa em mim”. O plano se fecha nele. “Diga-me mesmo se não for verdade.” Os dois se olham. Em primeiro plano, ela responde: “Mas qual seria o objetivo?”, e o observa, enternecida. Incapaz de mentir (ou interdita para afirmar a potência amorosa mesmo quando é uma mentira), Jane não consegue consolá-lo. Ele segura a mão dela. Um plano aberto mostra os dois de costas, iluminados no campo. São amigos/amantes fazendo um balanço de toda uma vida num diálogo em que nada do que era mais importante foi dito. Tudo ficou subentendido.

Mulheres e homens conversam francamente (uma demonstração de que certas possibilidades de fala foram concedidas às mulheres), mas não podem fazê-lo a todo o tempo, por conta das convenções sociais que conduzem a maioria do *corpus* da pesquisa. Grande parte das conversas ocorre entre as mulheres. O espaço de fala entre elas é mais

franco e aberto e é também importante: de acordo com Miranda Burgess, para Austen, a conversa, é o espaço real da sensibilidade (BURGESS, 2009). Mas ainda assim não é completamente desimpedido. As irmãs Bennet conversam sobre amor, sobre casamento e sobre o amor de Jane por Bingley. Logo no início do filme de 2005, Jane e Lizzy discutem o sucesso que a beleza da primeira certamente fará no baile de Meryton. Lizzy diz que não encontrou nenhum homem com senso de humor em sua pequena experiência, ao que Jane retruca: “Algum dia, Lizzy, alguém vai lhe fisgar e você vai pagar sua língua”. Mais tarde, depois do baile, as duas estão deitadas na cama que dividem, de frente uma para a outra. Jane elogia Bingley, e Lizzy lembra que além de tudo ele é rico. Jane a repreende, e a irmã afirma: “Só um profundo amor me persuadiria a casar. É por isso que vou virar uma tia velha”. É nessa cena típica, na cama, à luz de velas, que Jane e Lizzy trocam as impressões sobre os acontecimentos da vida e que escondem os próprios sentimentos. O espaço do quarto é o mais habitado pelas irmãs quando querem escapar do caos que é Longburn, com seis mulheres, as empregadas e um homem ausente, que habita a biblioteca, por sua vez, quando quer fugir do caos.

Além desses momentos de conversas íntimas, Lizzy troca impressões com Charlotte (então Lucas), sua amiga. É durante uma conversa das duas, no baile, escondidas atrás das escadas, que ouvem Darcy classificar Elizabeth como “perfeitamente tolerável”. A arguta e realista Charlotte aconselha Lizzy sobre amor em alguns momentos: no segundo baile, de Netherfield, diz a amiga que Jane deve encorajar mais ativamente Bingley. Lizzy retruca que ele é um tolo se não perceber seus olhares, e Charlotte devolve: “Somos todos tolos, apaixonados”. Ela própria, porém, não se apaixona, fato que revela a Lizzy num outro diálogo, que ocorre quando ela está no balanço do quintal, girando, pensativa.

Nem todos podem se dar ao luxo de serem românticos. Ele me oferece uma casa confortável e proteção. Devo agradecer. Tenho 27 anos. Não tenho dinheiro nem perspectivas. Já sou um fardo para meus pais. E estou com medo. Então não me julgue, Lizzy. Não ouse me julgar.

Jane e Bingley têm os sentimentos escrutinados publicamente por todos; o relacionamento entre eles parece ser de domínio público, pois a mãe de Jane, as irmãs dele, Darcy, Lizzy, todos interferem de alguma maneira na história dos dois, e Charlotte conversa a respeito. Elizabeth, porém, oculta seus sentimentos por Darcy de todos. Ela apenas pensa em Darcy, durante a noite, na cama – quando também chora, silenciosamente. Tão eficaz é essa ocultação realizada por Lizzy, e tamanho é o segredo sobre o amor que começa a sentir,

aos poucos, que ao anunciar seu noivado, a reação da família é de total surpresa e incredulidade, porque as únicas opiniões que ela havia verbalizado sobre ele eram de repulsa.

O véu sobre os sentimentos também recobre Elinor, em *Razão e sensibilidade* (1995), que sofre silenciosamente por Edward, primeiro por conta do sumiço dele (a mando da irmã, Fanny). Depois, por conta do segredo confiado a ela (intencionalmente) por Lucy, noiva dele secretamente há cinco anos. No primeiro momento narrativo, ela sofre porque o ama, e imagina que ele a ama, mas é incapaz de fantasiar que existe algo além do que de fato ocorreu – um afeto, mas nenhum compromisso. Por isso, quando Marianne pergunta se ela o ama, Elinor responde: “Gosto muito dele” – atenuação que enfurece a irmã. Mais tarde, quando descobre o segredo da irmã, Marianne se enfurece e diz que Elinor não tem sentimentos, ao perguntar onde está o coração dela. Elinor, em resposta, diz que Marianne sabe apenas onde está o sofrimento dela. “Se não fosse um segredo, eu teria produzido provas de um coração partido, mesmo para você.”

A onipresença do quarto como espaço de intimidade e afeto para as mulheres destas narrativas audiovisuais se coaduna ao que Bachelard diz a respeito do quarto e sua relação com essa intimidade:

A intimidade do quarto transforma-se na nossa própria intimidade. Correlativamente, o espaço íntimo tornou-se tão tranqüilo, tão simples, que nele se localiza, se centraliza toda a tranqüilidade do quarto. O quarto é, em profundidade, nosso quarto, o quarto está em nós. (BACHELARD, 2008, p. 344)

O espaço do quarto, portanto, é liberdade paradoxal. É entre essas quatro paredes que Jane revela sua fuga a Cassandra. E é nele que Cassandra se desespera e chora e engole um grito quando descobre que o noivo morreu, em *Amor e inocência*. Vemos a dor da jovem espiando, mais uma vez, pelo corredor escuro. A mãe a consola e tenta conter fisicamente sua dor. Anos mais tarde, em *Os pesares da senhorita Austen*, também é pelo corredor que vemos, na fresta da porta entreaberta (convite ao voyeurismo, ao compartilhamento de uma intimidade), Cassandra banhar Jane doente. São duas cenas espelhadas, que ecoam entre si o vislumbre da intimidade desromantizada, desnuda e prosaica – no que ela tem de acolhimento da dor, da indignidade e também dos que nos mostra das vidas das mulheres. Esse quarto, contido, trancado, espaço permitido à mulher, se junta ao campo, onde ela extravasa, como os espaços afetivos onde ela pode se realizar mais plenamente, livre da casa dos pais, livre da casa do marido.

5.1.4. Há uma carta para mim?

Oh yes, wait a minute mister postman
Wait, wait mister postman
(Mister postman look and see) oh yeah
(If there's a letter in the bag for me)
Please please mister postman
(I've been waiting a long long time) oh, yeah
(Since I heard from that girl of mine)
(Mr. Postman, The Beatles)

Quais são os laços que mantêm vínculos afetivos entre sujeitos distantes por milhas, países, pelas convenções sociais ou por uma sala envidraçada? Que fios conectam pessoas que desejam se aproximar de alguma maneira? São fios de uma teia que se relacionam diretamente com a privacidade. Por séculos, a carta tem sido uma maneira de manter esses vínculos de afeto, e nessas narrativas audiovisuais é especialmente responsável por tecer redes de afeto em duas direções: o afeto familiar e o amoroso. A fonte da carta como recurso narrativo está nas obras literárias de Jane Austen: *Orgulho e preconceito*, por exemplo, foi originalmente escrito como um romance epistolar, modelo narrativo bastante em voga na virada do século XVIII para o século XIX (o auge desse modelo foi o já citado *Os sofrimentos do jovem Werther*, mas temos exemplos em Rousseau e Richardson, entre outros). *Emma* e *Razão e sensibilidade* contêm cartas, bem como os outros romances da autora. Jane Austen, ela mesma, era uma grande fã do recurso. Não sabemos ao certo quanto escreveu, mas supõe-se que uma quantidade alta, até porque viajava bastante. A cena de *Os pesares da senhorita Austen* em que Cassandra, sozinha à lareira, queima bolos de cartas da irmã após a morte dela, de fato ocorreu. Na cena, Fanny chega e repreende a tia, que ri da ideia da menina de que ela estaria tentando encobrir um grande romance – não havia nada do tipo, assegura. Da destruição, a correspondência que sobrou é, majoritariamente, justamente para Cass, para Fanny Knight ou para Anna Austen Lefroy (um outro Lefroy, parente daquele...), para os irmãos ou para os editores. Em 1884, o filho de Fanny, Edward Knatchbull-Hugessen, publicou a primeira versão – incompleta – das correspondências da tia-avó. São cerca de 150 cartas preservadas/conhecidas, no período de 1796 a 1817, ano da morte da autora. Portanto, aliada à pertinência da carta como recurso e modelo narrativo em seu tempo e como recurso comunicativo utilizado por ela mesma, não é de surpreender que o amor audiovisual *austeniano* o empregue tão recorrentemente, e não apenas por fidelidade ao texto literário, mas ao estilo e ao espírito da autora.

Como modalidades próximas à carta temos ainda o recurso ao diário e, em suas atualizações, blogs, e-mails e mensagens de celular, para citar alguns – a maioria dos quais presentes nas narrativas aqui em vista. Integram a fascinação pelas explorações interiores feitas pelos sujeitos nos séculos XVIII e XIX, fascinação que se alinha ao desejo por escrever essas paisagens interiores. Assim, o uso dessas fontes pelo audiovisual significa um investimento nesse tipo de discurso de si, e também o reforço a um código amoroso dos mais tradicionais: quantos amantes trocaram cartas de amor ou confessaram, nelas, o sentimento por alguém? Paula Sibilia afirma que Goethe teria ensinado seus contemporâneos a se apaixonar (SIBILIA, 2008). Que metodologia de ensino teria ele utilizado senão as cartas? E o que se conta numa missiva? Uma confissão de amor, as lembranças do dia, viagens, mexericos, impressões, saudades, desejos, vontades, esperanças, percepções. Para Barthes, as cartas de amor são, ao mesmo tempo vazias, porque codificadas, e expressivas, já que estão repletas de vontade de significar o desejo pelo amado (2003, p. 45); desejo, aqui, mais que nunca como ausência ou impossibilidade, já que a carta representa a distância. São, enfim, retalhos de uma intimidade revelada a um destinatário certo – o outro – e é nesse sentido que são discursos de si. Essa troca de informações também costuma revelar algo sobre quem recebe a carta, afinal nossa linguagem é dirigida a um destinatário de quem, em geral, conhecemos as reações à maneira como disporemos essas informações. O escritor narra sua intimidade a alguém de determinadas maneiras, adequadas àquele recipiente, com quem estabelece, assim, um tipo de conversa, ou troca. A carta se torna, portanto, um tipo de escrita comunicativa, que em nossas narrativas comunicam, costumeiramente, o amor ou algo relacionado a ele. É por meio da carta que Darcy se dirige a Elizabeth para tentar esclarecer a ela as acusações que lhe foram imputadas (sabotar a relação de Jane e Bingley e sobre ter desgraçado Wickham). É numa carta de Willoughby que Marianne descobre ter sido iludida e, com uma carta nas mãos, Jane decide romper definitivamente com Lefroy. É em uma carta que Mr. Knightley fica sabendo que Frank Churchill e Jane Fairfax estão noivos.

Para Foucault, a carta fornece um tipo de alento à solidão (1992, p. 130), de tal maneira intenso que se torna uma presença quase física, ao levar ao destinatário algum tipo de manifestação (uma notícia) de si. São, também, profundamente íntimas – a maneira como são escritas e o modo como são compostas. A representação audiovisual dessas narrativas da intimidade fortalece essa presentificação e também o caráter de troca, que se efetiva quase como diálogo. Isso porque na maioria das manifestações da carta, elas são lidas ou em voz alta ou em *off*, tanto pelos remetentes quanto pelos destinatários, ou seja: quem recebe a carta a lê com a voz de quem a enviou, tornando esse sujeito afetivo presente

imaginativamente. Mais ainda: há casos em que as possibilidades do audiovisual de fato criam diálogos, pois à leitura da carta pelo *off* do remetente (quando se misturam a leitura imaginativa do destinatário e o *off* diegético do remetente enquanto escreve a carta) se soma a resposta às informações da carta pelo destinatário: risos, comentários, expressões, reclamações, questionamentos. “A carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem a dirige” (FOUCAULT, 1992, p. 149).

A força da intimidade nas cartas se apresenta, também, no audiovisual, pela representação da escrita e da leitura delas. Em geral, o remetente está sozinho, numa mesa encostada à janela, aproveitando a luz da janela e a janela de solidão e calma que a vida nas casas permitia. Em alguns casos, usam o gabinete, aquele espaço privado inventado no iluminismo. As cenas de escrita de carta nessas produções têm similaridades que as codificam bastante: quase sempre é dia; são poucas as cartas escritas à luz de velas. O plano é aberto, com alternância eventual para *closes* do que está sendo escrito ou da mão que escreve. Como atividade ligada à intimidade, a escritura da carta não admite interrupções ou interferências. Assim, quem o faz deixa de fazê-lo se alguém chega. É assim quando o reverendo Bridge visita a casa de Edward quando Jane Austen está sozinha, escrevendo para Cassandra, em *Os pesares da senhorita Austen*.

O sujeito escritor está, em geral, portanto, sozinho – buscando comunicar-se com o outro e mitigar simbolicamente essa solidão. Voltando à escrita da carta de Darcy em *Orgulho e preconceito* (1995), ele está profundamente perturbado quando vai dirigir-se a Elizabeth. Do mesmo modo, ela também. Enquanto lê a carta, anda, interrompe a leitura, se irrita, dialoga com o autor das palavras, relembra, em *flashback* as ações dele para compará-las ao que está escrito. Cassandra não tem reações tão apaixonadas, mas também dialoga com cada carta que recebe da irmã em *Os pesares da senhorita Austen*. Chega a repreendê-la mentalmente quando a irmã menciona o dr. Charles Haden. Se diverte com alguns comentários. Ainda que o ato da escrita ou leitura da carta não esteja explicitamente presente nas narrativas, elas permanecem ali, atestando sua importância num mundo ficcional afetivo. É o caso de *Sem Prada nem nada*. O pai de Nora e Mary, que havia tido um filho fora do casamento, passou anos escrevendo a ele, e depois da morte, as meninas guardam o maço de lembranças do pai para entregar ao irmão (o fazem quando ele se redime – se separa da mulher). É importante notar que a carta apenas cumpre sua função comunicativa e dialógica de compartilhamento íntimo quando é lida e, especialmente, respondida. Assim, as cartas que Marianne escreve repetidamente a Willoughby, sem resposta, em *Razão e sensibilidade*, falham sistematicamente na realização de seu objetivo primordial.

Do mesmo modo que as cartas, os diários têm linhagem fértil na literatura – como o já citado *As relações perigosas*, de Chardel de Laclos, ou *Frankenstein*, de Mary Shelley. De acordo com Paula Sibilia (2003), “assim como as trocas epistolares, a escrita do diário íntimo foi uma atividade burguesa por excelência, que floresceu no século XIX”; continua classificando-os de “confissão íntima e cotidiana”. O diário é espaço privilegiado da solidão e permitido pela intimidade. Também é bastante presente nestas narrativas audiovisuais. É por meio do diário que Bridget Jones conta sua história; assim como na carta, é em *off* que a narração se desenrola. Emma e Cher Horowitz também escrevem costumeiramente em seus diários, e *As patricinhas de Beverly Hills*, à semelhança de *O diário de Bridget Jones*, se constrói todo por meio da narração em *off*.

Ao mesmo tempo, as duas versões de *Emma* utilizam a escrita íntima e confessional do diário para que ela primeiro exponha a si mesmo e aos espectadores seus dilemas amorosos, e depois confesse seu amor. Além disso, o ato da escrita tem o efeito de ajudar a protagonista no processo de auto-conhecimento – à maneira típica de uma heroína da cultura de massas, a amante é alguém que não sabe de si mesma; e a jornada é também um percurso que contém uma descoberta do que se necessita (que quase nunca é o que se deseja – desejo, necessidade, vontade...). Esses dilemas são especialmente férteis no campo sentimental, em que é comum a protagonista ver-se dividida entre um falso amor ou paixãoite e o amor verdadeiro, que, contudo, ela demora a *ver*. De acordo com Harry E. Shaw, o auto-engano tem a ver com a incapacidade em juntar peças de si mesmo e colocá-las em perspectiva social quando necessário, e a maioria das situações de engano têm a ver com o amor (SHAW, 2009).

O diário, nesse sentido, ajuda muito Emma nesse processo de auto-conhecimento (nas duas versões). É ao escrever, por exemplo, o nome de Frank, que ela se dá conta de nem ter pensado nele em muito tempo. Emma escreve no diário como quem conversa conosco (nós que estamos fora da tela, observando-a). É enquadrada em plano médio frontal, sempre à janela, emoldurada triplamente, pela moldura-objeto da janela, pela moldura-objeto de plantas e pela moldura-limite da tela, enquanto escreve. Escreve, olha à frente, escreve. Na outra versão, Emma escreve virada para o espelho, que permite a ela projetar-se diante de si mesma (enquanto se projeta, também, na palavra escrita do diário).

Além do diário, Bridget se aproxima de versões contemporâneas da carta: ela troca, logo no início do filme, diversas mensagens instantâneas (precursoras de estruturas como chats de redes sociais) com o chefe, Daniel Cleaver, em que os dois flertam abertamente sobre a saia dela – e, posteriormente, sem subterfúgios. De caráter instantâneo, essas

mensagens são ainda mais prosaicas e cotidianas (descartáveis, quase) do que as banalidades contadas em cartas e narradas em diários íntimos. De tudo que se diz nesses espaços, temos apenas acesso às confissões amorosas, às reflexões sentimentais, mas muito se comunicava para além disso.

5.1.5. Adoráveis mulheres



Figuras 71 a 77: amores vividos por mulheres. *Emma* (2009) pensa em Knightley (figura 70); as irmãs Dominguez conversam em *Sem Prada nem nada* (figura 71); Lizzy e Jane conversam sobre casamento em *Orgulho e preconceito* (1995) (figuras 73 e 74); as amigas consolam a dor de cotovelo em *As patricinhas de Beverly Hills* (figuras 75 e 76).

Os espaços das cartas trocadas entre irmãs; as conversas entre irmãs ou amigas; a sala privada onde todas se reúnem para bordar, ler, esperar a chegada dos homens; a rede invisível de intimidade tecida em torno da possibilidade de compartilhamento dos espaços

privados entre as mulheres, tudo isso parece contradizer a afirmação célebre de Simone de Beauvoir de que “as mulheres não são solidárias enquanto sexo” (BEAUVOIR, 1980, p. 159) – para a escritora, o que há é uma relação de rivalidade, disputa de espaço e, antes de identificação de gênero, de classe. Entretanto, as pistas deixadas nestas narrativas audiovisuais nos mostram que o afeto entre as mulheres constitui importante esfera privada dessas heroínas e, de certa maneira, integram os núcleos amorosos delas, uma vez que as mulheres se apoiam, se ajudam, se confortam. Como já comentamos, nos espaços divididos dos quartos, as mulheres repassam os dias, se aprontam para os bailes, choram silenciosas. Nesse contexto, a figura da irmã é capital. Isso porque a ausência dela constitui uma espécie de solidão para a protagonista, que tem de percorrer sem companhia o calvário amoroso que enfrenta. Cher e Bridget Jones não têm irmãs – e não à toa, são as protagonistas que escrevem em diário ao longo de todo o filme. Emma se apoia mais na irmandade da ex-governanta, Mrs. Weston, que na irmã, Isabella, mas recorre ao diário quando precisa voltar-se completamente para dentro. Nossas outras heroínas todas têm irmãs que as acompanham e com quem compartilham, quando possível, esses segredos. O *female bond*, os laços femininos, conformam uma das características mais frequentes dos filmes-de-mulherzinha, de acordo com Ferriss e Young. Esses laços afetivos femininos se materializam e ajudam a construir espaços monossexuais, muitas vezes, em que as mulheres podem deixar de ser objetificadas e reificadas para emergirem como sujeitos.

Constituem também espaços afetivos voltados às mulheres e à expressão solidária de desejos e anseios. Em seu desespero ao imaginar que perdeu Mr. Knightley, Emma recorre à amiga Mrs. Weston, que a aconselha e a acalma. As duas conversam longamente sobre os sentimentos da heroína. E nada nos parece mais solidário que a reação de Cassandra à fuga da irmã, Jane, em *Amor e inocência*. Ela está dilacerada pela perda do noivo. Não concorda com a fuga. Mas, pela irmã – pela felicidade da irmã – se levanta da cama e vasculha as coisas dela. Entrega a Jane uma joia, algo de valor que ela pode vender. Supera a própria dor em nome da outra. Esse amor, mais tarde, será proclamado (declarado?) a Fanny, na penúltima cena de *Os pesares da senhorita Austen*, quando Fanny ameaça repreender a tia por queimar as cartas de Jane e pede que ela não fique triste, não naquele dia (era o casamento de Fanny). Cassandra responde: “Ela era o sol da minha vida, o brilho de todo prazer, o calmante para toda dor. Não tive um pensamento ocultado dela, e é como se tivesse perdido uma parte de mim”¹⁷².

¹⁷² A declaração é parte da carta que Cassandra escreveu a Fanny logo depois da morte de Austen, em 19 de julho de 1817, e diz o seguinte, na versão completa: “Eu perdi um tesouro, tal irmã, tal amiga que nunca poderá

Mas ainda que encontremos mulheres se apoiando, conversando, trocando segredos, angustias e dividindo felicidades – sendo, enfim, amigas – essas narrativas audiovisuais investem bastante no contraponto. E aí surge, sim, a ideia da rivalidade, acompanhada fortemente da competição feminina. Em geral, as rivais, nos filmes, possuem uma beleza ostensiva, agressiva. Esguias, se comportam como predadoras em busca de presas (a outra ou o homem?) a quem devorar. São, em geral, mulheres ricas, que investem na aparência, quase chegando à opulência. Caroline Bingley é um exemplo dessa caracterização. Na minissérie *Orgulho e preconceito*, de 1995, é uma morena de olhar desdenhoso. No filme de 2005, a aparência geral do rosto é de desdém pelo que a rodeia. A cena mais característica dessa relação de disputa que Caroline estabelece com Elizabeth ocorre em Netherfield, quando ela convida Lizzy para caminharem pelo salão e instiga Darcy a observá-las. O objetivo, está claro, é fazer perceptível a ele a superioridade dela – no que falha. A minissérie demonstra mais claramente a disputa de Caroline, pois ela não perde oportunidade de falar mal das roupas ou dos olhos de Elizabeth depois que Darcy os elogiou.

A estratégia de “denegrir” a adversária para o homem em disputa é a mesma utilizada por Natasha em *O diário de Bridget Jones*. Os dois casais – Bridget e Daniel e Mark e Natasha – estão num hotel para a festa do tio de Bridget. Enquanto Natasha lê para Mark informações sobre um caso jurídico quando os dois passeiam de barco, Daniel e Bridget se divertem muito zombando de poesias. A risada de Bridget ecoa em cada plano da sequência, enquanto a voz de Natasha se interpõe: “Muito infantil”. Mark observa a mulher rindo, concorda, mas continua olhando-a. Mais tarde, no jantar de casais em que Bridget é a única solteira (ao qual Mark e Natasha comparecem como casal), a outra a alfineta perguntando se ela não foi de coelhinha, trazendo à tona uma cena de humilhação sofrida pela outra.

Existem outras rivais nos produtos audiovisuais que nos interessam, que cumprem a função narrativa de se contraporem à heroína ou na disputa pelo herói ou na expectativa de lhe tirarem o posto de protagonista. Nessas tentativas, acabam por aumentar o valor da heroína e lhe engrandecerem – e se diminuírem, como consequência. É desnecessário lembrar que nenhuma dessas mulheres que optam pelo antagonismo em vez da solidariedade encontram finais felizes nas relações amorosas. Em *Emma*, Mrs. Elton termina seus dias

ser superada. Ela era o sol da minha vida, o dourador de todo prazer, o calmante para toda dor. Não tive um pensamento ocultado dela, e é como se tivesse perdido uma parte de mim. A amei demais [...]”. “*I have lost a treasure, such a sister, such a friend as never can have been surpassed. She was the sun of my life, the gilder of every pleasure, the soother of every sorrow; I had not a thought concealed from her, and it is as if I had lost a part of myself. I loved her only too well [...]*”, no original. Disponível em: <http://www.pemberley.com/janeinfo/brablt17.html#toc>, acesso em janeiro de 2014.

confinada a Mr. Elton, e o casamento só é possível ou tolerável porque ela inverteu os valores e interditou o poder de fala dele. Amber, a perua tresloucada que compete com Cher para ser a mais popular da escola também termina com Elton, o adolescente auto-centrado e vagamente debilitado em *As patricinhas de Beverly Hills*. Olivia, a mulher de Gabriel Dominguez, irmão distante de Nora e Mary em *Sem Prada nem nada*, é absolutamente desagradável, e graças a isso perde o marido. Na conclusão do filme, tem de aturar o casamento do irmão queridinho, Edward, com Nora.

As relações entre mães e filhas se alternam entre os laços femininos e tensão. As ligações mais antagônicas talvez sejam as de Jane Austen com sua mãe, desde a juventude até um amargo distanciamento na velhice. A sugestão dela de que Jane precisa de um marido logo no início de *Amor e inocência* é apenas o início dos conflitos. Ela age para que a filha se case com Mr. Wisley, o que Jane rejeita (a cena espelha a rejeição de Collins por Elizabeth, sugerindo novamente uma teia entre a biografia da autora e sua ficção). A mãe anda, brava, pela propriedade. Jane vai atrás dela. Entende que as circunstâncias são difíceis. A mãe lembra que não há dinheiro para ela, e Jane retruca que algo pode ser feito. “Não vai ter nada, a não ser que se case.” As duas param e se enfrentam. “Então não terei nada, pois não me casarei sem amor, como minha mãe!” Em primeiro plano, a mãe diz que agora tem de catar suas próprias batatas. A câmera nos mostra o pai ouvindo a conversa. A mãe continua: “Você preferia ser uma velha solteira pobre? Ridícula, desprezada, alvo de piadas? Da zombaria legítima do povoado, com uma pedra e uma língua insolente?” Em primeiro plano, vemos Jane entristecida. A mãe finaliza: “O amor... é desejável. O dinheiro... absolutamente indispensável”. Jane argumenta que pode viver da escrita, e a mãe a ironiza. Mas aqui ainda há ternura entre as duas mulheres, vista quando a mãe a abraça depois da fuga mal-sucedida. Anos depois, em *Os pesares da senhorita Austen*, ao saber da falência iminente da família, a mãe joga a culpa nas escolhas feitas por ela. Diz que ela arruinou a família e enumera os homens que não teriam sido suficientes. Jane diz que não poderia se casar com um homem a quem não amava. Pergunta, gritando, se a mãe queria que ela se vendesse por dinheiro. A mãe confirma e lembra que rica é apenas outra palavra para “salva”. Acusa Jane de ter sacrificado a família por um princípio. “Isso a fez feliz? Olhe para você. Está doente. Ninguém diz nada, mas eu sei.” Abraça a filha. “Oh, minha pobre e solitária menina.” As duas se abraçam em *close*. Jane se desvencilha, magoada, e sai. O relacionamento entre Mrs. Bennet e Elizabeth também não é dos melhores em *Orgulho e preconceito* (2005). Diante da histeria da mãe com a chegada de Mr. Bingley, Lizzy é irônica. Enquanto sobe uma escada, a mãe para e lembra que se ela tivesse cinco filhas e nenhuma fortuna, também não pensaria

em outra coisa. Mais tarde, quando rejeita Collins, a mãe manda o pai ajudá-la a convencer a filha. Diz a Lizzy que, se ela não se casar, nunca mais fala com ela. Um poço de nervos, a mãe recrimina a todo o tempo a conduta independente de Lizzy, mas é claro que tudo se resolve quando a filha se casa com Darcy – e com a fortuna dele.

Uma das maneiras de enxergar essas narrativas audiovisuais é como tentativas de representar as vidas das mulheres: historicamente essas vidas estão bastante distantes da audiência, mas discursivamente a mulher ainda enfrenta as mesmas questões, argumenta Penny Gay (GAY, 2003, p. 97). Daí, também, a prevalência do amor e de questões como a intimidade, a casa: são essas as questões que concernem e preocupam as mulheres. São também narrativas que combinam as vidas das mulheres com esses laços femininos – ou o amor entre as mulheres; irmãs, amigas, companheiras solidárias enfrentando juntas, com as estratégias que possuem, as ameaças constantes que o mundo lhes impõe. Quase incapazes de imaginar a vida umas sem as outras; por isso Emma sofre tanto diante da “perda” de Miss Thompson, que virou Mrs. Weston e Elinor suplica a Marianne que não a deixe quando a irmã mais nova está à beira da morte na versão de 1995 de *Razão e sensibilidade*: “Eu não consigo sem você”, diz. Mesmo suportando o confinamento, a perda da casa, a iminente perda do homem que ama, o amor sufocado, Elinor não cogita suportar a ausência de Marianne. Afinal, o homem pode superficialmente simbolizar a conquista do amor romântico e do casamento heterossexual – e, conseqüentemente, a segurança do teto da casa – mas é nas mulheres que nossas heroínas se apóiam, mutuamente, em relações para toda a vida.

5.2. É A SUA VIDA QUE EU QUERO BORDAR NA MINHA

*Vive a trançar / Fio por fio / E a desfiar
Noites a fio / Volta a trançar / Seu desafio
Tecer a melhor teia / Admirável interminável véu
Tem sido o que ela faz / Tecer o que viveu
Uma odisseia / Que não volta mais
Tecido é o que ela faz
(A velha fiando, Dante Ozzetti e Luis Tatit)*

A teia é entrelaçado tênue, mas forte. Tecer, o que faz a teia, é atividade invisível, tão feminina quanto amaldiçoada, afinal Aracne foi condenada por Atena a viver pendurada, e assim ela fez, uma aranha tecendo o resto dos dias, urdindo suas antigas telas. Penélope teceu a espera pela volta de Odisseu por longos 20 anos. Tecer, bordar, tramar os fios para

deles fazer surgir algo novo, carregado das histórias das mãos que tecem. A teia da aranha é emaranhado de fios dispersos, sozinhos, mas que unidos, criam novos sentidos; podem ser as cenas de Aracne, os crimes dos deuses contra as mulheres; ou podem ser os intrincados entrelaçamentos que criam os amores desta pesquisa, palimpsestos em que não se rasgou a inscrição original para traçarmos a nova – ou seja, que não esconde nada, mas revela todos os seus componentes, que lemos por transparência e percebemos, também, a opacidade (GENETTE, 2006). Mas não ousamos dizer que esses hipertextos, constitutivos dos próprios textos fílmicos, sejam “de segunda mão” – são de novas mãos. Isso porque a fidelidade aos textos originais não está em questão, de maneira alguma, nesses hipertextos que também insinuam outras formas de intertextualidade, outras intervenções, referências audíveis e silenciosas, presenças e sombras que constituem nossos textos fílmicos de algumas maneiras.

5.2.1. Você não soube me amar

De Alexander Pope a Goethe, passando por Ann Radcliffe e por relatórios agrícolas, Jane Austen construía seus textos com referências e citações (diretas ou silenciosas) à produção de seu tempo – uma comprovação da contemporaneidade da autora. Nossos produtos audiovisuais mantêm essa teia em construção, dialogando com as alusões originais da autora e criando novas, talvez impensáveis para Austen – algumas, inclusive, porque nem haviam sido feitas quando a autora estava viva. Esse processo intertextual cria amores relacionais, que são erigidos a partir de diversas matrizes culturais – um deles, as próprias obras literárias de Jane, que são fagocitadas nas adaptações e livremente relacionadas entre si. Essa presença de textos dentro dos textos fílmicos é uma nova comprovação de certa contemporaneidade das obras. Apenas certa na medida em que a maioria das referências não é contemporânea dos espectadores, e sim da época diegética em que o filme se passa (ou nem isso).

Em *Razão e sensibilidade*, é a romântica Marianne, leitora voraz, quem nos presenteia com a maioria das referências. Na versão de Ang Lee, Elinor lê na cama e Marianne entra no quarto lendo um soneto de Coleridge (116) que trata de amor: “O amor é uma fantasia ou um sentimento? Não. É a imortal e imaculada Verdade...”¹⁷³. Mais tarde, quando toca ao piano, entoava uma canção de John Dowland, do século XVI, *Weep you no*

¹⁷³ “Is love a fancy, or a feeling? No. It is immortal as immaculate Truth...”, no original.

more, sad fountains. Outro soneto, de Shakespeare, é compartilhado por Marianne e Willoughby como um segredo amoroso – Willoughby o recita de cor, olhando intensamente para ela enquanto o faz. Trata-se do soneto 116: “De almas sinceras a união sincera nada há que impeça: amor não é amor se quando encontra obstáculos se altera ou se vacila ao mínimo temor. Amor é um marco eterno, dominante, que encara a tempestade com bravura; é astro que norteia a vela errante cujo valor se ignora, lá na altura...”¹⁷⁴. Mais tarde, Marianne canta novamente, dessa vez no piano dado por Brandon. A peça é *The Dream*, do poeta inglês Ben Jonson, também do século XVI: “Ou desprezo ou pena me tomam conta, devo fazer a relação verdadeira: estou desfeita esta noiva: O amor, disfarçado em um sutil sonho, tomou tanto meu coração quanto a mim de surpresa”¹⁷⁵. A oferta do piano por ele veio inclusive acompanhada da música a tocar, o que, segundo Sarah Wakefield, insinua que Brandon requisita que Marianne reconheça sua afeição por ele quando a pede para aprender a canção (WAKEFIELD, 2007). Numa afirmação que elenca seu imaginário pessoal sobre o amor, Marianne diz que deseja amar como Julieta, Guinevere ou Eloisa – indo de Shakespeare a Pope. Pope também é tópico de conversa entre Marianne e Willoughby na minissérie de *Razão e sensibilidade* da BBC. Ele diz que o poeta é muito racional; prefere Byron, de quem recita trecho de *We'll go no more a roving...* Mais tarde, como a completar o cancionário romântico inglês, Willoughby recita, de Wordsworth, *Tintern Abbey*.

Se a romântica Marianne oferece farto material referencial, em *Orgulho e preconceito* as conexões são mais esparsas, até mesmo devido à visão de Lizzy a respeito do amor. Temos uma canção de Robert Burns, *Sweet Afton*, entoada por Lizzy em Pemberley, na versão da BBC, e um trecho de *Elementos de conhecimento geral*, introdutório a livros úteis nos principais ramos de literatura e ciência, do professor de Oxford Henry Kett. O livro, de 1812, dialoga temporalmente com o livro *Orgulho e preconceito*, que foi publicado no mesmo ano, ainda que escrito antes. Em *Emma*, há um diálogo direto com Ann Radcliffe, que se completa em *Amor e inocência* (e que está presente também, de maneira mais forte, no livro *A abadia de Northanger* e em *O clube de leitura de Jane Austen*). Nas duas versões de *Emma*, Harriet pede que Robert Martin leia *O romance da floresta*, livro da autora gótica, publicado em 1791, menos conhecido que *Os mistérios de Udolfo*, citado por sua vez em *O*

¹⁷⁴ “Let me not to the marriage of true minds / Admit impediments. Love is not love / Which alters when it alteration finds, / Or bends with the remover to remove: / O no! it is an ever-fixed mark / That looks on tempests and is never shaken; / It is the star to every wandering bark, / Whose worth's unknown, although his height be taken.”, no original.

¹⁷⁵ “Or scorn or pity on me take, / I must the true relation make: / I am undone tonight: / Love, in a subtle dream disguised, / Hath both my heart and me surprised”, no original.

clube... O romance da floresta narra as desventuras da jovem Adeline, entregue por seu pai a um casal de escroques fugitivos de Paris que se abrigam em uma abadia. Lá, ficam à mercê de um falso marquês que deseja, primeiro, se casar, e depois, matar, Adeline. Ela foge com a ajuda dos servos e de um oficial, por quem se apaixona, e vai parar na casa de conhecidos, bem longe, onde descobre que o oficial é filho do homem que a acolheu e está prestes a ser executado por tê-la ajudado. Além de citar Radcliffe, a Emma de Gwyneth Paltrow canta *Silent Worship*, uma adaptação do século XX para uma ária de Handel, do século XVIII. Logo em seguida, Jane Fairfax canta também uma ópera, mas muito mais virtuosa: é um trecho de *Ópera dos mendigos*, de 1724. A Emma de Romola Garai (2009) também canta, uma canção bastante popular à época, *Bluebells of Scotland*. As leituras da dama se resumem a uma tentativa sobre *O paraíso perdido*, de Milton (o primeiro da lista de 101 livros que quase nunca a vemos ler), do qual cita uma passagem, e o livro emprestado por Knightley que contém a gravura de Box Hill, local aonde vão a passeio.

As versões contemporâneas também tentam manter alguma ligação com o universo referencial de Jane Austen. A Mary de *Sem Prada nem nada* está longe de ser a leitora ávida que é Marianne, mas se apaixona por *A casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, ao ser apresentada ao drama por Rodrigo, assistente de seu professor de Letras. Mary não é uma aluna aplicada, mas coloca o celular de lado ao ouvi-lo recitando trechos do espanhol. Enlevada pela performance do professor, Mary fantasia que ele diz “Mary” enquanto fala o nome de Adela, a filha caçula da tirânica Bernarda Alba. Outra referência cultural do filme transita pelas irmãs e marca o reconhecimento e posterior aceitação, por parte de Nora e Mary, da herança hispânica delas. Trata-se de *Cielito lindo*, canção folclórica mexicana. O refrão, “Ay, ay, ay, ay, canta y no llores, porque cantando se alegran, cielito lindo, los corazones”, é repetido em algumas versões e entoado pelas duas. A cultura letrada de Bridget Jones e Cher Horowitz é parecida, e também reflexo de uma época. O repertório literário de ambas condiz muito com o receituário amoroso dos anos 1990 e 2000: coleções de livros de auto-ajuda, dos quais os mais retumbantes são *Os homens são de Marte e as mulheres são de Vênus*, livro de John Gray inicialmente publicado em 1992 que vendeu mais de 50 milhões de cópias. A coleção aparentemente interminável de Bridget sobre relacionamentos é substituída por outra, sobre empoderamento feminino, ao longo da trama. Cher, além da auto-ajuda amorosa, é voraz consumidora dos volumes sobre dietas, tão populares – até hoje – em Los Angeles. Em contraponto, Bridget trabalha em uma editora – chamada Pemberley Press – que supostamente publica Salman Rushdie e está prestes a publicar um livro chamado *A motocicleta de Kafka* (publicitariamente descrito como o melhor livro de nossa geração).

Retratos da cultura pop anglo-saxã das últimas décadas, *As patricinhas de Beverly Hills* e *O diário de Bridget Jones* dialogam mais intensamente com a música que com a literatura – e compõem um panorama da música pop daquele momento histórico, indo de Robbie Williams a Geri Halliwell (das Spice Girls). A canção mais marcante de *Bridget... é All by myself*, que a personagem canta com o controle remoto na noite de Ano Novo que passa sozinha em casa, assistindo ao seriado norte-americano *Frasier*. Além da canção dor de cotovelo, há uma série de músicas românticas ao longo do filme, mas outras icônicas integram a trilha de empoderamento da protagonista, num espelhamento da estante de livros dela. Aí ouvimos *Respect*, o clássico de Aretha Franklin, *It's Raining men* e *I'm every woman*, um hino de Chaka Khan. Do mesmo modo, *As patricinhas...* constrói uma teia de canções contemporâneas, utilizadas para pontuar e reiterar o discurso visual, como Bridget faz. Há David Bowie, No Doubt, Supergrass, Beastie Boys e Coolio. Em contraste, há a trilha adulta que toca – em cassete – no carro de Josh: notadamente Radiohead e Cranberries. Tocando nos fios de *Bridget Jones*, *All by myself* também toca para Cher, com a então estreante Jewel cantando – a canção embala o fundo do poço da protagonista, quando ela caminha pela Rodeo Drive.

A Jane Austen de *Amor e inocência* é culta, como sói. Mas ela não leu, como vimos, *Tom Jones*, de Henry Fielding, leitura que lhe é dada por Tom Lefroy – para grande surpresa dela, ele lê. Mas o diálogo mais permanente que o filme realiza é com a própria obra de Austen, que ela escreve enquanto o filme se desenrola, e com as cartas da autora, que servem de base narrativa para muitos acontecimentos da trama, inclusive fornecendo muitas falas. A sequência final da produção apresenta Jane lendo, publicamente, um trecho do capítulo 50 de *Orgulho e preconceito* – em que suas heroínas têm o final feliz que ela nunca conseguiu. Em *Os pesares da senhorita Austen*, as cartas reais de Austen também são a principal matriz com a qual o filme dialoga. No filme, ela acabou *Emma*, começa *Persuasão* e, no final da produção, escreve *Sandition*. Aqui, a obra de Austen é o repertório romântico da sobrinha dela, Fanny, que se apoia nos ensinamentos amorosos contidos nos livros para pensar a respeito de sua própria vida sentimental. Recita trechos de *Mansfield Park*, de *Razão e sensibilidade* e de *Orgulho e preconceito* durante o longa. Ao lado de um político com quem flerta, Austen também recita trechos do poeta e reverendo George Crabbe. A senhorita Austen de meia-idade aqui também se entrelaça à jovem Jane, como uma perspectiva sobre si mesma. Ao aconselhar Fanny, Jane conta a história de seu envolvimento adolescente com Lefroy. Fanny pergunta se ele foi o grande amor da vida dela, pergunta para a qual os espectadores, diante das informações dadas por *Amor e inocência*, responderiam sim. Mas a

Jane madura diz claramente que não, ele não foi o amor da vida dela. Essa informação nos convida a reavaliar a trama de *Amor...* com um novo olhar.

O clube de leitura de Jane Austen também flerta com o pop na trilha sonora, mas uma vertente considerada mais sofisticada, com nomes como Feist, Snow Patrol, Aimee Mann e Madeleine Peyroux nas canções-chave. Mas é na literatura, como sugere o título, que o filme realiza uma curiosa mistura entre ficção científica, romance gótico e Austen. Os romances da inglesa são exaustivamente discutidos, e eventualmente cotejados ao lado de grandes nomes da ficção científica. A escritora Ursula Le Guin é a preferida de Grigg, que confessa, contudo, nunca ter lido as “Janes” – Austen, *Eyre...* Mas, convocado a liderar a discussão sobre *A abadia de Northanger*, Grigg lê também *O mistério de Udolfo*, de Radcliffe, e se interessa por outros escritores góticos e começa a construir, ele mesmo, uma teia das relações e referências presentes na obra de Austen.

O esforço de Grigg ao longo da narrativa tem uma justificativa. Ao entrar no clube, ele acredita que os seis romances são continuações uns dos outros, e por isso comprou as obras completas – para consultas à mão entre as “sequências”. Nunca leu Jane Austen, não é familiarizado com as discussões amorosas e com o repertório de conversas sobre o assunto. Tem tanta dificuldade em ler as mulheres que conversa com as três irmãs sobre seus sentimentos por Jocelyn, em busca de respostas. Do mesmo modo, o marido de Prudie e ela enfrentam uma longa crise no casamento, repleta de desprezo, dela, pela falta de cultura dele – ele prefere ir a um jogo de basquete do que viajar a Paris com ela, gosta de videogame e não entende o mundo pelo qual ela sonha circular. Os dois homens são educados em Austen – mas poderia ser em Richardson, em Balzac, em Stendhal. São educados em amor.

O que essa educação sentimental e a teia de referências, conceitos, citações e intensa rede de circulação de produtos relacionados ao sentimento implica é que não se admitem neófitos no amor. Não se sente, apenas, o amor, mas é preciso conhecê-lo, como conceito, discurso. Todas essas referências integram, portanto, um conjunto do saber amoroso que é tecido a cada nova obra e compartilhado pelos amantes e por quem ama o amor. Uma das maneiras mais perenes de se ter acesso a esse conhecimento sobre o amor é a leitura – é o que nos diz nosso *corpus*. Esse saber amoroso cantado e lido, sobretudo, é também parte do imaginário amoroso compartilhado pelos personagens dessas produções audiovisuais. Ao mesmo tempo, as referências internas das obras se integram ao imaginário do amor social do Ocidente, assim como as próprias obras que são objeto de nossa análise.

5.2.2. O maior amor do mundo

Outro fio que se estende a partir da rede tecida nessas obras é uma escala amorosa formada empiricamente pelos casais que povoam essas representações. É um recurso utilizado por Austen em suas obras e trabalhado no audiovisual, conforme nos mostra Susan J. Wolfson: Austen trabalha o “plot do casamento” por meio de comparações de diferenças: “amor à primeira vista; ódio à primeira vista; esquemas e inércia, apaixonamento e ansiedade. Combinações tristes e felizes, propostas e rejeitadas, imaginadas e realizadas”¹⁷⁶ (WOLFSON, 2009). Para a autora, essas comparações funcionam como medida moral dos personagens, no sentido de um julgamento existencial de paixões, impressões, interpretações... Julgamento do qual se salvam, apenas, certamente, heróis, heroínas e coadjuvantes autorizados a tal.

Essas narrativas apresentam o amor de seus protagonistas em comparação ao de outros personagens. Criam, assim, uma espécie de escala amorosa, em que o amor protagonista é sempre o degrau mais alto – e, em geral, o único ou um dos poucos aspiráveis. Há uma gradação e complexificação dos protagonistas, que se tornam maiores, mais nobres, mais *desejáveis*, em comparação a tipos mais estereotipados, simplórios e, em alguns momentos, risíveis – em geral, são dois tipos de relacionamento que se opõem ao verdadeiramente desejável: o ridículo e o desprezível. O primeiro é o caso do primo Collins, herdeiro da propriedade da família Bennet em *Orgulho e preconceito*, bajulador que procura uma esposa simplesmente porque acredita que um pároco se sai melhor com uma mulher e porque sua patrona assim o ordena. Diante dele, Darcy cresce como o herói a ser desejado pela heroína – esse rival não chega a seus pés. Perante o grau de patético que ele personifica, o relacionamento de Lizzy e Darcy se torna ainda maior. A minissérie da BBC nos apresenta o outro tipo de casal, desprezível, na figura dos Hurst (a irmã mais velha de Bingley e seu marido). Ele está sempre à beira da embriaguez ou enfastiado com a comida; ela e a irmã não cessam de maquinar um imaginado casamento entre Caroline e Darcy. Quando os dois ficam lado a lado, o que se torna patente é a falta de amor presente ali – trata-se de um contrato. No filme de 2005, eles estão ausentes, mas o casal tardio formado por Lydia e Wickham, especialmente a partir dela, também é indesejável. Quando ela retorna a Longbourn casada, desdenha das irmãs, primeiro exigindo ser a primeira da fila no lugar de Jane, depois dizendo que não sabe se conseguirá escrever, porque uma mulher casada tem tantas outras coisas a

¹⁷⁶ “love at first sight; hate at first sight; schemings and inertia, infatuation and anxiety. Matches sad and happy, proposed and rejected, imagined and realized”, no original.

fazer. O casamento dos pais de Lizzy merece ser destacado. No livro de Austen, a relação é claramente ridícula, beirando o desprezível. O pai é omissivo e se refugia nos livros de um casamento tolo, contraído por uma paixão vã da juventude. A mãe é histérica e sem modos. Esse padrão se repete de maneira similar na minissérie da BBC, mas no filme de 2005 a relação é romanceada e a ironia que permeia as declarações de Mr. Bennet sobre a esposa é enfraquecida. A cena que simboliza esse romantismo do casal ocorre logo após o pedido de casamento de Jane por Bingley. É noite e vemos, pela janela, o casal Bennet na cama, iluminado pela luz de velas. Conversam, de maneira cúmplice, sobre o futuro casamento. Especulam sobre a renda anual dos dois e o pai diz que serão enganados pelos funcionários e sempre gastarão mais do que têm.

Outro reverendo, Elton, de *Emma*, dá corpo aos relacionamentos desprezíveis. Ao lado da esposa, Mrs. Elton, eles humilham Harriet e impõem a *Emma* uma via crúcis social. O mais espantoso do relacionamento dos dois é que a esposa não deixa Elton terminar uma frase sequer em todas as cenas em que aparecem juntos. Um modelo a não ser copiado. O enquadramento de Mrs. Elton na produção de 1996 contribui para criar aversão à personagem (e, por consequência, ao casamento dela): são primeiros planos bastante frontais, pouco sutis, do rosto dela rindo e elogiando a si mesma que transmitem uma sensação equina da personagem.

Em *Razão e sensibilidade* (2008), a mulher de sir John Middleton, Lady Middleton, não possui vida realmente. É enquadrada em tableau em volta dos filhos, imóvel. A câmera faz um *travelling* até fechar em primeiro plano do rosto dela: continuamos a não ver nada, ela está impassível, o que diz muito a respeito do relacionamento dos dois – não é vivido, já que ela se trata de uma figura. A irmã de Lady Middleton, Charlotte Palmer, por outro lado, é uma tola risonha, mas de bom coração. É casada com o rude e pouco sociável Mr. Palmer, numa relação marcada pela falta de diálogo: de fato, tanto no filme de 1995 quando na minissérie os dois não conversam; ela fala com ele, mas ele não lhe devolve a palavra. Essas, contudo, são relações apenas ridículas; não as desejamos, mas não temos ojeriza delas. O casamento de John Dashwood com Fanny Ferrars (irmã de Edward), por outro lado, é desprezível. Ela é uma esnobe manipuladora, que se aproveita da fraqueza de caráter do marido para deixar as Dashwoods sem dinheiro e garantir casamentos adequados para os irmãos – no que falha duplamente.

O diário de Bridget Jones não nos apresenta relações desprezíveis, mas tudo no entorno de Bridget parece ridículo. O casamento dos pais entra em crise e a mãe sai de casa para viver um romance com um apresentador de televentas da TV que faz bronzeamento;

mas aqui há uma redenção final, após a promessa do pai de que voltará a prestar atenção à esposa. O namoro de Jude com um explorador que a mantém em co-dependência (e que nunca vemos no filme, só ouvimos falar a respeito) é igualmente ridículo. O mesmo ocorre em *As patricinhas de Beverly Hills*: Murray e Dionne brigam ao longo de toda a narrativa, em geral de maneira espalhafatosa. A escola costuma se aglomerar para ver as discussões dos dois. Mas Cher, perspicaz quando às vezes consegue, percebe, no final da trama, que os dois se comportam de maneira bastante carinhosa um com o outro quando ninguém está olhando (o que torna a relação barulhenta uma grande performance, portanto). *Sem Prada nem nada*, por outro lado, nos traz de volta uma relação que desprezamos, dentro da narrativa, entre Gabriel e Olivia. Corretores de imóveis, ela faz questão de deixar as irmãs Dominguez sem nada e tenta casar o irmão, Edward, com uma garota rica. Como é o século XXI, dessa vez Gabriel pode se divorciar, e é o que faz. Anuncia às irmãs que se separou no fim do filme, quando também aceita sua herança hispânica.

Nessas tramas, há relações que não chegam a despertar o desejo como a dos protagonistas, mas servem de referência inclusive para os personagens, que se espelham e desejam amores como aquele. Emma, por exemplo, nas duas versões, admira muito a relação entre Ann, sua antiga governanta, e Mr. Weston, bem como a da irmã, Isabella, e de John, irmão mais velho de Knightley. Em *Orgulho e preconceito*, o casal admirado por Lizzy é dos tios Gardiner, que a levam para viajar com eles pelo norte do país. Eles demonstram intimidade, caminham juntos, aparecem juntos no mesmo quadro e dialogam – atividades que muitos dos casais ridículos ou desprezíveis dessas produções audiovisuais não o fazem. A lembrança da relação afetuosa da mãe, Mrs. Dashwood, e do falecido pai também serve como referência às irmãs Woodhouse em *Razão e sensibilidade*. Na minissérie (2008) ainda o vemos vivo, mas o que permanece para as irmãs é o sofrimento genuíno da mãe pela perda do companheiro.

Essa escala amorosa é visualmente encenada em uma das cenas finais da minissérie *Orgulho e preconceito*, e nos convida como espectadores a realizar essa avaliação comparativa dos casais de maneira direta. É o casamento duplo de Jane com Bingley e Lizzy com Darcy. Vemos os quatro em plano americano, e em seguida alguns dos atores relacionados aos casamentos. Georgiana, irmã caçula de Darcy, aparece feliz; Caroline Bingley, que ansiava se casar com Darcy (e não queria o casamento do irmão com Jane) é mostrada irritada; e o coronel Fitzwilliam, que insinuava ter sentimentos por Lizzy, está conformado. O vigário começa a falar. Enquanto ele fala, a câmera percorre a audiência da igreja, e vemos casais assistindo ao casamento. Os parceiros avaliam uns aos outros. Mr.

Bennet olha para a esposa; Charlotte observa Collins; Mr. Gardiner olha a mulher. Mrs. Bennet não devolve o olhar, assim como Collins, demonstrando como aqueles casamentos não eram baseados em amor – já que o olhar é um dos condutores amorosos. Apenas Mrs. Gardiner devolve o olhar do marido – eles são, de fato, um casal com afeto, e o olhar trocado comprova isso.

5.2.3. *It ain't love, baby*

Muito já foi dito a respeito do uso por Jane Austen das convenções e dos códigos amorosos das renascença e do romantismo. Em geral, como Shakespeare, a autora rejeita esses códigos e demonstra, nas tramas, que o amor verdadeiro prescinde deles. Mais do que isso: implica que seguir esses códigos e tomá-los como medida afetiva é perigoso. Nossos produtos audiovisuais também tratam desse assunto, que se entrelaça à construção dos casais discutida anteriormente. Os filmes nos ensinam a desconfiar dos modelos tradicionais de amor e conquista.

Quando Christian entra na sala de aula, Cher o escrutina, em câmera lenta, em *As patricinhas de Beverly Hills*. Ele está parado à porta. Em primeiro plano, ele pisca. Pendura o paletó e dá um sorriso de canto de boca. Cher, embasbacada, olha com ar desejoso. Com a boca, faz “Oh, meu deus”. Christian sorri, charmoso. Cher sorri de volta, em câmera lenta. Em *off*, Cher diz que não há problema encontrar alguém para ela enquanto procura alguém para a amiga Tai. Aqui, já temos a apresentação do que Cher considera um par romântico ideal: ele gosta de fazer compras e sabe se vestir, constatações feitas mais tarde por Dionne quando Murray revela às duas o óbvio: ele é gay. Cher (como Emma) leu errado todos os sinais a respeito de um parceiro, o que nos convida a desconfiar da adequação dos supostos pretendentes amorosos. Mas Cher, proclamada virgem com pouca experiência sentimental, tem certeza dos passos necessários para conquistar um namorado. Um sumário de cenas nos mostra as seguintes ações em sequência: primeiro plano de um vaso de flores com o nome de Cher, que senta-se e abre o bilhete; em primeiro plano, Cher abre caixa de bombons, oferece aos amigos, coloca bombom na boca e mastiga de maneira pretensamente *sexy*; Cher tira o casaco. Enquanto isso, ouvimos a narração em *off*:

Nos próximos dias, fiz o que qualquer garota normal faria... Me mandava cartas de amor, flores e doces... Só para o caso de ele ver como eu era

desejada, caso já não soubesse. E tudo que puder fazer para chamar atenção para sua boca é bom. Às vezes também é preciso se mostrar um pouco. Assim, os caras se lembram de estarem nus e pensam em sexo.

A reação de Christian a essas iniciativas da menina vão do leve divertimento à total ignorância. Mais tarde, quando ele se convida para ir à casa dela assistir a um filme, Cher entende que a expressão é um código velado para sexo – quando, na verdade, Christian quer mesmo ver filmes; levou *Spartacus* e *Quanto mais quente melhor* – “sempre tive uma queda por Tony Curtis”, diz. Sem saber de nada disso, ela está apavorada e ansiosa ante a possibilidade iminente de perder a virgindade, e convoca Dionne para ajudá-la com os códigos de sedução. Primeiro, pensam na iluminação. Depois, vão para o closet automatizado de Cher pensar no figurino. Coloca algo no forno, pois “sempre que um garoto vem você deve ter algo assando”. Di maquia Cher, que está toda ruborizada. Quando Christian chega, ela abre a porta, de vestido vermelho, provocante. Um leve vento balança os cabelos dela enquanto está parada à porta. Christian pergunta se tem algo queimando. Andam pelo jardim e ele elogia a coleção de esculturas do pai dela; Cher está desconfortável e o convida para nadar (uma estratégia ao mesmo tempo de sedução e de retomar o controle da conversa). Christian quer ver os filmes. Deitados na cama dela, Cher lança mão de mais uma estratégia eficaz da conquista. Esfrega os pés nos pés dele. Ele a olha sem entender. Ela diz que os pés estão frios, fazendo biquinho. Christian cobre os pés dela. Fracassada essa tentativa, parte para a seguinte: mexe nos cabelos. Mas cai da cama. Ajoelhada diante dele, que está na cama, sem entender nada, Cher pergunta se ele quer um pouco de vinho. A resposta de Christian sela o fiasco das convenções amorosas para a conquista: “Não. Notou como o vinho deixa as pessoas querendo ser sensuais?”.

Depois disso, Christian diz estar cansado. Ela ainda oferece café, ele nega. À porta, Cher o observa, amuada. Christian diz que ela é ótima e pergunta se são amigos. Ela só balança a cabeça. Ele segura o queixo dela e pede um beijo na bochecha. Ela dá. Quando Christian vai embora, Cher, triste, encosta na porta e pensa: “Não entendo. Meu cabelo alisou? A iluminação era ruim?” A câmera se aproxima e fecha em primeiro plano do rosto dela, quando ela mais uma vez tira conclusões erradas a respeito das convenções amorosas e demonstra sua incapacidade de ler os sinais dos pretendentes: “O que tem de errado comigo?”.

Emma também não é hábil leitora dos sinais amorosos (ainda que acerte com alguns casais) e também não maneja com muita destreza a codificação da sedução e do amor, especialmente na minissérie de 2009. No caso dela, essa inabilidade é deliberadamente

utilizada por Frank Churchill – que, ao contrário dela, é exímio no flerte. Ele agarra a oportunidade quando percebe que Emma não sabe os detalhes do incidente em que conheceu (e se apaixonou por) Jane Fairfax. Os dois conversam em primeiro plano, com campo e contracampo dos dois. Frank pergunta se ela já foi a Weymouth (o local do acontecimento). Emma diz que nunca saiu de Highbury, e Frank galanteia: “Mas é tão segura de si, tão sofisticada”. A sedução dele continua na festa dos Cole. Quando Emma canta, ao pianoforte, Frank está atrás dela, passando a partitura. De repente, começa a cantar com ela. Em plano médio, os dois cantam. Emma o olha. Nos preparativos do baile que vão dar na cidade, Frank e Emma inspecionam o salão, ao lado dos Weston (pai e madrastra dele). Sedutor, Frank segura a mão de Emma e diz que tem de ter a primeira dança. Emenda que conduzirão o baile. É fato, porém, que um momento em que Frank parece de fato enredar Emma em sua teia de engano se mostra, conforme Mrs. Weston nos revela ao final, uma quase confissão dele a respeito de seu noivado secreto com Jane. Mas a essa altura, só vemos Frank se despedir de Emma, indo embora de Highbury, dizendo que Emma deve saber de tudo, e se aproxima dela, em primeiro plano. Emma se afasta. Ele diz que seus sentimentos... por... Pára bem perto dela. Diz que esses lugares são de afeto. Beija a mão dela e sai.

Iludida pela hábil utilização dos clichês amorosos por parte de Frank, Emma é incapaz de perceber os sinais mais sutis que o aproximam, na verdade, de Jane. Em primeiro lugar, a todo o tempo, Frank desabona a moça: ela dança como um peixe, se veste mal, é reservada demais (e quem amaria alguém assim?), talvez prefira a tia (a pobre Miss Bates) à sobrinha. Ao mesmo tempo, porém, se preocupa com ela; se irrita com ela; faz visitas. Sempre o encontramos na casa das Bates ou à procura de Jane nos eventos públicos. Mas suas justificativas parecem convencer Emma. Knightley, por outro lado, chega a elucubrar se eles não teriam algo, mas Emma, conhecedora dos sinais amorosos, nega prontamente. O engodo de Frank não machuca Emma profundamente nem traz consequências mais dramáticas – afinal, esses códigos e convenções são rechaçados com a rejeição da paixão entre os dois. Ela percebe que não era apaixonada por ele – teve apenas uma “inclinação”. Quando o vê na volta, no baile, pergunta-se, em *off*, se ele ainda está apaixonado por ela. Os dois conversam brevemente, mas Frank logo sai do seu lado. Ela conclui: “Ele não está mais apaixonado por mim”. Ri. “Mas parece que não me importo.” Quando sabe a verdade, por meio de Mrs. Weston, Emma fica socialmente, mas não emocionalmente ofendida com Frank: “Não podemos desculpar uma parte de sua conduta”, diz. Em *flashback*, se lembra dos dois dançando no salão vazio em que o baile se realizaria. Em *off*, continua: “Mas por que ele veio a nós comprometido e fingindo ser tão não comprometido?”. Ela tranquiliza o casal

dizendo que nunca esteve apaixonada por ele, apenas imaginou estar – mas ele não sabia disso e, portanto, não tinha o direito de usá-la. Emma respondeu com tanta eficiência aos sinais falsos que Frank lhe enviou que não apenas os Weston, mas também Knightley imaginou que ela estivesse apaixonada por ele.

Marianne, a maior romântica de nossos produtos, é uma vítima física dos sinais românticos do amor. Quando Willoughby a abandona, ela adoece, depois de sair na chuva. Delira de febre e precisa de tratamentos que retiram o sangue. Na versão de *Razão e sensibilidade* para a TV, ela fica efetivamente à beira da morte. Além disso, seu gosto por poesia, o desdém pela pouca afetação lírica de Edward e seus conceitos amorosos a tornam um típico sujeito convencional do amor romântico¹⁷⁷. Bridget Jones também reza pela cartilha romântica quando está com Daniel Cleaver – a relação que dá errado. Eles estão juntos há pouco mais de uma semana e Bridget já sente a necessidade de perguntar a ele, depois do sexo, se a ama.

A tecelagem dessas narrativas audiovisuais é dupla. Em um movimento, desfazem os fios que sustentam os códigos tradicionais do amor romântico, ridicularizando-os ou demonstrando sua clara ineficácia e superação histórica. Desconfiados dessas convenções e desses códigos, tão deslocados temporalmente, somos enredados num segundo movimento dessas produções, em uma teia sutilmente tecida com novos códigos narrativos e visuais, que igualmente nos seduzem. Essa delicada tapeçaria se disfarça de parede nua; sua transparência¹⁷⁸ tem o objetivo de nos dar a impressão de que não há nada ali: de que não existem códigos. No entanto, tratam-se de novos códigos, tão tradicionais e ao mesmo tempo tão aparentemente novos. Esses códigos invisíveis são adequados para indivíduos subjetivados, que possuem, como vimos, uma vida interior. Não precisam externar tanto as manifestações amorosas; elas estão na interioridade deles, na subjetividade. Declarar o amor já lhes basta.

Há uma codificação, especialmente, dos heróis e das heroínas. Eles são contemporâneos¹⁷⁹ num sentido bem próximo ao proposto por Agamben: “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões” (AGAMBEN, 2009, p. 58).

¹⁷⁷ Nos referimos aqui ao amor romântico histórico.

¹⁷⁸ O processo de construção em que as unidades filmicas descontínuas cuja descontinuidade seja mascarada de modo que o filme nos seja mostrado, mas que não o percebamos enquanto filme, segundo Aumont (2012a). Uma das estratégias de transparência é justamente o *raccord*, que apaga as mudanças de plano por meio de ilusões de continuidade.

¹⁷⁹ Contemporâneos aos tempos diegéticos em que estão inseridos.

De acordo com o autor, o deslocamento e um certo anacronismo permitem ao contemporâneo, ou à atitude contemporânea, “perceber e apreender o seu tempo” e conformam o que ele considera contemporaneidade: “uma singular relação com o próprio tempo [...] *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*” (AGAMBEN, 2009, p. 59, grifo original). Assim, ao mesmo tempo em que a postura contemporânea implica uma aderência inescapável e irrevogável ao tempo em que o sujeito está inserido, também incita uma distância que permita vê-lo, analisá-lo, interpelá-lo, reconstruí-lo.

Este olhar levemente deslocado, descentrado, sobre o presente permite descobrir, continua o filósofo, “seu escuro especial”, suas nuances, seus meandros, os espaços vazios entre os fios da teia. Ou seja, uma postura contemporânea permite ver o tempo presente a partir do que não está dito; do que não está experimentado; do que não é óbvio. Permite propor novas atitudes, novas práticas e impede a adoção de inserção integrada, acrítica e celebratória a este mesmo tempo. Essa contemporaneidade compõe-se de uma distância e uma aproximação – está sempre próxima à origem, ao arcaico que deixa pegadas no presente; que, na verdade, pulsa mais forte que nunca no presente. São, ou seja, figuras que se inserem nessa atitude contemporânea inseparável mas não completamente aderente ao tempo a que pertencem. Assim, esses sujeitos contemporâneos amorosos parecem ter ultrapassado a pregnância de romantismo e cortesia que ronda alguns de nossos personagens; mas esse arcaico deixa marcas neles, e assim, representam novos códigos, ainda que pareçam não fazê-lo.

Lizzy, Darcy, Mark Darcy, Knightley, Josh, Grigg, Jane Austen, Bruno e Edward – e, em menor medida, Edward Ferrars e o coronel Brandon não se comportam exatamente como o esperado (como *seria* o esperado). Há um certo deslocamento, um não pertencimento total e uma desobediência negociada às regras sociais. Negociada porque a nenhum deles escapa os limites das regras a que estão impostos – Darcy sabe bem que pode se casar com Lizzy (pode porque é um cavalheiro com imensas posses), apesar de não ser o mais adequado. Do mesmo modo, a jovem Jane Austen sabe que pode se casar com Tom Lefroy, mas não *deve*, e por isso o abandona. Apesar de flertarem com os limites da teia social que os envolve, nenhum deles é capaz de, de fato, rompê-la, bem urdida que está. Mas o fato de parecer que eles não aderem totalmente ao tempo em que estão inseridos, o comportamento social um pouco desajeitado, inesperado, os torna pessoas especiais – singulares. Essas pessoas especiais, capazes de desobedecer ao conjunto de regras sociais imposto a elas de maneira a não afetar nem desafiar, porém, a harmonia social do ambiente que os cerca.

Assim, Darcy é taciturno e não conversa com as pessoas. Nem mesmo na dança! Lizzy comenta que a dança é um momento para que as pessoas conversem, e nota como seu comportamento é pouco usual. A própria Elizabeth não é uma moça convencional. Suas visões sobre o amor e a rejeição da associação automática entre amor e poesia chocam a todos. A vontade de andar longas distâncias apesar das consequências que isso pode ter na aparência também parecem não importuná-la. Ainda assim, nenhum dos dois rompe com o código social mais amplo. Do mesmo modo, Knightley é um perfeito cavalheiro. Contudo, não dança. Chega a afirmar que não gosta da atividade (para depois se mostrar o melhor dançarino de todos, segundo Emma). Grigg é um nerd que lida com computadores e não sabe se comportar em situações sociais; não à toa, quando comparece à primeira reunião do clube de leitura com uniforme de ciclista, com direito a capacete e roda na mão, as cinco mulheres o observam, incrédulas (e *voyeurs*). Mais tarde, ignora as tendências por eficiência em deslocamentos automotivos e leva Jocelyn ao baile em uma Mercedes antiga, movida a biocombustível (gordura de Donut). Ele também se esqueceu de limpar o carro, e mesmo com o atraso iminente, já que o carro anda lentamente, opta pelo caminho mais longo para a biblioteca, pois gosta de ir pela orla. Não é apenas a narrativa ou a construção de personagens que erige essa nova teia de códigos amorosos. Como veremos a seguir, o estilo das produções também contribui.

5.3. ESCOLA DO AMOR

Como vimos, Jane Austen é fonte de uma variada rede de produtos culturais que se espalham do cinema a comunidades de internet e redes sociais. De um lado atestam a *commodificação* que a autora e a obra sofreram, e sofrem ainda, na cultura de massas. De outro, demonstram a amplitude de uma trama tecida por autores, leitores, consumidores, críticos, estudiosos. Uma trama trans-histórica que continua a atualizar e inserir Jane Austen e sua obra na cartografia cultural contemporânea. Uma das relações mais próximas e duradouras estabelecidas com a obra da autora inglesa está na literatura-de-mulherzinha e nos filmes-de-mulherzinha, especialmente nos produtos desses tipos centrados nas narrativas amorosas. Alguns têm relação direta com a obra *austeniana*, como *O diário de Bridget Jones* e *O diário de Bridget Jones – No limite da razão*, *O clube de leitura de Jane Austen*, *Orgulho e preconceito e zumbis...* Outros propõem tratamentos atualizados para temas familiares à

escritora, como os laços femininos, as heroínas não-convencionais e os desencontros da (pouca) comunicação, como a série de livros (com um filme) protagonizada pela personagem Becky Bloom, de Sophie Kinsella, ou os livros (e filmes para a TV) de Maryan Keyes. Nessas conexões, literatura e audiovisual se alimentam, dialogam, criando novas visões e configurações para a obra de Austen. Essas novas configurações se expressam de maneira mais forte, hoje, no audiovisual, presença da qual o *corpus* desta pesquisa é excerto, exemplo, testemunho e prova.

É no audiovisual também que se expressa atualmente, com mais força, o que Hilary Schor chama de “educação sentimental” que Austen “acredita ser necessária para nos mover de nosso narcisismo primário”¹⁸⁰ (SCHOR, 2003, p. 168). Não poderia ser de outra maneira, se concordamos que, acima de tudo, os livros da autora tratam-se de uma versão atualizada dos livros de conduta (MARGOLIS, 2003, p. 36). A partir dessa compreensão das narrativas *austenianas* como educadoras sentimentais, compreende-se o motivo de Austen servir de matriz constante ao audiovisual, notadamente ao cinema hollywoodiano, cujo caráter altamente pedagógico foi notado por Kehl (KEHL, 1986). É um cinema com intenções de ensinar o espectador. Nesse caso, ensinar a maneira correta de amar: à maneira proposta por Austen, e vivida por Lizzy e Darcy (*Orgulho e preconceito*), Emma e Knightley (*Emma*), Elinor e Edward (*Razão e sensibilidade*), Marianne e Brandon (*Razão e sensibilidade*), e ensinada por Austen (por meio dos livros) a Jocelyn e Grigg, Sylvia e Daniel (*O clube de leitura de Jane Austen*), Fanny Knight (*Os pesares da senhorita Austen*). É uma maneira, como dissemos, contemporânea, que adere a seu tempo sem pertencer completamente a ele, já que nossos heróis e heroínas são perfeitamente educados e polidos – comportando-se como prevêm os códigos de conduta – mas escapam dos antigos códigos de conduta amorosa disseminados pelo sentimentalismo das novelas românticas como *Pâmela* e *Cecília*.

Um fenômeno contemporâneo desse universo cultural *austeniano* é o livro *A fórmula do amor* (*The Jane Austen guide to happily ever after*), da autora Elizabeth Kantor. É classificado como volume de psicologia, beirando o limiar entre auto-ajuda e análise literária. Após reconhecer a indústria criada em torno de Austen no século XXI, Kantor afirma que a escritora era um “gênio da psicologia” que mostra às mulheres modernas “um mundo do qual desejamos fazer parte”, pois as heroínas de Austen lidam com a vida com “competência e sofisticação”, e porque, sobretudo, “as mulheres vêem em Jane Austen algo que está faltando nas relações modernas”: a “felicidade permanente” (KANTOR, 2013, p. 10). Para Kantor,

¹⁸⁰ “the sentimental education that Austen believes necessary to move us all from our primary narcissism”, no original.

Austens demonstra, por comparação, onde e como o amor moderno deu errado e permite às mulheres reexaminarem sua conduta para que os finais felizes “altamente satisfatórios” sejam possíveis – nos moldes do que ela considera ser o amor de Austen. A partir dessa premissa, os 16 capítulos se utilizam da análise dos livros de Austen para propor um manual de conduta feminina diante do amor: no amor, busque a felicidade; não se apaixone por uma falsa ideia de amor; não seja uma heroína trágica; não deixe o cinismo roubar seu final feliz; leve o amor a sério; felicidade racional; trabalhe em todos os seus relacionamentos; conduta correta, autoconhecimento e delicadeza em relação aos sentimentos das outras pessoas; amizade, a escola do amor; não procure sua alma gêmea; as chaves-mestras de Jane Austen para o potencial de um homem; como reconhecer homens que simplesmente não estão a fim de você?; homens que têm medo de compromisso; as Regras verdadeiras e originais, não para manipular os homens, mas para preservar nossa paz de espírito e liberdade de escolha; arranje seu próprio casamento da forma mais agradável e possível (apaixonando-se à maneira de Jane Austen)¹⁸¹.

O que uma publicação como *A fórmula do amor* nos permite perceber é a variedade e amplitude da apropriação feita em nome de Austen, mas também sua apropriação definitiva como guru (não intencional) do amor. Mesmo tendo sido mal-sucedida ela mesma na área, Austen se tornou, ao longo de dois séculos, uma autoridade no que diz respeito à maneira de amar. Sua prevalência e presença reiterada no audiovisual apenas ajudam a comprovar essa impressão. No *corpus* desta pesquisa ela se manifesta claramente em *O clube de leitura de Jane Austen*. No filme, ninguém começa a ler os livros para aprender a amar, e sim para ajudar uma das personagens a superar uma perda amorosa com uma leitura de que gostam; mas aos poucos a leitura de cada romance fornece pistas, dicas e lições de como vivenciar o amor, transformando-o de afeto muito mais em uma expressão e comportamento ativo individual. É assim que Daniel decide escrever uma carta para a ex-mulher, Sylvia, exatamente como Wentworth fez para Anne Elliot em *Persuasão*, o último livro debatido no clube. Ele tem a ideia de se comportar como um personagem de Austen durante o debate, que ocorre na praia (como no livro, os personagens vão para a praia e lá ocorre uma mudança de sentimento nos protagonistas). Bernadette comenta que gosta como Austen deixa os homens se explicarem: Darcy escreve a Elizabeth, Frank a Emma, Wentworth deixa uma nota a Anne. Daniel compreende: “Sujeito esperto”. Bernadette completa: “Nunca subestimemos o poder de uma carta bem-escrita”. Após isso vemos Sylvia lendo uma carta escrita por Daniel e,

¹⁸¹ Títulos ou excertos de títulos da maioria dos capítulos do livro.

depois, os dois se beijam na cadeira do quintal. O marido de Prudie, Dean, muda seu comportamento geral com a mulher, e passa a compreender melhor sua sensibilidade, após a leitura do mesmo *Persuasão*, convencido (persuadido?) pela mulher. Ele compreende – e aprende – a maneira *austeniana* de amar.

Fanny Knight é outra que espera aprender com a tia as lições de seus livros em *Os pesares da senhorita Austen*. Convoca-a para ajudá-la a se decidir por um pretendente, mas aqui a lição é outra, mais realista e dura: são apenas livros, repete-lhe uma Jane de meia-idade. Fanny briga com a tia, enxota-a praticamente, quando Jane a faz ver as coisas pelo que são e não consegue disfarçar o desdém pela trivialidade do pretendente. A narrativa é contraditória, pois ao mesmo tempo em que Austen demonstra claramente ter princípios altíssimos a respeito do amor e do par ideal, ela lembra à sobrinha que o romantismo está confinado à ficção. No filme, após a morte de Jane, a sobrinha se casa com um rico viúvo com seis filhos, demonstrando que dinheiro e propriedade, mesmo no mundo aparentemente encantado pelo feitiço amoroso *austeniano*, ainda têm um grande e determinante papel.

Margolis comenta a permanência histórica da desconfiança no romance, que tem convivido com a crença nele e em seus poderes. Lá, como agora, havia grande preocupação com eventuais enganos a que as mulheres poderiam ser induzidas a partir do que liam nos livros, especialmente porque alguns não são realistas e levam a falsas expectativas do que a vida oferece (MARGOLIS, 2003). E lá, como agora, também existe o desejo de que a ficção, nesse caso o audiovisual, ofereça um mundo estável e reconhecível, como os representados nas adaptações de Austen. São características como essas, que atendem ao desejo dos espectadores, sobretudo espectadoras, por um mundo fictício em que identidades, afetos e relações sociais são estáveis, e singularidades como a pedagogia amorosa das narrativas que contribuem para o incessante investimento da indústria audiovisual em Austen. Margolis lembra ainda que Jane Austen se tornou, por conta da *commodificação*, uma marca, um *brand*, tanto por suas próprias propriedades quanto pela percepção dos produtores a respeito dela: o nome de Austen associado a um projeto audiovisual, assim, garantiria a viabilidade dele, diz a autora (MARGOLIS, 2003) – o que não é inteiramente verdade, já que há produtos audiovisuais que não são levados à frente mesmo com o *branding* de Austen por trás. De todo modo, o objetivo é fazer com que uma audiência seja identificada e relacionada com o nome; essa audiência sabe o que esperar diante do nome da autora. E o que esperam, além do que já identificamos como a codificação do amor, a pedagogia amorosa e um mundo estável e reconhecível?

literatura; história; hierarquia de classe; uma apreciação da ironia e sátira às custas da hierarquia de classe; anglofilia, ou ao menos a tolerância com uma nostalgia implícita ou latente atrelada a ela; narrativas orientadas por diálogos executados em linguagem culta; e a repressão da linguagem tola e da sexualidade aberta¹⁸² (MARGOLIS, 2003, p. 27)

No audiovisual, essas experiências são oferecidas de maneira mais intensa e de formas adequadas aos estilos visuais e narrativos de nosso tempo, em conjunto com as tentativas de se permanecer “fiel” ao estilo proposto na obra original da autora. “Esses filmes estão sujeitos aos estilos de seus próprios tempos (tanto materiais quanto intelectuais) como qualquer produto cultural”¹⁸³ (GAY, 2003, p. 90), diz Penny Gay a esse respeito. Assim, as mudanças na história cultural extraem dos romances as ênfases que os leitores de cada tempo irão naturalmente buscar neles, completa. Um dos pontos em que a visão de mundo de quem representa Austen no audiovisual e o que se considera *austeniano* (tendo os romances em mente) diz respeito à sensualidade, que é bastante interdita nos livros, e não chegou a se tornar explícita, mas está muito mais latente e presente no audiovisual – basta pensarmos nas camisas molhadas e nos músculos masculinos. No roteiro da versão de *Razão e sensibilidade* (1995) dirigida por Ang Lee, escrito por Emma Thompson, há claramente uma indicação dessa natureza sensual quando Elinor (a própria Thompson) observa Willoughby cortar um cacho do cabelo de Marianne: “Elinor fica paralisada por esse momento estranhamente erótico”¹⁸⁴, diz o texto.

¹⁸² “literature; history; class hierarchies; an appreciation of irony and satire at the expense of class hierarchies; anglophilia, or at least a tolerance thereof, with a latent or implicit nostalgia attached to it; dialogue-driven narratives delivered in an elevated language; and the repression of foul language and overt sexuality”, no original.

¹⁸³ “Such films are as subject to the fashions of their own time (both material and intellectual) as any other cultural work, no original.

¹⁸⁴ “Elinor is transfixed by this strangely erotic moment”, no original.

6

INQUIETA, TONTA E ENCANTADA

“(...) e Darcy nunca esteve tão encantado por nenhuma mulher como estava por ela” (AUSTEN, 2003, p. 72). O herói e a heroína haviam acabado de ter uma discussão acalorada sobre o comportamento adequado de uma *lady*. Ele argumentava; ela retrucava; ele rebatia com comparações depreciativas entre seu ideal de dama e a heroína em questão. Até que ela resolveu apanhá-lo em sua própria armadilha. O fez com tal mistura de “doçura e travessura” que o herói, longe de se sentir afrontado, como era a intenção da contendora, foi incapaz de replicar.

Silenciado, o herói está definitivamente enredado. É assim que o narrador (a narradora?) de *Orgulho e preconceito* decreta, no livro, o encantamento de Mr. Fitzgerald Darcy por Elizabeth Bennet. Por meio do discurso livre indireto, o leitor toma conhecimento do sentimento amoroso do protagonista masculino do livro. Mas, naquele momento, ele tem completa consciência de que esse encantamento não terá nenhuma consequência, já que as posições sociais de ambos são distintas e, até então, incompatíveis: “Ele realmente acreditava que, não fosse a inferioridade das conexões dela, poderia estar em algum perigo”.

“Você me encantou, corpo e alma, e eu amo, amo, amo você. Eu não desejo me separar de você deste dia em diante.” Essa, por outro lado, é a declaração definitiva de amor feita por Darcy a Elizabeth. Mesmos personagens, mesmo termo (*bewitched*), outra linguagem, outra construção narrativa.

Dessa vez estamos no cinema. Mais precisamente, na penúltima sequência de *Orgulho e preconceito* de 2005, quando Elizabeth finalmente se dá conta de que também ama Darcy e, ao amanhecer, vai ao encontro dele no campo. Diante da amada, ele se declara pela terceira (e definitiva) vez. E, aqui, não temos o decreto do discurso livre indireto, mas a primeira pessoa exprimindo por meio da fala o sentimento amoroso – a declaração. Nesse ponto do filme, já caíram por terra o orgulho de Darcy, que o faz temer o amor por Lizzy devido à inferioridade social da moça, assim como o preconceito dela, formado por interpretações errôneas e de segunda mão que ela faz dele e de suas atitudes.

A cena literária de *Orgulho e preconceito* e a sequência do filme de 2005 são apenas as primeiras ilustrações do que desejamos discutir. O encantamento, na obra da autora inglesa, é exercido por meio de uma linguagem que evoca um “senso de mágica”, segundo Claudia L. Johnson e Clara Tuite, e pelo que chamam de “feitiços de linguagem” (JOHNSON e TUIITE,

2009). Para Sonia Hofkosh, a obra de Jane Austen contém a presença do “desconhecido – a experiência do maravilhoso, aparições e desaparecimentos inesperadas, os vãos de fadas” (HOFKOSH, 2009). Esses elementos são, para ela, “evocações de encantamento, como o sinistro”, que “registram a função do estranho dentro do familiar, o inesperado dentro do que aceitamos ou esperamos como o ordinário, natural ou o real” (HOFKOSH, 2009). Ou, como ela afirma (tomando emprestado um verso de Coleridge), “bruxarias do dia-a-dia”.

É um tipo específico de encantamento realizado de maneira auto-consciente e que chama atenção para as ilusões que sustentam o que aparenta estar à nossa frente, na vida ordinária: o extraordinário que emerge – inesperadamente – no ordinário (à maneira descrita por Godard e reproduzida por Jacques Aumont do que Lumière operava com seu cinematógrafo, cf. AUMONT, 2004, p. 27). É essa característica que torna o realismo e o racionalismo *austeniano* peculiares e especiais. Além de ter sido uma das primeiras irrupções do realismo literário, ela ainda o fez de maneira a associá-lo ao encanto: é “elaborado por meio de um conjunto de efeitos encantados que dependem de uma dinâmica de estranheza ou deslocamento para atingir o seu estatuto normativo como ordinário, imediato ou natural” (HOFKOSH, 2009). A grande estratégia de Austen é fazer parecer que uma série de eventos improváveis – encantados – se passem por comuns, realizando assim a comunhão entre o mundo racional, desencantado, e o encanto. Hofkosh ressalta que o realismo é, afinal de contas, uma representação, “ilusão de realidade”, de modo que o realista pode ser considerado tão mágico quanto um historiador natural. O realismo da autora é, para ela, elaborador por meio de diversos efeitos encantados a partir de uma estratégia de estranhamento ou deslocamento. Assim, a vida ordinária percorre caminhos inesperados.

E é nas circunstâncias relativas ao processo de apaixonamento dos protagonistas que Austen explora mais a fundo tal estratégia. As danças e declarações de que tratamos se somam a aparições inesperadas, reações surpreendentes. Num mundo ficcional teoricamente regido pela razão e marcado pela emergência do indivíduo como força de pensamento e vontade e núcleo da ação, o sentimento amoroso é o tema mais propício para a exploração da esfera mágica dentro da moldura realista. Esse desenvolvimento encantado amoroso serve, ainda, como contraponto às outras relações de casamento de que tratamos: aquelas realizadas por interesse, conveniência, preservação de heranças, propriedades, combate à solidão. Relações, comandadas, enfim, não pela metafísica e autônoma ligação espiritual de dois amantes, mas por contratos regidos por leis explicáveis e compreensíveis pela lógica.

6.1. MARAVILHOSO, INESPERADO, ESTRANHO

As palavras acima são apenas algumas das expressões utilizadas por Austen e reverberadas no audiovisual para descrever as ocorrências do encantamento nas situações cotidianas. Suas personagens e o narrador, frequentemente, usam expressões como “maravilhoso”, “maravilha”, “inesperado”, “estranho”, “antinatural”, “extraordinário”, “surpreendente”, “surpresa”, “assombro”, “nonsense”, “incomum”, “incomumente”, “selvagem”, “chocante”, “desnortado”¹⁸⁵. Nos livros, às vezes as expressões são utilizadas no discurso livre indireto para descrever os estados de ânimo dos personagens diante dos acontecimentos ou os próprios acontecimentos da narrativa.

As expressões, sozinhas, não dizem muito. Indicam, apenas, aquilo a que desejamos nos ater: as situações dramáticas em que o encantamento emerge, como a cena que abre este capítulo:

‘Oh!’, ela disse, ‘Eu o ouvi antes, mas não pude determinar imediatamente o que dizer em resposta. O senhor queria, eu sei, que eu dissesse ‘Sim’, para que pudesse ter o prazer de desprezar meu gosto; mas eu sempre me delicio em desmontar essa espécie de esquema, e em tapear uma pessoa em seu intento premeditado. Fiz, portanto, minha mente para dizer-lhe que eu não quero dançar uma quadrilha de maneira alguma – despreze-me agora se ousar.’

‘De fato eu não ousar.’

Elizabeth, tendo esperado em vez disso afrontá-lo, ficou maravilhada com a galanteria; mas havia uma mistura de doçura e travessura em sua maneira que tornou difícil que ela afrontasse alguém; e Darcy nunca esteve tão encantado por uma mulher como estava por ela (AUSTEN, 2003, p. 72)

Na situação, de um lado Elizabeth fica “maravilhada” com a reação de Darcy, enquanto este se descobre encantado pela moça. Em uma situação típica da sociedade inglesa, a conversa na sala de leitura, emerge o mais não-cotidiano.

Em outro trecho da obra, após lutar muito contra seus sentimentos e a diferença social que os separa, Darcy resolve confessar seu amor. Ambos estão na ampla propriedade de *Rosings Park*. Lizzy visita o presbitério em que vive a amiga Charlotte Lucas, esposa do primo dela, reverendo Collins. Este, por sua vez, é protegido de Lady Catherine de Bourgh, tia de Darcy – hospedado na casa principal.

Uma manhã, Lizzy escreve uma carta para a irmã enquanto as outras mulheres da casa saíram. Ouve uma batida na porta e, “para sua grande surpresa, Mr. Darcy, e Mr. Darcy

¹⁸⁵ A partir de expressões detectadas no original em inglês: *wonderful, unexpected, wonder, strange, unnatural, extraordinary, amaze, surprise, astonish, nonsensical, uncommonly, wild, shocking, bewildered*.

apenas, entrou no aposento”. Não foi apenas ela que se assustou com a ruptura de normalidade que representou a entrada dele: “Ele também parecia atônito em encontrá-la sozinha [...]” (AUSTEN, 2003, p. 227). Os dois conversam amenidades: o presbitério, as melhorias, o casamento de Charlotte e Collins, a ausência de Darcy na vila em que Lizzy mora, a distância entre as casas de Elizabeth e da amiga. É quando Darcy, alterado, replica que ela não pode ter o direito de uma ligação local tão forte. Lizzy fica surpresa e Darcy retoma as amenidades com frieza.

Nos dias seguintes, ele segue indo ao presbitério, em visitas estranhas e silenciosas que ninguém conseguia explicar. Inesperadamente, ela também encontrava Darcy no parque, em suas caminhadas. Nessas ocasiões, “ela sentia todas as perversidades do infortúnio que o levava onde ninguém mais era levado” (AUSTEN, 2003, p. 233). Passa o tempo. Lizzy descobre que Darcy armou a separação de Jane, sua irmã mais velha, e Mr. Bingley, um aristocrata por quem a moça havia se apaixonado, devido à origem da família Bennet.

Certa noite, ela lutava contra a raiva de Darcy quando alguém, novamente, bate à porta do presbitério. Para “absoluto espanto” de Lizzy, era justamente ele. Novamente, Darcy conversa amenidades. Senta-se. Levanta-se e anda pelo cômodo. Ela fica surpresa, mas nada diz. Passam-se vários minutos de silêncio. Finalmente ele inicia, agitado: “Em vão lutei. Não mais. Meus sentimentos não serão reprimidos. A senhorita deve me permitir dizer-lhe o quão ardentemente eu a admiro e a amo” (AUSTEN, 2003, p. 243). A implausibilidade da declaração deixa Elizabeth espantada “além de qualquer expressão. Ela olhou fixo, corou, duvidou e silenciou” (Idem).

A cena que segue marca definitivamente a ruptura com o realismo narrativo do romance: Darcy faz sua declaração lembrando a inferioridade da família dela. Lizzy o rejeita, para enorme surpresa e mágoa dele. Os dois discutem, com raiva crescente. Depois que Darcy a deixa, ela chora por meia hora e, a cada lembrança da cena, se surpreende mais:

Que ela poderia receber uma oferta de casamento de Mr. Darcy! Que ele estava apaixonado por ela há tantos meses! Tão apaixonado para desejar casar-se com ela apesar de todas as objeções que o fizeram impedir seu amigo de se casar com sua irmã, e que surgiam com pelo menos a mesma força no caso dele – era quase inacreditável! (Idem, p. 249).

Os pensamentos de Lizzy resumem a dimensão encantada da situação e reforçam a implausibilidade quase total do amor de Darcy por ela. Reforçam, mais que isso, como Austen construiu situações encantadas que emergem como naturais – críveis – porque calcadas numa realidade factível, ao contrário do gótico, quando o diferente, o não-natural,

não é incorporado ao mundo “real”, mas entra em choque com ele, o desafia, o contradiz. A autora, contudo, em alguns momentos de sua obra, dialoga com a tradição gótica, não somente em *A abadia de Northanger*, em que troça da atmosfera de Ann Radcliffe, mas em outras aproximações.

Para Nancy Armstrong, uma das convenções góticas presentes em todos os romances de Austen (menos em *Orgulho e preconceito*) diz respeito à tradicional noção de propriedade investida em terras – a relação entre as casas e seus herdeiros; essa noção priva os sujeitos das condições para a tomada de decisão racional, dos meios de expressão pessoal e até mesmo do poder de consentir – esse poder teria sido negado a Lizzy Bennet, por exemplo, em *Orgulho e preconceito*, se ela não tivesse rejeitado o primo Collins (ARMSTRONG, 2009). Nessas narrativas, o individualismo abre espaço para uma noção mais antiga do corpo como propriedade familiar, e conceitos como razão se tornam apenas performances, em vez de propriedades cultivadas pelo sujeito. Incapazes de tomar decisões, as heroínas não têm a ajuda dos pais – relapsos – e das mães, implacáveis, para encontrarem parceiros. Para Armstrong, como nos romances góticos, em Austen é preciso maus pais para criar condições em que o gótico floresça. Assim, cada heroína encontra em si mesma as qualidades necessárias à sobrevivência e a se protegerem dos predadores e, cada vez que se sentem ameaçadas ou desconectadas de suas casas, enfrentam momentos duros em que percebem não ter nenhum poder de auto-governo.

A ilustração anterior de *Orgulho e preconceito* nos serve como ponto de partida para explorar esta primeira camada encantada das representações audiovisuais da obra de Austen, a dimensão manifesta pela palavra (que nos levará a explorar as situações dramáticas em que tais palavras surgem). Como detectar a presença dessas palavras indicadoras do encantamento? A partir de nossas decupagens e, sobretudo, pelos roteiros de nosso *corpus*.

Vocábulo original	Tradução	Significado ¹⁸⁶
<i>amaze</i>	<i>surpreender</i>	<i>surpreender, causar surpresa, assombrar; apanhar, tomar, aparecer subitamente</i>
<i>amazed</i>	<i>surpreso/a</i>	<i>desconcertado ou abalado com (algo desagradável e não esperado); atônito, perplexo, chocado; agradavelmente surpreendido; admirado, espantado, pasmo</i>
<i>amazing</i>	<i>surpreendente</i>	<i>que surpreende, que causa surpresa; inesperado</i>
<i>astonish</i>	<i>assombro</i>	<i>grande espanto ou admiração; pessoa ou coisa que causa admiração; maravilha, portento</i>
<i>astonished</i>	<i>assombrado/a</i>	<i>muito admirado; espantado, atônito</i>
<i>astonishing</i>	<i>assombroso/a</i>	<i>que causa assombro; espantoso, impressionante</i>
<i>bewilder</i>	<i>desconcertar</i>	<i>fazer perder ou perder o concerto, a ordem, a harmonia; desarranjar (algo); desajeitar, descompor; fazer sair ou sair das regras; desnortear(-se), desorientar(-se)</i>
<i>bewildering</i>	<i>desconcertante</i>	<i>que desconcerta, desorienta; desconcertador</i>
<i>bewitch</i>	<i>encantar</i>	<i>enfeitiçar; envolver ou ser envolvido por algo sedutor; maravilhar(-se)</i>
<i>bewitched</i>	<i>encantado/a</i>	<i>que se deixou arrebatar ou seduzir; deslumbrado, maravilhado</i>
<i>curious</i>	<i>curioso, estranho</i>	<i>que desperta interesse, chama a atenção, surpreende pela originalidade, novidade; que desperta interesse, chama a atenção, surpreende pela originalidade, novidade</i>
<i>extraordinary</i>	<i>extraordinário</i>	<i>que foge do usual ou ao previsto; que não é ordinário; fora do comum; extra; não regular, fora do estabelecido; extra; que se caracteriza por ser raro, excepcional, notável</i>
<i>marvelous</i>	<i>maravilhoso/a</i>	<i>que provoca grande admiração, deslumbramento, fascínio, prazer; que encerra maravilha ou prodígio, ou que é inexplicável racionalmente</i>
<i>nonsensical</i>	<i>sem sentido</i>	<i>(ausência, privação de) faculdade de julgar; bom senso; a consciência das coisas; a própria razão, o discernimento</i>
<i>shocking</i>	<i>chocante</i>	<i>que ou aquilo que choca, abala, ofende, escandaliza</i>
<i>strange</i> ¹⁸⁷	<i>estranho</i>	<i>que causa espanto ou admiração pela novidade; desconhecido, novo; que, de alguma forma, foge aos padrões de uso, aos costumes estipulados pela sociedade</i>
<i>surprise</i>	<i>surpresa / surpreender</i>	<i>fato ou coisa que surpreende, que causa admiração ou espanto; fato inesperado, repentino, não anunciado previamente; imprevisto</i>
<i>uncommon</i>	<i>incomum</i>	<i>que não é comum; anormal, extraordinário, fora do comum, invulgar</i>
<i>uncommonly</i>	<i>raramente</i>	<i>com raridade; com pouca frequência; de modo ímpar, raro</i>
<i>unexpected</i>	<i>inesperado</i>	<i>que ou o que não se esperava; que ou o que causa surpresa; que ou o que ocorre de modo imprevisto</i>
<i>unnatural</i>	<i>antinatural</i>	<i>que se opõe ou contraria a natureza ou as suas leis; contranatural</i>
<i>wild</i> ¹⁸⁸	<i>selvagem</i>	<i>que se manifesta numa natureza não civilizada; próprio das selvas; agreste</i>
<i>wonder</i> ¹⁸⁹	<i>maravilha</i>	<i>que se manifesta numa natureza não civilizada; próprio das selvas; agreste; sensação de deslumbramento e encanto; assombro, fascínio, maravilhamento</i>
<i>wonderful</i>	<i>maravilhoso</i>	<i>que provoca grande admiração, deslumbramento, fascínio, prazer; que encerra maravilha ou prodígio, ou que é inexplicável racionalmente</i>

Tabela 8: vocábulos encontrados nos roteiros dos produtos audiovisuais

¹⁸⁶ Significados deliberadamente adaptados a partir do dicionário Houaiss, nas acepções relacionadas a esta pesquisa – e cujos sentidos foram os identificados nas obras audiovisuais.

¹⁸⁷ O vocábulo também é utilizado no sentido de estranho/desconhecido (pessoa estranha).

¹⁸⁸ Para Henry Thoreau, a ideia de *wild* é fundamental: é uma experiência refinada de todo tipo de coisas, sem exclusividade dos campos cultural ou natural. “O selvagem se refere ao elemento surpresa que se aloja em todo objeto da experiência, ainda que aparentemente familiares” (BENNETT, 2001, p. 94).

¹⁸⁹ O vocábulo é utilizado também com o sentido de *imaginar* (to wonder), em que é bastante presente nas falas dos personagens.

A tecnologia e a internet são grandes aliados nessa busca, já que os roteiros de 10 de nossos 12 produtos¹⁹⁰ estão integralmente on-line, seja em sites de roteiros cinematográficos ou páginas eletrônicas de *janeites* que transcreveram integralmente os produtos. E em cada um desses roteiros estamos habilitados a realizar a busca por meio de comandos que identificam e localizam as ocorrências. Localizar cada uma dessas palavras representa uma fratura na ordem natural e realista do mundo, rompendo a fachada tão bem erigida de um cotidiano plenamente factível que nossos produtos audiovisuais aparentam representar. A melhor maneira de percebermos isso, para além do puro significado léxico dos vocábulos, é explorar o que elas *não são*. Afinal, quando uma notícia é maravilhosa, ela não é trivial; se um fato nos surpreende, é porque ele não era previsto; se a chegada de um homem é inesperada, não era aguardada nem habitual...

Assim, quando Jocelyn vê Grigg chegar ao último encontro do clube em *O clube de leitura de Jane Austen* com uma mulher, fica indignada, até descobrir que é irmã dele. “Oh, Deus, isso é maravilhoso. Isso é tão... Eu... Deus, isso é maravilhoso.” A cena, na praia, começa com a tensão da mulher que percebe a ameaça da outra e apenas se distende quando as duas apertam as mãos. Ao fundo, o mar está um pouco agitado e uma brisa desfaz os cabelos.

O maravilhoso surge novamente em *Os pesares da senhorita Austen*. Quando descreve Charles Haden para a irmã, em carta, diz que ele é uma “espécie de maravilhosa, indescritível criatura de duas pernas. Algo entre um homem e um anjo”. Haden era, naquele momento, um flerte de Austen por quem ela se interessa mais do que seria considerado apropriado para uma mulher na idade dela – solteira e muitos anos mais velha que ele. Em *Amor e inocência*, ao descrever o discreto afeto do sobrinho, Wisley, por Jane Austen, Lady Gresham deixa claro a maneira como enxerga esse sentimento: “Os desejos de meu sobrinho são próximos do meu coração, não importa o quão extraordinários possam ser”. São mesmo muito tortuosos os caminhos e os comportamentos relativos ao afeto amoroso. Cher, de *As patricinhas de Beverly Hills*, por exemplo, não consegue compreender o comportamento de Christian, que não liga para ela no dia seguinte após o fiasco do encontro deles. Enquanto arruma as malas do pai para uma viagem, ela diz em *voice over*: “Então, pode imaginar meu assombro ao ouvir dele enquanto estava arrumando as malas do papai”.

Quando o encanto se instala no realismo, uma carta se torna uma “maravilhosa surpresa”, como o foi a correspondência de Frank Churchill ao pai, Mr. Weston, em *Emma*

¹⁹⁰ Apenas o roteiro da minissérie de *Razão e sensibilidade* de 2008 e da minissérie de *Emma* de 2009 não foram encontrados. Os endereços eletrônicos onde podem ser encontrados os demais seguem nas referências.

(1996). E, diante do amor, uma mulher aparenta tudo, menos o ordinário. Quando Mr. Knightley pede Emma em casamento, diz: “Se casa comigo? Oh, case-se comigo, minha maravilhosa, querida amiga!”. No caso específico de *Emma*, o encantamento provocado pelo amor opera uma transformação íntima profunda em Knightley, que em momento anterior da narrativa havia recriminado o presente que Jane recebera, o pianoforte. “Nunca aprovo surpresas. O prazer nunca é aumento, e o inconveniente é considerável.” Até então um homem racional e prático, se rende ao afeto e a Emma.

A sensação que Knightley encontrou ao lado de Emma, capaz de operar uma mudança interna nas crenças dele, é o que deseja Bridget Jones. Depois que Daniel Cleaver e Mark Darcy brigam por ela na rua, e Mark sai vencedor, Daniel se declara: “Eu te amo. Vamos lá pra cima. Vem cá... Nós pertencemos um ao outro. Eu, você... e a pobre sainha curta”. Ele ainda diz que se não conseguir com ela, não consegue com ninguém. Bridget o encara. “Não. Essa não é uma oferta boa o suficiente para mim. Não estou disposta a apostar minha vida toda em alguém que não está totalmente certo. E que perde brigas. Pelo menos algum de nós ainda está à procura de algo muito mais extraordinário que isso”, sentencia Bridget, para quem acomodar-se à oferta disponível não é o bastante: ela quer o grande, maravilhoso, extraordinário amor – ao contrário de Charlotte Collins, *née* Lucas, para quem bastava a figura protetora do marido.

O roteiro de Emma Thompson para *Razão e sensibilidade*, de 1995, indica, em diversos pontos, o estado de ânimo de seus personagens como desconcertados, assombrados, maravilhados... A surpresa surge de maneira direta quando Willoughby percebe o livro que Marianne lê, de sonetos de Shakespeare. “É estranho que os esteja lendo – porque, veja, carrego isso comigo sempre!” Somente um acontecimento que escapa à trivialidade do normal como esse – os apaixonados lerem sempre o mesmo livro (!) – é capaz de surpreendê-los. As palavras são uma dimensão do encanto, como dissemos. A primeira, manifesta. Aquela que encontramos sem escavar muito profundamente a estrutura desses produtos; sem ter de buscar ativamente, com olhos e percepção treinados, a emergência do encanto no contexto do realismo das pequenas vilas, das mulheres que cozem, dos casais que andam pelo campo, das casas apertadas, dos jantares sendo preparados, das viagens de carruagem e coche, das mocinhas na aula de educação física, pois é esse o universo aparente apresentado pelos produtos que pesquisamos, o da vida cotidiana, sem raptos, vinganças, assassinatos, roubos e golpes – no máximo fugas para casamentos, sexo antes do casamento ou traições (tudo, portanto, ainda trivial).

6.1.1. Surpresas delicadas

A magia da luz, do clima, do tempo e das palavras é ainda apenas parte do encantamento que se opera nesses produtos audiovisuais. O inesperado, que rompe com a trivialidade, o planejamento e a previsibilidade, ocorre com frequência que sugere ser o encantamento mais presente e operante nessas narrativas que o pretenso realismo, a aura de trivialidade, faz parecer. É inesperada a maneira como Mr. Darcy entra na casa dos Collins para visitar Lizzy (e tentar se declarar) em *Orgulho e preconceito*. Se inesperada é a chegada dele, o comportamento desarticulado é surpreendente. Não à toa, Elizabeth se diz assombrada com os acontecimentos. O noivado dos dois, já que a mudança de afetos e os atos dele haviam sido mantidos secretos de toda a família Bennet, chega como uma novidade incrível. Quase inacreditável. Antes mesmo de o fato tomar lugar, o pai de Lizzy recebe uma carta do primo Collins que especula sobre o noivado dos dois, na minissérie de 1995. O pai reage assim: “Darcy, de todos os homens! Que nunca olhou para uma mulher exceto para lhe encontrar defeitos! Você não acha divertido? Mr. Darcy, que provavelmente nunca olhou antes para você na vida dele. Admirável!”. Sem graça, Lizzy consegue apenas concordar que é tudo muito estranho. Jane, a primeira a saber do noivado, também quase não consegue acreditar.

Surpreendente também é a visita de Edward a Elinor em Londres; para tornar as coisas ainda menos ordinárias, Lucy, sua noiva secreta por cinco anos, está lá. O assombro de Edward é indisfarçável. Ele, que se preparava para engajar uma conversa íntima com Elinor, não consegue permanecer na sala com as duas por muito tempo. A própria Elinor engole a surpresa quando descobre, por Lucy, que ela está noiva do homem que ama. Mas nada supera o estupor dela ao descobrir, por meio de Edward próprio, que não é ele, e sim o irmão, Robert, que se casou com Lucy no fim das contas. Seu susto se manifesta fisicamente. Nas duas versões de Razão e sensibilidade, ela se derrama em lágrimas, como a romper definitivamente a razão e compostura que a seguravam até então. Agora, é ela quem não consegue falar. Engasga, soluça, sai do cômodo. Em *O clube de leitura de Jane Austen*, Grigg está nada menos que estupefato com a presença de Jocelyn na frente de sua casa às cinco da manhã, dormindo dentro do carro. O próprio contato anterior dela com Ursula LeGuin, após tanta insistência dele, pode ser descrito como surpreendente – afinal, ela adorou os livros que tinha certeza que odiaria.

6.2. COMPOSITOR DE DESTINOS

“És um senhor tão bonito
Quanto a cara do meu filho
Tempo tempo tempo tempo
Vou te fazer um pedido
Tempo tempo tempo tempo...”
(*Oração ao tempo*, Caetano Veloso)

O tempo está incrustado numa camada mais profunda de encantamento. Aqui, se expressa em duas direções, correlacionadas. Em primeiro lugar, temos narrativas que se desenvolvem mais lentamente. É um amor mais lento, que atravessa estações. Às vezes, se permite inalterar de um ano a outro, e enfrenta os invernos com a mesma bravura com que conquista os verões. Esses filmes, portanto, nos colocam diante de uma temporalidade amorosa bastante específica e distinta da maior parte da produção hollywoodiana, em que o processo de conhecer-se, apaixonar-se, declarar-se e concretizar o afeto (seja por meio do beijo, do casamento, de mãos dadas) ocorre bastante rápido. Estamos tão acostumados à rapidez com que os tempos contemporâneos correm, em fluidez, que não costumamos nos atentar para o tempo em que o apaixonamento ocorre. O afeto contemporâneo é representado muito à maneira descrita por Zygmunt Bauman: “episódios intensos, curtos e impactantes” (BAUMAN, 2004, p. 20), porque aliado à promessa de amor e felicidade que os *happy endings* cinematográficos nos propõem, também fica implícito nesse conjunto de representações que o fracasso dessas apostas não exclui, de maneira alguma, a possibilidade de que novas sejam feitas. E para se apostar na recorrente capacidade de amar alguém mesmo diante do fracasso do sentimento amoroso atual – há sempre uma possibilidade de novo amor na próxima esquina – ele tem de ser rápido em seus resultados ou em demonstrar seu fiasco. Assim, Jack e Rose se conhecem e iniciam seu percurso amoroso pelo enorme navio em que viajam: conversam na proa, dançam, ele a desenha, fazem sexo, assistem a um *iceberg* bater no navio, tentam sobreviver, ele fica preso, ela o salva, tentam sair nos botes, ficam agarrados a uma porta no mar, ele morre, ela o deixa ir; anos depois, ela o deixa ir novamente, simbolicamente. Um dos maiores amores do cinema, e tudo em um dia. É um resumo apressado da paixão (apressada) de *Titanic*. Há casos menos impetuosos, mas o tempo costumeiro das comédias românticas e dos dramas não é o tempo costumeiro das obras audiovisuais aqui em discussão.

O tempo se relaciona ao sentido de permanência e à imanência da casa, que está sempre lá. Se alia de alguma maneira, também, à memória do amor que a passagem do tempo

evoca. Se recorremos a Bachelard, ele demonstra ainda a força da casa e da memória no inverno. “De todas as estações do ano, o inverno é a mais velha. Põe tempo nas lembranças. Remete-nos a um passado distante. Debaixo da neve a casa é antiga. Parece que vive com atraso de séculos” (BACHELARD, 1978, p. 224). Elizabeth Bennet parece sentir a frieza da neve na pele quando o tempo passa diante dela, sentada no balanço do quintal de casa, na versão de 2005 de *Orgulho e preconceito*. Em sucessivos *dolies*, ela vê a chuva, a lama, a neve, a neve, o vento, a grama novamente. Na minissérie de 1995, o tempo também passa por Lizzy, percorrendo a casa em panorâmica, entrando pelos cômodos. Pelas janelas, vemos as mudanças de estação. Mais à frente, quando Lizzy já começou a compreender seu amor por Darcy, o tempo passa novamente. Lydia e Wickham, casados, foram embora, e a irmã revelou a Elizabeth que foi Darcy quem interveio para não desonrar a família. Lizzy caminha com Jane pelo jardim, em silêncio. Kitty confecciona um chapéu, Mary toca piano, a mãe reclama, o pai lê. Corre o tempo. Lizzy senta-se ao espelho, no quarto. Apaga a vela. O tempo ordinário é interrompido pelos trompetes e pela trilha triunfante que anunciam a chegada de Bingley. Não há mais tempo para espera.

Marianne Dashwood sente a passagem do tempo cantando ao piano. Emma escreve. Jocelyn se apodera de sua solidão e lê Jane Austen. Essas mulheres demonstram algo verdadeiramente encantado a respeito do amor, especialmente se as cotejarmos com o pesquisado e aludido comportamento contemporâneo da impaciência. Elas esperam. Elas deixam o tempo passar e não se apressam a ele. Não se impõem a ele. Até porque a entidade tempo é, em si mesma, encantada: é de natureza selvagem, indomável e indomada, incontrolável pela ciência e pelo espírito humanos. O que depreendemos aqui é que não se pode apressar o amor que se deseja vagaroso. No tempo que Marianne passa à espera do coronel Brandon, sentada ao piano, a eclipse de tempo tem trilha de transição. Ela muda de roupa, mas permanece na mesma posição, treinando a canção oferecida por ele. Na outra versão de *Razão e sensibilidade*, a minissérie, o tempo passa é para Elinor, especialmente enquanto ela assiste a Edward e Margaret conversarem, cavalgarem. Um sumário de tempo mostra que o tempo passou ali, dando oportunidade ao cultivo do afeto entre os dois.

Em *Emma*, transcorre muito tempo entre as ações que servem de gatilho à narrativa e o casamento dela com Mr. Knightley. Na minissérie de 2009, tudo começa com o casamento da irmã, Isabella, e John Knightley, de quem Emma foi o cupido. Na igreja, ela olha ao redor. Em transição, vemos a mesma cena, em outro tempo, o inverno. O vigário prega a respeito da passagem dos anos. As estações mudam, como a demonstrar a correção das palavras de Mr. Elton. O tempo é, de fato, poderoso. Mr. Knightley assegura a ela que cura as feridas. Na

versão de 1996, como vimos, o tempo passa enquanto Emma, sentada na tenda no jardim, escreve no diário. É também o tempo de amadurecer e perceber seu erro desde o início: ela ama Knightley.

Na modernidade de Bridget Jones não há espaço para elipses de estações, ainda que a relação dela e Mark demore um ano inteiro para acontecer – se encontram na festa da casa dos pais dela no Natal, inverno – e se beijam no inverno seguinte, na neve. Mas há uma passagem de tempo em forma de eclipse e transições que dá, como contraponto, a medida da impaciência dela – e de como o tempo coloca à prova essa premência. Ela está deitada no sofá enrolada em uma coberta, com pijamas vermelhos, fumando e bebendo vinho. A tv está ligada, há um livro aberto no sofá. Ela está com sono. O tempo passa. Ela pega o telefone, não há mensagens. O tempo passa novamente. Ela bebe mais vinho (e vemos a garrafa se esvaziar rapidamente), pega uma revista, entorna a taça. Por mais que Bridget deseje uma ligação naquele dia, uma solução rápida para a vida dela (como costumam ser as soluções segundo as representações costumeiras dos relacionamentos amorosos), o tempo irá impor-lhe a necessidade da paciência. Ela tem de esperar um ano.

Há ainda uma outra direção em que esses produtos audiovisuais se mostram suscetíveis ao tempo. A duração média dos planos não é assim tão distante da dita média dos filmes hollywoodianos – há estudos de Bordwell e Thompson (2006) indicando que o tempo médio entre os cortes de filmes de Hollywood (a duração média dos planos), que era de 14 segundos, hoje chega a 4 segundos, integrando o que ele conceitua como “intensified continuity”, ou continuidade intensificada: um estilo que dá continuidade ao modo de produção fílmica clássico, mas o intensifica com diversos recursos, entre eles a diminuição dos planos. De acordo com o site Cinematics¹⁹¹, *Orgulho e preconceito* (2005) tem um ASL (*average-shot length*) de 8,3 segundos, *Razão e sensibilidade* (1995) de 6,6, e *O diário de Bridget Jones* de 4. Ainda que não sejam tão destoantes das médias mais visíveis em filmes de ação (dos quais um dos mais retumbantes exemplos é *Transformers*, de Michael Bay, que tem uma média de 3 segundos por plano, ou filmes da série *X-Men*, com médias de menos de 1 segundo), esses produtos audiovisuais ainda assim nos dão mais tempo para as imagens que contêm. O fluxo é um pouco mais lento, e em todos há uma série de planos-sequência nos quais a montagem não é visível, mas que abriga constantes reenquadramentos, mudanças de plano, ângulo e pontos de vista, que sugerem certa coreografia das intimidades. Os estilos, aqui, são menos acelerados, uma outra maneira de sugerir uma lentidão amorosa, que se

¹⁹¹ <http://www.cinematics.lv/>, acesso em fevereiro de 2014. É importante ressaltar que o site é mantido por voluntários que realizam as métricas e estatísticas, e o nível de precisão delas não é verificável.

manifesta até mesmo na maneira de construir imageticamente tais amores. É uma costura interna manifesta pelo estilo filmico.

6.3. NA NATUREZA SELVAGEM

Já sugerimos a indomabilidade da natureza à racionalidade humana, à ciência e, portanto, ao controle. A natureza e o que a rodeia são, portanto, encantadas, no sentido trazido à baila por Max Weber, de um mundo não sujeito ao controle da ciência, desprovido de racionalidade e dos meios técnicos. O homem consegue, é certo, prever as condições meteorológicas, mas o conhecimento não o habilita a alterá-las, apenas se prevenir. O clima, assim, integra essa parcela de natureza encantada, como as estações que avançam. Como componente encantado, o clima parece se relacionar intimamente com momentos e decisões amorosas. A chuva, especialmente, é um elemento encantado de nossas histórias de amor. O conhecimento a seu respeito pode ser manipulado pelos personagens como estratégia e subterfúgio amoroso, mas na maioria dos casos trata-se de uma relação não racionalizável. A mãe de Lizzy e Jane, em *Orgulho e preconceito*, usa esse conhecimento em prol do que acha que será um casamento vantajoso para a filha mais velha. Quando Jane recebe um convite para jantar em Netherfield, pede imediatamente à mesa do café para usar a carruagem. A mãe replica que está fora de questão – vai a cavalo. Lizzy retruca que vai chover. É exatamente nisso que a mãe está pensando – na impossibilidade de a filha retornar para casa no mesmo dia. Na versão de 2005, no momento exato em que a mãe decide o meio de transporte da filha, ouve-se um trovão. O pai, espantado, diz que a habilidade dela na arte casamenteira é de outro mundo, insinuando-a como uma espécie de feiticeira, bruxa, mestre nas artes metafísicas. “Mas não acho que possa levar o crédito por ter feito chover, mamãe”, diz Lizzy, reconhecendo, entretanto, a habilidade dela em utilizar a chuva. A cena seguinte mostra uma porta sendo aberta, na escuridão, e vemos Jane em plano médio, com a chuva às costas dela. Em seguida, ela manda uma carta à família contando da gripe.

Em *Razão e sensibilidade* a chuva tem papel duplo na vida de Marianne. Opera para que, maravilhosamente, ela conheça Willoughby e, mais tarde, para que ela se “lave” dele e seu espírito possa receber o amor de Brandon. Na versão de Ang Lee, logo no início da narrativa Marianne insiste com a irmã mais nova, Margaret, para passearem. A cena, em grande plano aberto, dá todos os indícios de que irá chover. No passeio, Marianne cai. Chove.

A cena é escura. Da chuva, aparece um cavalheiro. Marianne grita. O homem pergunta se ela está machucada. Trocam olhares e ele examina a perna dela em plano detalhe. Ele tira o sapato dela e acaricia o pé. Marianne ofega, num momento de tensão sexual latente. Em *close*, vemos o rosto dele enquanto a pega no colo. Na versão de 2009, é justamente a chegada do coronel Brandon que motiva Marianne a sair correndo para caminhar, fugindo dele. Ele entra por uma porta e elas saem por trás. Margaret, novamente, diz que vai chover. As duas irmãs correm na chuva. Marianne abre os braços e louva o tempo. Cai e quase despenca nas pedras perto do mar. Atrás de Margaret, um homem vem correndo. O vemos em primeiro plano. Chega perto dela e, também, pede para ver o tornozelo. A carrega no colo até a casa.

Nas duas versões, o romance entre os dois se desenvolve e termina de maneira abrupta na festa em Londres em que Marianne vê Willoughby com outra mulher e desmaia – nos braços de Brandon. Na minissérie, deixam Londres e Marianne demonstra todos os sinais da melancolia amorosa mal-sucedida. O meio-irmão, John, havia dito que ela perdera o brilho. Chegam à casa da filha de Mrs. Jennings, como parada no meio do caminho. As duas estão deitadas embaixo do lençol. Marianne em primeiro plano: já sabe da história de Willoughby (do compromisso dele com uma herdeira). Em seguida, Marianne anda resoluta pelos jardins e ouvimos um trovão. Chove. Marianne corre. Suspira. Ela está no campo, em grande plano aberto. Uma montagem rápida a mostra correndo na chuva. Vemos a chuva no rosto dela. *Flashbacks* nos mostram as cenas dela e Willoughby na casa da tia dele. Paralelamente, em casa, Elinor lê sem saber que a irmã não está em casa. Quem percebe é Brandon, que monta e grita o nome dela pelo campo. Vê algo no chão. É Marianne. A pega no colo. Salva pela segunda vez, salvamento que só foi possível graças à intervenção mágica e providencial da chuva, que a deixou em posição vulnerável e posta ao dispor do desejo (de salvação e sexual) dos homens.

O filme realça ainda mais a relação da chuva com Marianne. Quando Willoughby diz a ela que precisa viajar por um tempo, ela volta para casa e chora de um lado para o outro. Chove. Na casa, tudo fica escuro. Mais tarde, depois de descobrir a farsa do amado, Marianne diz que vai passear; Elinor avisa que vai chover. A câmera a segue, em primeiro plano, gira ao redor dela, em seguida a vemos como um ponto na paisagem. Chega à casa de Willoughby, que vemos do alto de uma colina. Os cabelos estão grudados no rosto, recita Shakespeare. Grita o nome de Willoughby, chora. Brandon a procura. Para Marianne, a chuva abençoa seus amores, assim como tem o poder de libertá-la definitivamente da dor causada por eles. Para Elinor, a chuva está ligada à contemplação sexual. Quando Edward corta lenha, revoltado com sua situação (noivo de uma, apaixonado por outra), chove e, como dissemos, ele tem a

camisa molhada colada ao corpo. Há uma eclipse e vemos Elinor debaixo da chuva, protegida apenas por um xale. Ela observa.

O elixir mágico da chuva também abençoa Miss Taylor e Mr. Weston. Na minissérie da BBC, Emma sai da igreja com a governanta e cumprimenta Mr. Weston, já consciente da atenção que ele presta à amiga. Conversam sobre a mudança dele para perto de Hartfield. Há sons de trovão. Weston oferece guarda-chuva extra, que guarda para caminhadas de primavera. Emma manipula os dois para que dividam o mesmo guarda-chuvas e fica com o outro. Eles seguem juntos, na frente, e saem do quadro. Ela os observa, parada na chuva, mais uma feiticeira meteorológica do amor, enquanto se afastam. Se abençoa um casal, a chuva também é capaz de demonstrar ou pontuar a emoção dos personagens, como fez com o sofrimento de Marianne. Isso ocorre depois que Emma conta a Mr. Knightley sobre sua intromissão na decisão de Harriet de recusar Robert Martin. Knightley a repreende duramente e sai. Em primeiro plano, a vemos à beira das lágrimas. Observa a partida dele. Ele se afasta. Uma folha em *close*. Pinga. Começa a chover.

Em vez de chuva, é a neve que abençoa o amor de Bridget Jones e Mark Darcy. Mas não apenas isso. Aqui, a neve se redime. *O diário de Bridget Jones* inicia com um plano médio dela, entristecida. Neva muito, está toda encapotada. Em *voice over*, diz que tudo começou no 32º ano de solteira dela. “Tudo” se refere ao insulto de Mark Darcy, feito na festa da mãe. É quando ela se dá conta de que sua vida precisa mudar. Um ano depois, neva novamente. Os amigos a convidam para ir a Paris, tentar esquecer a fossa pela partida de Mark para Nova York. Em plano aberto, Bridget está na porta de casa. Neva muito. Tenta achar algo na bolsa, são as chaves. Os amigos esperam no carro. Em primeiro plano, a vemos de cachecol, e a neve cai no rosto dela. Na rua, a noite é iluminada por uma luz amarelada. Em segundo plano, Darcy aparece, desfocado. Ela encontra as chaves, ele a chama. Começam aí as tentativas de beijá-la, interrompidas primeiro pelas perguntas de Bridget; depois pelos amigos chamando. Sobem, Mark lê o diário, vê as coisas negativas que ela escreveu a respeito dele, sai da casa. Bridget, que estava procurando calcinhas sexies, sai correndo atrás dele com lingerie de oncinha e casaco. Ela corre pelas ruas de Londres gritando por ele, no frio do inverno, até que o encontra. Ele foi comprar novo diário, para novos começos. Vemos em *close* o traseiro dela, depois o rosto dos dois. Os dois riem. Se beijam. A câmera se afasta em panorâmica da rua. Flocos de neve caem.

6.3.1. Tudo se ilumina

Denis de Rougemont traça a origem do mito amoroso ocidental à paixão; especialmente ao mito da paixão entre Tristão e Isolda. É interessante notar, em primeiro lugar, que Rougemont credita a uma representação cultural (que, como vimos, não tem fonte original traçável mas já surgiu em poemas de vários autores e óperas) o nascimento do imaginário amoroso ocidental, o que nos fornece mais uma prova da força das representações na sociedade. Diz ele que essa paixão proibida e mal sucedida entre o casal é anti-social e deseja a Noite, triunfando na Morte transfiguradora. Nesse sentido, “representa uma ameaça violentamente intolerável para qualquer sociedade” (ROUGEMONT, 2003, p. 32). Para ele, as instituições sociais têm de ser capazes de oferecer um contraponto solidamente articulado para que a paixão possa ser exteriorizada sem grandes danos, ou confinada dentro de regras que, longe de ameaçarem as estruturas sociais, as reforcem. Podemos dizer que é assim que se opera a mudança da paixão extraconjugal, adúltera, para o amor, afeto complexo que incorpora a paixão como elemento e se alia ao casamento em busca de legitimidade social. Nessa virada, a morte deixou de ser triunfo do sentimento. O amor se conecta à vida e à promessa de vida; à família, à prole, ao futuro. Do mesmo modo, o amor abandona a noite em favor do dia. Se a paixão, sozinha, é noturna, sexual e moribunda, quando acompanhada do afeto amoroso é diurna e viva; mais sensualidade e tensão que expressão sexual.

O amor é luminoso, e, em nosso *corpus*, essa ideia transparece com vigor. Nosso amor é iluminado, especialmente pela luz da alvorada. É o que ocorre em *Orgulho e preconceito* (2005). Na noite anterior, Lizzy havia sido humilhada por Lady de Bourgh, que vai até sua casa para inquirir-lhe sobre um inexistente – até então – noivado entre ela e Darcy. No quarto escuro, não consegue dormir nem conversar com a irmã. Passa a noite em claro, sob a chama de uma vela. Vemos então, em plano aberto, o amanhecer no campo. Do canto direito do quadro, surge Lizzy, de costas, caminhando. A câmera a segue lentamente, enquanto ela se afasta. A luz é difusa. Em plano sequência, a vemos atravessar uma ponte. A câmera corta para primeiro plano dela. Ela olha para algo fora do quadro, algo que não deveria estar ali. Algo surpreendente. A câmera se aproxima de seu rosto. Ao longe, em plano aberto, emergindo sob a neblina, vem Mr. Darcy. Ela suspira. A trilha aumenta a intensidade à medida que ele se aproxima, pelo ponto de vista dela.

Ela se vira inteira para ele, olhando-o. Em primeiro plano, os dois conversam. Darcy faz a declaração do início deste capítulo: ela o enfeitiçou/encantou. O céu vai se abrindo. Quando ele diz que a ama, é dia claro. A câmera focaliza Lizzy e muda de posição para

enquadrar os dois, frente a frente. Atrás dela, a luz do sol invade o quadro. Ela segura a mão dele e a beija. Os dois se olham. Entre os rostos de ambos, surge a luz radiante do sol. Lizzy e Darcy encostam o rosto – sem se beijar. A câmera se aproxima em *close* e continua focalizando os dois por alguns segundos, em contraluz. É o momento de maior encanto do filme – quando até o sol abençoa o amor do casal. O enquadramento preciso e delicado aumenta a força romântica da sequência muito além do encanto que a declaração e a aceitação do amor propõem. A câmera de cinema age para reforçar circunstâncias que, por si mesmas, já fugiriam à esfera racional. É o mesmo que ocorre quando outro Darcy se declara à Lizzy na minissérie da BBC, quando Darcy diz que seus afetos não mudaram e Lizzy responde que seus sentimentos são o oposto do que eram. Em *close*, Darcy está desconcertado. Ela sorri, ele sorri de volta. Caminham lado a lado, e atrás deles a luz do sol os inunda, estourando a cena. A alvorada também é a hora do dia em que Grigg e Jocelyn em *O clube de leitura de Jane Austen* se beijam. São 5h11 quando ela estaciona na casa dele. Os dois conversam. Ele a beija. A câmera se afasta e o sol nasce nos prédios atrás deles. Ela o beija de volta. Entram na casa de Grigg, e sentados no sofá, com a janela ao fundo, arrancam as roupas um do outro. O sol se levanta. Na minissérie de 2009, o amor de Emma e Knightley é selado sob um céu arrebatador, com o dia alto. Emma se aproxima dele, coloca as mãos no rosto dele, juntam as testas. Vemos os dois em plano aberto, num delicado *plongée*. Beijam-se, com o céu como moldura. O plano se aproxima. No filme de 1996, à luz do sol se somam flores que caem enquanto os dois conversam e à medida que Emma se dá conta do que Knightley está lhe contando. A crítica da época (muito mal disposta para com o longa) levantou que como uma das questões contra o filme de McGrath estava o fato de que, em um hermético drama de época, parece ser sempre verão – trata-se de um amor indubitavelmente luminoso.

Em um meio essencialmente construído pela luz, o audiovisual, as representações amorosas de nosso *corpus* têm bastante relação com a iluminação: há uma unidade de estilo no que diz respeito à atenção à luz (ainda que o estilo individual de cada produto difira bastante), bem como – e especialmente – a ideia de que “as velas e lareiras trazem as emoções primordiais de conforto e continuidade à medida que a família ou a tribo se reunia em volta da fogueira que os libertava dos terrores do escuro”¹⁹², de acordo com John Wiltshire (2009, p. 55). A luz também cria um clima de romance confortável, aconchegante, próximo, que escapa às racionais luzes elétricas de 220 volts que envolvem os amores contemporâneos e aproxima esse universo do gótico – contribuindo, assim, com a criação de um código amoroso que

¹⁹² “candle and firelight recall the primordial emotions of safety and community as the family or the tribe gathered around the heart and the fire that released them from the terrors of the dark”, no original.

relaciona a luz não apenas a esses elementos, mas, como dissemos, à vida – é mais um dos códigos amorosos encantados dos amores audiovisuais *austenianos*.

6.4. AS IMAGENS QUE ASSOMBRAVAM

A minissérie da BBC *Orgulho e preconceito* foi lançada em 1995, cem anos após as primeiras exhibições do cinematógrafo como curiosidade típica da modernidade que florescia. Já estava mais que claro àquela altura, quando Elizabeth Bennet admirou o torso molhado de Fitzwilliam Darcy, que não se tratava apenas de um aparato técnico, mas de um dispositivo, de uma prática social, de um modo de produção, de uma indústria. A palavra cinema já estava definitivamente interiorizada na sociedade ocidental, assim como sua multiplicidade semântica. Isso não significa, contudo, que alguma ideia do que é o cinema – as reflexões ontológicas – e as discussões sobre realismo, ficção, tenham sido esgotadas. Anteriormente, apresentamos oportunamente uma parcial visão do que é o cinema e de suas relações próximas com o reino do fantástico. É a história que nos interessa contar: de um cinema, entre tantas possibilidades de cinema, que se desgarrava do realismo, ainda que suas representações sejam – ou aparentem ser – realistas. É, de certa maneira, um retorno às primeiras impressões do cinema: de magia. Não à toa, muitas das primeiras audiências vivenciaram as exhibições do cinema como parte de espetáculos de magia. E foi como magia que Georges Méliès construiu sua *mise-en-scène* calcada em efeitos técnicos como substituições, dissoluções e sobreimpressões. Em *Modern enchantments*, Simon During demonstra como, para Méliès, o cinema constituído das técnicas modernas – o nascente cinema narrativo – era apenas uma outra forma do cinema de truques, com a diferença fundamental de que neste último os truques não eram motivados (pelo espetáculo mágico), enquanto que em seus shows, os efeitos especiais surgiam apenas quando expressavam a habilidade do ilusionista ou sonhos e alucinações dos personagens. Esse argumento foi desenvolvido pelo pioneiro do cinema em um de seus ensaios após a saída dele do cinema. De acordo com During, Méliès se mostrava especialmente incomodado com a “estranheza do *close-up* (que faz com que partes do corpo subitamente pareçam gigantes) e com a fusão, na qual as pessoas somem e reaparecem (até mesmo através de paredes) como se por passagens mágicas”¹⁹³ (DURING, 2002, p. 170). Para

¹⁹³ “the strangeness of the close-up (which made body parts suddenly seem gigantic) and the dissolve, in which people disappear and reappear (even through walls) as if by magic passages”, no original.

Méliès, portanto, o cinema clássico hollywoodiano se tratava de uma série de truques que não se assumem como tal (o que, para ele, era uma decepção).

É o que defendemos a respeito do cinema hollywoodiano. Mal havia atingido a maioria, a indústria de Hollywood estava se formando, incluindo aí as raízes da organizada divisão do trabalho nas etapas de produção, os gêneros consagrados do filme hollywoodiano, o *studio system*, as estrelas. Essa formação também se materializou por meio de um sofisticado sistema de codificação formal, popularizado e explorado com grande eficiência por D. W. Griffith e depois pelo chamado cinema clássico, os alardeados vinte ou trinta anos em que essa codificação esteve mais ativa (antes do impacto do cinema europeu; da derrocada do *studio system*; da erosão do Código Hays; dos movimentos sociais da década de 1960...). Essa codificação formal ajudou a tornar Hollywood um sistema integral, com regras, filmes, maquinários, documentos, instituições, processos de trabalho e conceitos teóricos (BORDWELL, THOMPSON, STAIGER, 1985)¹⁹⁴. Os autores trabalham com o conceito de modo de prática filmica,

um conjunto de normas estilísticas amplamente difundidas sustentadas por e sustentando um modo de produção filmica integral. Tais normas constituem um determinado conjunto de assunções sobre como um filme deveria se comportar, sobre que histórias ele conta apropriadamente e como deve contá-las, sobre o alcance e as funções da técnica filmica e sobre as atividades do espectador (BORDWELL, THOMPSON E STAIGER, 1985).

Hollywood, assim, constitui um modo de prática filmica do qual temos um “tipo” de filme: é uma etiqueta que traz certas expectativas, algumas das quais aparentes, de qual a natureza do filme a que se assistirá. O estilo clássico, de acordo com os autores, abrange qualidades estéticas – elegância, artesanaria regrada, unidade – e funções históricas – que colocam Hollywood como o principal estilo filmico mundial. O filme clássico trabalha com indivíduos definidos, empenhados na solução de um problema ou em atingir determinados objetivos. Nessa busca, o personagem enfrenta conflitos internos, com outros personagens ou com o ambiente. Esse “tipo ideal” de filme hollywoodiano trabalha com narrativas fechadas: há solução ou não para os conflitos, o objetivo é ou não atingido; trabalha-se, portanto, com o princípio de causa e efeito. O indivíduo também é bastante delineado e definido psicologicamente. A encenação segue uma motivação realista: se heróis e heroínas habitam o universo da Regência britânica, os ambientes irão, de alguma maneira, tentar representar esse

¹⁹⁴ Edição para Kindle.

período histórico. Falamos em tentativa visto que muito da composição visual e formal de um produto audiovisual tem a ver não com a época que representa, mas com o período em que tal representação foi elaborada. Outra necessidade da encenação diz respeito às necessidades composicionais do produto: há funcionalidade manifesta nos objetos de cena, espaços. São representações que, dadas suas características, constituem um mundo que existe externamente à narração deste mesmo mundo: há uma lógica interna. Assim, essas representações audiovisuais hollywoodianas nos apresentam mundos tangíveis, construídos por meio de codificação elaborada, invisibilidade narrativa, comunicabilidade da narração (BORDWELL, 2005).

Mas como esse realismo de narração é atingido senão por meio de uma série de artifícios tantas e tantas vezes repetidos, aperfeiçoados e reencenados que não os percebemos como não-realistas? Efeitos como os *raccords*, os *closes*, as *gruas*, os *flashbacks*, as *vozes-over* tratam-se de maquinarias que estão postas a serviço das representações realistas da linhagem de Griffith, mas também poderiam servir às bruxarias de Georges Méliès – os efeitos são radicalmente diferentes, mas os princípios técnicos e de linguagem que os possibilitam são os mesmos. A imagem realista hollywoodiana, desse modo, se ancora numa série de processos encantados. Até aqui falamos de uma temporalidade, a clássica, distinta daquela em que foram produzidas as obras audiovisuais estudadas nesta pesquisa. Mas se concordamos que o cinema pós-clássico hollywoodiano contém, de alguma maneira, características similares àquelas do cinema clássico, podemos estender esse entendimento de encantamento da construção da imagem audiovisual hollywoodiana aos produtos em visionamento aqui.

O *flashback* clássico, por exemplo, “é quase sempre motivado subjetivamente”, já que essa representação encenada anteriormente em geral é ativada pela lembrança de um personagem (BORDWELL, 2005, p. 290). Todavia, o que o *flashback* contém em geral é um conhecimento mais amplo que a lembrança revela, como cenas em que o personagem não está presente ou em ângulos de visão impossíveis para o personagem se lembrar, o que os torna mágicos. Mais do que sua estrutura incompatível com uma lembrança – é humanamente impossível rememorar algo que não se viveu ou de maneira diferente àquela que se vivenciou (a não ser imaginariamente) – o *flashback* audiovisual é apresentado magicamente ao espectador e efetuado magicamente pelo personagem que se lembra. É a maneira como, em *Emma* (2009), Mr. Knightley se lembra, por exemplo, de Emma durante o baile em que haviam dançado juntos. Ele está em Donwell. A câmera se aproxima até o primeiro plano. Ele pensa, suspira. A câmera o rodeia. A lembrança dele, curiosamente, ocorre em câmera lenta,

numa velocidade muito inferior à dança. Nessa lembrança, revemos Emma bailando com ele, rindo, iluminada pelas velas do lugar. Mais tarde, quando Emma se dá conta de que a única mulher com que Knightley deveria se casar era ela, primeiro se lembra da cena dos dois, no escuro, à frente da lareira, com a pequena sobrinha de ambos. Em seguida, tem a mesma lembrança que o amado: o baile em que dançaram juntos – aqui, em velocidade normal. As duas lembranças, porém, são vistas a partir de perspectivas impossíveis para ela, mas da maneira como o espectador havia visto as cenas: de maneira objetiva ou pelo olhar de Knightley. No filme de 1996, a lembrança de Knightley é evocada quando Emma escreve no diário, contando as novidades enquanto ele está ausente. Ao mencioná-lo para si mesma, vemos um *flashback* dele beijando a mão dela. Em *close*, ele levanta os olhos para Emma. Em nossa versão contemporânea de Emma, Cher Horowitz, de *As patricinhas de Beverly Hills*, também evoca uma série de lembranças de Josh quando percebe que gosta dele: ele dança de maneira esquisita; conversando com ela no carro. Quando é hora de se lembrar dele sorrindo para ela, novamente o tempo adquire velocidade mais lenta. Ao realizar o amor, há um sumário de lembranças dos momentos dela com ele, uma memória trazida à baila pelo que o filme já nos apresentou¹⁹⁵.

Na versão de 2008 de *Razão e sensibilidade*, Marianne também tem *flashbacks*. Ela relembra, enquanto corre na chuva, de si mesma e Willoughby percorrendo a casa vazia, na penumbra, as mãos se tocando. Aqui, o *flashback* surge em fragmentos rápidos do que realmente foi visto antes, mas também com perspectiva objetiva, e não a de Marianne – a personagem que se recorda. A minissérie de 1995 de *Orgulho e preconceito* não é, como Emma, a respeito de reinterpretar, mas a lembrança se faz presente a todo momento. O momento mais forte de *flashback* diz respeito à carta de Darcy. Primeiro, enquanto escreve, Lizzy surge “falando” com ele em diversos momentos o que já havia dito pessoalmente. Depois, quando Lizzy lê a carta escrita por Darcy para justificar suas ações para separar Jane e Bingley e com Wickham. A cada trecho, Lizzy se lembra dos acontecimentos narrados por ele. Mais tarde, quando se despede de Charlotte e volta para casa, vê a paisagem em primeiro plano. De repente, há uma transição para o rosto de Darcy se declarando, no meio da imagem. Ela se lembra e a imagem nos oferece a fantasia da imagem do rosto dele. É claro que o *flashback* é também uma forma de reiteração das informações dispostas para o espectador,

¹⁹⁵ Hemos que ressaltar, porém, que a narrativa de Emma trata, também, de releitura, de repensar ou rever. Assim, à medida que se dá conta de seus erros com os outros, Emma (ou Cher) passa em revista todas as suas ações e os acontecimentos que interpretou de maneira equivocada. Selecionamos aqui apenas os flashbacks amorosos dentre os muitos contidos nos produtos.

mas é uma maneira de acessarmos as memórias desses homens e mulheres de uma maneira que nos parece natural porque o cinema e o audiovisual fazem há mais de cem anos, mas é uma *bruxaria* tornada aceitável, pois de que outra maneira senão no encantamento da tela poderíamos *ver* o que alguém *pensa, imagina* ou *relembra*?

Tão fantástico quanto *ver* o que o outro *pensa* é *ouvir* o que ele tem a dizer a si mesmo em monólogos interiores. Seja em *off* (quando está fora de campo) ou *voice over* (quando está em campo), nossos amantes expressam algo que, novamente, não existe materialmente nem seria possível que existisse: tratam-se de sons que não se ouvem, de fato; são mentais. Emma, nas duas versões vistas aqui, faz diversos monólogos interiores ao longo da narrativa: enquanto escreve no diário, enquanto pensa em Frank ou em Knightley. Acompanhamos todo o processo mental realizado pela personagem ao se dar conta de que não ama Frank – ou que ele não a ama. Como já dissemos, *As patricinhas de Beverly Hills* é narrado a partir dos *offs* e *voice overs* de Cher. Como espectadores, temos acesso privilegiado – e encantado – ao conhecimento subjetivo da personagem. Também temos acesso a todos os pensamentos e palavrões que Bridget Jones emite ao longo da produção.

Além de expressarem pensamentos, o *off/voice over* também funciona para que saibamos os conteúdos das cartas trocadas entre os personagens, como as leituras/narrações das cartas de Jane Austen para Cassandra tanto em *Amor e inocência* quanto em *Os pesares da senhorita Austen*. Muitas vezes, não é a voz do destinatário que ouvimos lendo, mas a do próprio remetente, enquanto o destinatário lê a carta que recebeu. Magicamente, é como se quem recebeu a carta não apenas lesse, mas ouvisse as palavras diretamente da boca de quem lhe escreveu. Com um detalhe: quem ouve somos apenas nós. Num feitiço ainda mais poderoso, na minissérie da BBC de *Orgulho e preconceito*, ouvimos a voz de Darcy narrando, em *off*, a carta que escreveu para Lizzy, enquanto a vemos lendo os papéis. Mesmo sem ouvir, de fato, a voz que ouvimos, ela responde a cada trecho que lê – não apenas imaginariamente; ela verbaliza, com muita irritação, sua reação às explicações dele às ações que tomou. É, assim, um diálogo de impossibilidades, mas, como uma conversa entre amantes, é tornada possível pelo encantamento que, já naquele ponto da narrativa, os une.

Diálogo encantado também ocorre entre Jane Austen e Tom Lefroy enquanto ela lê *As aventuras de Tom Jones* a conselho dele, em *Amor e inocência*. Ela lê e, à medida que avança na leitura, é a voz de Tom que ouvimos, as palavras que estão no livro em posse dela. Ela lê imaginando que ele lhe conta a história ou ele lê apenas para o espectador? Não há uma resposta clara no filme, e não importa, pois o diálogo imaginário e encantado dos dois está estabelecido, permitido pelas condições técnicas do cinema (a de gravar o som em separado

da captação das imagens) e pela codificação cinematográfica, que naturalizou a ideia de se ouvir uma voz que não existe na materialidade fílmica. Essa codificação, arbitrária, é aprendida pelos espectadores que consomem aqueles produtos culturais que se utilizam desses códigos em sua construção e o fazem para serem compreendidos de determinadas maneiras. Ao longo das décadas, o cinema de Hollywood nos ensinou a ver esse filmes e a tornar ordinárias essas feitiçarias¹⁹⁶ que não o são, mas, pelo hábito, nos parecem tão corriqueiras.

De acordo com Johnson e Tuite, a fascinação por Austen, hoje, pode ser caracterizada como um “reencantamento” a partir da redescoberta de certos prazeres na narrativa da inglesa. As autoras conectam o fascínio, em algum nível, com “um efeito do encantamento cinematográfico com Austen, a entrega de Austen na forma de um novo repertório de efeitos visuais cativantes” (2009, p. 206-15). Esses “detalhes visuais sensíveis” (Idem) estão saturados nos produtos audiovisuais, argumentam, de uma maneira notadamente ausente nos livros¹⁹⁷.

O audiovisual, assim, amplifica o encantamento da obra de Austen por meio da linguagem e dos efeitos visuais. De acordo com Edgar Morin, a imagem cinematográfica está adornada de “exotismo e fantasia”, mas não apenas a imagem burlesca ou estranha, e sim “a imagem trivial e cotidiana”, que impunha fascinação. A grande magia do cinema reside, afirma Morin, na capacidade de “filmar e projetar como espetáculo o que não é espetáculo” (2001, p. 22). Para ele, então, o fantástico emana o reflexo do real.

A fascinação encantadora do cinema na representação do mais prosaico e cotidiano do real é, assim, veículo para produzir a imagem reencantada da obra de Austen. Quando tratamos das situações que escapam do acachapante realismo da Inglaterra do início do século XIX, essa capacidade se amplia e amplia também o encanto das próprias situações. O que “era *quase* inacreditável” (grifo nosso), nas palavras de Lizzy, torna-se *praticamente* inacreditável no cinema, graças às traduções proporcionadas pela narrativa do filme e pela linguagem do meio. Uma irrealidade ainda mais encantada que a construída pela autora. Só não rompemos completamente o realismo ao assistir ao filme (assim como ao ler o livro) justamente porque o encanto irrompe no seio da razão, sem afrontá-la, mas sendo acolhido por ela e dando à razão um pouco mais de leveza/esperança.

¹⁹⁶ As mais emblemáticas aqui se tratam do *flashback* e do *off/voice over*, mas poderíamos evocar os *raccords*, os closes, efeitos que não existem realisticamente da maneira como são evocados no cinema de Hollywood.

¹⁹⁷ Tal ausência de descrições visuais já foi, inclusive, usada como argumento contra a adaptabilidade dos livros de Austen para o audiovisual – argumento que facilmente é derrubado ao considerarmos não apenas o número de produtos audiovisuais, mas a qualidade e a receptividade junto ao público.

6.5. POR SER ENCANTADO, O AMOR





Figuras 78 a 87: *flashbacks*, natureza, surpresas, cantos, chuva, neve, luz, céu. *Emma* (2008); *Orgulho e preconceito* (2005); *Orgulho e preconceito* (1995); *O diário de Bridget Jones* (2001)

Temos nos referido com certa liberdade ao encantamento, com alusão apenas à sua pertinência no campo teórico do cinema. Mas do que se trata esse encanto que nos impregnou o olhar? Antes de mais nada, admitimos que o encantamento é uma maneira de conhecimento do mundo, especialmente ativo na arte e nas práticas culturais (MORGAN, 2009). Para Jane Bennett (o mesmo nome da irmã de Elizabeth em *Orgulho e preconceito* – uma magia?), em *The enchantment of modern life*, “o encantamento é algo que encontramos, e que nos atinge, mas é também um comportamento que pode ser fomentado por meio de estratégias deliberadas”¹⁹⁸ ou ainda, “estar encantado é ser atingido ou abalado pelo extraordinário que vive em meio ao familiar e ao cotidiano” (BENNETT, 2001, p. 4). É como temos defendido aqui: o extraordinário que emerge do/no ordinário. A autora ainda aproxima o encantamento a um estado de maravilhamento que implica numa suspensão momentânea do tempo e dos movimentos corpóreos, já que estar encantado é ser transfixado, confundido. Assim, para Bennett, o encantamento é um *estado* de encontros surpreendentes com algo inesperado e que, portanto, não se está completamente preparado para lidar. É importante notar que Bennett está em busca de “recontar” uma versão alternativa do desencantamento à consagrada versão weberiana, pois para ela não há que reencantar o mundo: o encantamento já reside nele. Para nós, a oposição não chega a ser frontal já que Weber, como veremos, deixa frestas abertas ao encantamento no mundo contemporâneo, ou do que a autora chama de práticas culturais que marcam “a erupção do maravilhoso em meio ao cotidiano” (BENNETT, 2001, p. 8); irrupções que, para ela, não se restringem à natureza, mas englobam pontos literários, mecânicos, eletrônicos encantados. Para Bennett, a tradição cultural ocidental força o encantamento a se relacionar com o divino; mas, para ela, a força está nas práticas culturais

¹⁹⁸ “Enchantment is something that we encounter, that hits us, but it is also a comportment that can be fostered through deliberate strategies”, e “to be enchanted is to be struck and shaken by the extraordinary that lives amid the familiar and the everyday”, no original.

(um encantamento secular, dessacralizado), visão com a qual nos coadunamos, se levamos em conta que nesta pesquisa tratamos de uma prática cultural, o cinema, e ainda outra, o amor. Tratamos, também, da *commodificação* em torno do nome de Jane Austen e de sua obra, que para Bennett também podem funcionar como elementos de encantamento.

A dimensão do encanto está diretamente relacionada à irracionalidade, à magia (“a coerção do sagrado, compulsão do divino, conjuração dos espíritos” [PIERUCCI, 2003, p. 70]). De acordo com Max Weber, houve um grande processo histórico e religioso que teve início com as profecias antigas do judaísmo e com o pensamento científico helênico, e, desembocado no cristianismo, eliminou a magia sacrificial salvífica e instituiu a conduta dos modos de vida (o ascetismo calvinista, por exemplo) como ética cristã. É o “desencantamento do mundo: a eliminação da *magia* como meio de salvação” (WEBER, 2004, p. 102). Desenvolvido e presente nos estudos weberianos a respeito da religião, sobretudo, não podemos, segundo Antônio Flávio Pierucci, circunscrever esse conceito apenas à religiosidade, mas antes entender o desencantamento como um conceito que ajuda no entendimento da sociedade ocidental e também da modernidade (PIERUCCI, 2003). Weber usa o termo tanto como desencanto pela religião quanto como desencanto pela ciência; note-se que amor não entra nos dois sentidos weberianos; estaria, contemporaneamente, nos dois ou escaparia pela tangente e se constituiria numa terceira via de desencantamento? Ou o amor seria precisamente a (uma das) via(s) de encantamento contemporâneo do mundo?

Voltemos. Tal desencantamento ora é desmagificação – num sentido mais estrito; ora é perda de sentido – num sentido mais liberal; ora é as duas coisas. Pierucci é bastante insistente na defesa desse duplo feixe de sentidos em detrimento de apropriações mais livres e desgarradas do autorismo que prendem o termo. Ele também recusa associar o pensamento de Weber com um extremo pessimismo detectado, por exemplo, por Ricoeur, para quem Weber tece um diagnóstico cético da modernidade que contém um desafio niilista.

Tomamos como ponto de partida a ideia weberiana de desencanto para situar o encantamento neste trabalho: a irrupção da dimensão mágica numa sociedade regida pela racionalidade e cujas imagens de mundo são sistemáticas e racionalizadas, representando uma posição face ao mundo (WEBER, 1971, p. 323). Essa sociedade é a inglesa do início do século XIX, mas também é a sociedade ocidental do século XXI, que assiste aos filmes inspirados ou ancorados nas escrituras de Austen. O encantamento é, assim, um “resto” numa soma realizada pelo cálculo do racionalismo coerente que, segundo Weber, não foi “perfeita”

(Idem, p. 324)¹⁹⁹. Está presente nessa ideia a concepção de que o mundo foi irremediavelmente desencantado, mas que às frestas, às bordas, às margens, ainda há resquícios de encantamento. O que nos coloca diante da questão a respeito da capacidade do encantamento alardeado e provocado pelos mais diversos fatores – a depender do profeta – de retirar o encantamento desse local de “limbo” colocado pelo racionalismo.

Pierucci e outros que se dedicaram ao estudo do desencantamento do mundo em Weber atribuem a inspiração primeira para o conceito – ou pelo menos para a expressão – a uma frase de Friedrich von Schiller no poema *The Gods of Greece*²⁰⁰, no qual lamenta que os deuses, a natureza – as divindades – não governem mais o mundo, regido em lugar disso pelas frias leis do pêndulo. Diz Pierucci que a dimensão da racionalização (a eliminação da mágica) do mundo pode ser percebida “*em termos do grau em que os elementos mágicos do pensamento são desalojados*” (grifo original) ou “à proporção que as ideias vão ganhando em coerência sistemática e consistência naturalística” (PIERUCCI, 2003, p. 28). Assim, portanto, a mágica tem a ver, também (mas não apenas) com ideias sem consistência naturalística e coerência. Para Bennett, a mágica diz respeito a um poder criador cujos mecanismos nunca podem ser completamente compreendidos (BENNETT, 2001). Pierucci concorda que a ideia de encantamento lembra “tudo que é mágico e encantador, tudo que seduz e atrai, tudo que enfeitiça e arrebatava, tudo que tem charme e fascina. Charme. Fascinação. Feitiço. *Embrujo*. Sedução. Encanto. *Incanteismo*. Atração. Magnetismo” (PIERUCCI, 2003, p. 32, grifos originais). Essas palavras se relacionam à metáfora weberiana de jardim encantado ou mágico, ou civilizações encantadas, dominadas pela magia e paralisadas pelo tabu (PIERUCCI, 2003); encantarias em profusão.

A ideia de que o desencantamento do mundo pode se referir à perda de sentido nos leva a compreender que o jardim encantado possuía algum sentido. Se, no mundo desencantado as coisas *são, acontecem*, no mundo encantado elas *significam*. Esse mundo encantado é habitado por deuses e demônios, afirma Weber em *A ciência como vocação*. Deuses que tiveram poder sobre nossas vidas, que estão em constante luta contra outros deuses e demônios, e que, ao serem desencantados, se apresentam como potências impessoais.

¹⁹⁹ Weber cita a música como outra operação em que houve restos da passagem da “coma” pitagórica para a física tonal. Mas, para ele, a concepção teórica do mundo e, especialmente, a racionalização da vida prática, foi onde o processo deixou mais rastros: “As várias grandes formas de levar uma vida racional e metódica foram caracterizadas pelas pressuposições irracionais” (WEBER, 1971, p. 325).

²⁰⁰ Em alemão, o verso é “die entgötterte Natur”, traduzido ora como desdivinização da natureza ou, em inglês, *godless nature*. Na tradução de Machado de Assis, a expressão é “divindade despojada”.

(WEBER, 1971). Dito dessa maneira, o amor ganha ares muito parecidos com os que já teve no mito, ares de Cupido. De Amor. De Eros.

Também nos remetemos ao amor quando, ainda n'*A ciência...*, Weber fala que os valores superiores e mais sublimes foram desalojados da esfera pública e se recolheram para “o reino transcendente da vida mística” ou para as relações diretas entre os sujeitos (idem). Se a ascese que antes se exercia em relação direta com outro mundo agora é intramundana, desencantada, racional e ética, o amor é precisamente um lócus dessa ascese extramundana, pois se realiza materialmente entre os sujeitos, mas funda-se nas condições mágicas e encantadas de salvação de uma alma pela outra (amor ou co-dependência?), que se ligam sem nenhuma razão lógica para tal (aparentemente).

Para Weber, na interpretação de Pierucci, a magia representa um universo concebido de maneira não dual, habitado por espíritos nem bons nem maus, mas que interferem nos negócios humanos. Nessa imagem de mundo não há o que seja inanimado – o jardim é, afinal, encantado – pois tudo exala, alma, *anima*. “Magia é coerção do sagrado, compulsão do divino, conjuração dos espíritos” (PIERUCCI, 2003, p. 70), e também é o desejo de subordinar os deuses. O autor, como Weber, reconhece que ainda que erradicada, a magia se recusa a deixar algumas práticas. Assim, a intervenção mágica, ou a ideia de garantir o resultado esperado com a ação extraordinária do ritual, é a coação dos espíritos mágicos, a fim de obter o resultado esperado. Esse cálculo de ação para com os deuses é considerado subjetivamente racional para Weber, e ajuda a compreendermos esse mundo mágico como profundamente pragmático, marcado por uma racionalidade dos fins. Como algo pertencente, na visão weberiana, ao passado e que remete diretamente à natureza, a magia é uma maneira irracional de salvação, ainda que imbuída dessa racionalidade finalística. Assim, “um ato de magia é um ato de racionalidade prática subjetivamente racional com relação a fins, ainda que irracional nos meios” (PIERUCCI, 2003, p. 88). É, portanto, inconstante, paradoxal e avulso, o que o incapacita para a vida cotidiana: *locus* para onde esse amor *austeniano* e sua presença no audiovisual a realocam. Há outro paradoxo aparente no processo de desencantamento. Ainda que o mundo mágico possua sentidos, eles são frágeis, soltos, além de imanentes. Somente o mundo desencantado é capaz de fornecer um sentido unificado, unificante e universal, por meio da eticização da vida. “Pode-se desencantar o mundo ordenando-o sob um sentido que unifica, como fez a profecia ético-metafísica, e pode-se desencantá-lo estilhaçando este sentido unitário, como tem feito a ciência empírico-matemática” (PIERUCCI, 2003, p. 185), diz Pierucci, a respeito desse paradoxo imbuído no processo de desencantamento.

Outra dimensão do mundo encantado diz respeito à repetição, que cria uma impressão imagética encantatória. Pierucci fala em tabu ritual e estereotipia de formas, o que o leva a mencionar fixação e apego congelante: tradicionalismo. “O enraizamento da magia atravança o fluxo racional da vida cotidiana” (2003, p. 131), comenta, para em seguida tratar a ideia de desencantamento como desembaraço²⁰¹, o que nos leva à imagem do encantamento como teia, rede, embaraço, novelo, nó. Mas não só: como nó, é obstáculo “histórico concreto a uma determinada forma de racionalização objetivadora das relações sociais e da atitude econômica”. É em oposição a essas necessidades que o autor classifica a magia como “fixidez, inércia ritualística” (PIERUCCI, 2003, p. 133). A magia, desalojada pela religião, deixa de nos ajudar a encontrar nexos de sentido, mesmo que provisórios e de alcance breve. Bennett contrapõe a visão negativa da repetição como tradição/fixidez e fala das maravilhas que continuam a existir entre nós, em estados induzidos pela repetição de sons e imagens (o encantamento induzido pela repetição das imagens amorosas *austenianas*). Para ela, padrões ou conjuntos reconhecíveis de sons, cheiros, gostos, formas, cores e texturas (imagens e narrativas, acrescentaríamos) funcionam como certos tipos de repetição que nos engajam a percepção. A partir de Deleuze, ela fala em espirais de repetição, em que cada nova volta possibilita novas formações e novas imagens, identidades e movimentos (BENNETT, 2001): a repetição espiral é a capacidade transformativa do fenômeno encantado. Essas espirais integram, para Bennett, tipos de matrizes em que o fortuito, a contingência e a sorte podem repetir e encantar.

Para além da esfera religiosa, o desencantamento também tem a ver com o avanço da ciência sobre as explicações metafísicas do mundo. Uma das marcas dessa versão do desencantamento é rejeitar o misterioso porque é incalculável, enquanto o conhecimento cientificamente configurado é puro cálculo. Ao contrário da ciência, o amor tem a capacidade de nos salvar, de nos dizer o sentido da vida em um mundo que a ciência desvela e confirma como não tendo em si, objetivamente, sentido algum (PIERUCCI, 2003). Ou seja, a ciência retira o sentido do mundo e não consegue substituí-lo por outro (imanente, apenas por sentidos objetivados), enquanto o amor dá sentido novo e significa possibilidade de encantamento do mundo para esses indivíduos deixados que não têm para onde ir em busca de se salvarem. É aí que o desencantamento assume, em Weber, sua face mais moderna e se aproxima da melancolia e do pessimismo, e leva a diálogos com Adorno e com Habermas, que pensa mais em termos da extinção do pensamento mágico que das práticas mágicas; fala-

²⁰¹ “Desencantamento é destravancamento, livramento, liberação” (PIERUCCI, 2003, p. 132).

se em desmitologização, o que mais uma vez aproxima o mito da mágica. Nesse sentido crítico, mais aberto, a perda de sentido imanente do mundo ou o desalojamento da mágica são, também críticas da contemporaneidade. Assim, a magia era atitude e mentalidade, instituição e caldo de cultura (PIERUCCI, 2003).

Apesar de tratar especificamente o desencantamento promovido pela ciência como irrevogável, Pierucci reconhece em Weber, num texto singular (*Rejeições religiosas do mundo e suas direções*), uma porta aberta para o encantamento do mundo na contemporaneidade, numa referência, não à toa, ao erótico. Quando Weber fala em “encantar o mundo todo” se refere ao “amor sexual e a euforia do amante feliz”; ou “esta via modernamente disponibilizada de encantamento do mundo, da vida e do mundo da vida, que é o erotismo” (PIERUCCI, 2003, p. 220). Isso significa que, na concepção weberiana, a possibilidade de encantamento não se aloja no retorno do sagrado, mas na esfera cultural do erotismo, a potência mais irracional da vida – o amor sexual.

É com essa guinada no pensamento weberiano que aproximamos amor e encantamento. Percebemos nessa posição, também, um deslocamento temporal da questão do imaginário amoroso. Já enfatizamos o caráter de invenção histórica da ideia de amor (e, portanto, da *vivência* de amor), produto de uma série de transformações culturais e sociais que incluem, principalmente e sucessivamente (num percurso não-retilíneo), um amálgama da ideia de *caritas*; a noção de que o amor é vivenciado entre dois sujeitos, mas fora do casamento; a concepção de que o sexo está incluído na esfera do amor; e, finalmente, a noção de que o casamento é o abrigo chancelado socialmente do amor, que pode ser exercido sexualmente dentro desse contrato social, religioso, jurídico e afetivo. Foi assim que o amor chegou ao século XX e foi assim que ele se deparou com as revoluções desse mesmo século. Resistiu, teimosamente, não sem ajustar-se às novas condições, sobretudo à liberação do corpo da mulher (e, conseqüentemente, da sexualidade). Hoje o amor já não é aquele, mas também não está tão distante disso que não o possamos reconhecer. Fato é que ele nasce historicamente em um mundo já desencantado, colocando-se mais fortemente como sobra mágica num mundo racional ou como possibilidade do devir de encantamento desse mundo.

Esse amor que Weber chama de “amor sexual” tem, ademais do amor líquido (cf. BAUMAN, 2004) e de outros indícios de uma suposta falência do projeto amoroso cultural e historicamente, espaço nas práticas sociais contemporâneas e também nas representações audiovisuais do amor; integra, ainda com grande importância, o imaginário amoroso contemporâneo ocidental. Especialmente no universo audiovisual derivado de Jane Austen, que contém, como os livros, aquelas bruxarias do dia-a-dia. Já buscamos demonstrar como

esses produtos se utilizam da natureza, notadamente a luz e o clima, para pontuar a importância dramática dos momentos amorosos narrativos, conferindo-lhes uma ambientação encantada que elevam momentos e instantes amorosos como a declaração e o beijo a uma esfera extra-humana, mágica, em que – ao contrário de Charlotte Lucas, todos podem se dar ao luxo de ser mais que românticos: podem se dar ao luxo de ser banhados pelo encantamento da natureza porque amam. São esses os que aguardam o trovão, como o Charlie de Hugh Grant em *Quatro casamentos e um funeral* (*Four weddings and a funeral*, Mike Newel, 1994, 117 min., Reino Unido), e são presenteados com ele (e a chuva) quando beijam o amor da vida ao final da narrativa. São visões encantadas da natureza, similares às de Paracelso ou Kant, desdivinizadas – telúricas, até, diríamos – para os quais, segundo Jane Bennett, as coisas naturais possuem poderes maravilhosos; falam (BENNETT, 2001, p. 44).

Em *Re-enchantment*, David Morgan argumenta que a maneira trivial que o encantamento surge nas ciências sociais diz respeito à incompetência de explicação de certos fenômenos – ou seja, assim que se adquirem as capacidades explicativas em termos racionais, o encantamento desaparece. Contudo, há alguns temas, diz, em que as pessoas rejeitam esse curso de ação e preferem o encantamento. O amor é uma delas (MORGAN, 2009)²⁰².

Esse amor encantado se manifesta na luz que ilumina o beijo, na chuva que pontua o clímax e permite o nascimento do amor, e também nas entradas abruptas dos personagens pelas portas, nas cartas com revelações surpreendentes, nos olhares pegos no flagra, nas chegadas inesperadas que motivam arrumações apressadas, nos encontros fortuitos ao amanhecer, nas epifanias e descobertas amorosas. É um encantamento que emerge no contexto do cotidiano, privado, desencantado, mas que é enfeitado com as bruxarias do amor no dia-a-dia, tão bem inseridos naqueles contextos de domesticidade e ordem que mal os percebemos – acostumamo-nos a esse encanto que se esgueira e, sem se mostrar como um feitiço que explode e lança faíscas, se infiltra nas relações. É o encantamento exercido por meio da música, do canto e mesmo da fala, quando não pode mais ser contida – o que reforça o papel das canções diegéticas entoadas pelas mulheres e também das trilhas sonoras. Não à toa, Jane Bennett lembra que a origem da palavra “enchant” está no verbo francês en-chant: “cercar com som ou encantamento” – daí, lançar um feitiço com sons (BENNETT, 2001, p. 6) – que dizem respeito ao poder encantatório dos cantos. Também nasce de momentos

²⁰² Edição para Kindle.

encantados, “transmutações inesperadas que podem induzir um senso de maravilhamento no mundo”²⁰³ (BENNETT, 2001, p. 51).

Também procuramos demonstrar que há um tipo de cinema que constrói sua aparência de realidade sobre uma série de truques mágicos de representação, ou, de acordo com André Parente, produto de reificação da imagem que invisibiliza os mecanismos da representação:

A impressão de realidade gerada pelo cinema clássico é fruto de um processo de reificação da imagem, de articulação ideológica, determinada a ocultar os processos de representação implicados pelo cinema, como se este pudesse dizer as verdades do mundo sem intermediação (PARENTE, 2009, p. 26)

Para Jane Bennett, a graça da tecnologia cinematográfica é capaz de tornar aparente a vividez da matéria, como num comercial ou num filme (BENNETT, 2001). Um dos momentos em que o encantamento emerge com mais força é nas danças. A dança é composta por movimentos corporais do indivíduo e dele com seu par ou outros participantes da coreografia. É um bailado no tempo e no espaço. Para acompanhar esses bailados, tão presentes no *corpus* desta pesquisa, e tão importantes nesses amores, a imagem também nos mostra um bailado da câmera, propiciado também pelo trabalho de montagem: ela dança junto com os amantes, se aproxima e se afasta; recorta os amantes do pano de fundo que constituem os outros casais da coreografia, a banda, os espectadores; destaca os olhares, os toques das mãos; explora os corpos em relação ao espaço e ao tempo em que a dança ocorre; acelera ou alonga a duração dos olhares, o tempo em que as mãos ficam encostadas, a demora do passo para se afastarem; vemos em destaque os sorrisos iluminados impossivelmente pelas velas possíveis. A representação cinematográfica encanta os ruídos para que se tornem quase inaudíveis, ambiência sonora para a única coisa que importa ouvir: as conversas entre os protagonistas. É dessa maneira encantada que o amor surge nas telas, diante de nossos olhos. Um evento ordinário no universo diegético desses produtos audiovisuais, que tem papel importante ganha dimensão mágica, extraordinária, porque o audiovisual assim os apresenta / representa.

Temos, dessa maneira, a conjunção de um grupo de narrativas audiovisuais que se utilizam do encanto para amplificar os efeitos do amor nos indivíduos e que o fazem justamente pela utilização de um cinema que constrói seus efeitos de realismo e

²⁰³ “unexpected transmutations can induce a sense of wonder at the world”, no original.

verossimilhança a partir da utilização invisível, codificada e naturalizada de uma série de truques e manobras que são arbitrárias e, mesmo, encantadas, porque não realistas ou lógicas por sua natureza, e apenas são percebidas como tal graças a seus sentidos culturalmente atribuídos. Nos parece, portanto, bastante apropriado que o audiovisual hollywoodiano retorne tantas e tantas vezes às narrativas de Jane Austen como fonte, companhia ou inspiração amorosa: é que esses discursos amorosos que parecem realistas mas são, no fundo, encantados, se prestam de maneira adequada à representação audiovisual em um modo de prática filmica realista mas calcado em efeitos irrealis que transmitem esse realismo.

Essas narrativas audiovisuais encantadas incluem sítios culturais contemporâneos onde o encanto sempre esteve, afirma Bennett. Ela rejeita a ideia de reencantamento, pois afirma que ele nunca “deixou” o mundo, apenas se transformou (BENNETT, 2001). Essa transformação engloba maravilhas que não necessariamente têm características divinas – é um encanto materialista que considera as convoluções entre natureza e cultura áreas de encantamento. Encantamento este que está profundamente conectado a uma capacidade de abalar o sujeito – sem esse choque, o encantamento não passa de divertimento (amusement, para Bennett).

6.6. O AVESSO DO AVESSO DO AVESSO

O que se mostra como encantado também se revela como um espaço de fuga da lógica, da racionalidade cotidianas. Constitui um imaginário em que o amor se localiza em uma esfera distinta: mágica, irracional, mais liberta dos constrangimentos que as regras, a institucionalidade e a ordem social impõem. Um imaginário que se afasta da violência cotidiana, da desumanidade, do desamor, e reforça os laços afetivos entre os sujeitos como possibilidade de felicidade – e reforça a possibilidade mesma de felicidade. Também é um imaginário de performances e locais encantados discretamente; nas representações audiovisuais relacionadas a Austen, quase tudo é contenção (o que não pode ser contido é o clímax amoroso), o que distingue esse encantamento dos excessos góticos e românticos.

Nesse imaginário o amor daria sentido às vidas dos amantes, um sentido que ultrapassa a explicação racionalística, mas que oferece uma finalidade à vida: amar o outro, de uma maneira que vai além do que é considerado romantismo na atualidade: de maneira encantada. O chamado romantismo (ou amor romântico), herdeiro um tanto bastardo e

esvaziado dos movimentos românticos do século XIX, se manifesta sobretudo como discurso: no comportamento dos amantes, na exteriorização e reiteração constantes do sentimento amoroso socialmente e nos códigos que as narrativas dirimem. *Ser* romântico é adotar uma série de gestos e atitudes para com o outro, que demonstram a amplitude do sentimento amoroso experienciado. O amor encantado desloca o centro afetivo do romantismo do mero discurso ao adicionar-lhe os ingredientes da feitiçaria e da sedução, e o que é comportamento torna-se todo um modo de vida – uma manifestação cultural. Mais que isso, é uma irrupção que contribui para o cultivo da capacidade de encantamento na vida contemporânea, algo bastante desejável para Jane Bennett, por exemplo.

Mas o encanto, como demonstra Weber, também é tabu, ritual, tradição, imanência e atraso. É imobilidade de condições. É logro. É esse mesmo imaginário do amor encantado que nos apresenta uma série de mulheres confinadas à domesticidade, à espera de homens que têm permissão para cruzar o país (o mundo) a cavalo ou avião enquanto elas aguardam, cozendo, lendo, tocando piano, cozinhando, escrevendo, fazendo contas, estudando. As liberdades, para elas, estão nas mentes imaginativas de jovens escritoras, de casamenteiras, nos sonhos românticos e juvenis. Condenadas ao espaço da casa, essas mulheres aproveitam cada gota de chuva no rosto quando podem sair de casa; preferem andar a pé a ir de carruagem, para experimentar toda a possibilidade do campo, tentam pequenas fugas cotidianas, nem que seja ao jardim, das prisões que a casa lhes oferece. Talvez por isso olhem tanto à janela; ou mirem-se no espelho (que há através do espelho?). Muitas vezes, quando se aventuram, essas mulheres só encontram as lições de que teria sido melhor ficar em casa: adoecem quase à morte, fogem com um homem, são assaltadas, ficam sozinhas e perdidas no meio da cidade. Quando escapam em momentos fugazes, enfim, o que fica mais claro para essas mulheres é que o encanto as prende ao eterno auxílio e à constante vigilância dos homens, sem as quais estão literal e metaforicamente, perdidas. Para essas mulheres enredadas pelo amor encantado, resta a imanência.

É por isso que deixam a casa paterna para a casa dos maridos: porque não têm alternativas. E aquelas que as têm, como as modernas Bridget Jones ou Jocelyn, ainda desejam a companhia dos lobos (no caso da primeira) e, mesmo que não a busquem ativamente, acabam seduzidas por eles (caso da segunda). A antítese da mulher que encontra no amor encantado a solução para o desamparo diante da morte do pai é Jane Austen. Ela decide, ativamente, escapar dos encantos do amor e das seguranças do casamento, mas o desfecho de sua narrativa é agridoce. De um lado, como não se alegrar pelo aplauso público que recebe a mulher, louvação pública de homens e mulheres, na conclusão de *Amor e*

inocência? De outro, como evitar a piedade (pedido feito duramente por Jane à sobrinha Fanny e a todos nós) diante daquele corpo que a desaponta, diante da mãe que a acusa, diante do dinheiro que falta, diante do desamparo em que vivem as três mulheres Austen? É uma vitória de Pirro, a de Jane. Como a de todas as outras mulheres: escapam do desterro e da desproteção, mas permanecem aprisionadas. Sendo, portanto, a casa esse espaço em que ficam seguras, sob os cuidados dos homens, nos perguntamos se esses feitiços amorosos não são, paradoxalmente, como os weberianos, também racionais no que diz respeito à finalidade deles? Acreditamos que o encanto esconde/mascara – como o engano – algum tipo de cálculo objetivo realizado por essas mulheres para obterem justamente o que precisam, aliado ao que querem: uma casa com um marido mais que adequado; desejável; eroticamente desejável. Collingwood (2011) afirma, em dois ensaios bastante elogiosos a Jane Austen, que as narrativas da autora são, todas, buscas de auto-conhecimento dos personagens. Essa ideia se coaduna com o que nomes como Bordwell (2005) e Buscombe (2005) afirmam sobre as normas estéticas e narrativas do cinema hollywoodiano: de que as narrativas audiovisuais são choques entre o que os personagens querem e precisam (em geral, o que desejam *não* é aquilo de que precisam) e a jornada desses heróis é, também, em busca de equalizar esses interesses, para que coincidam: são, assim, trajetórias de auto-conhecimento, o que torna as narrativas literárias de Austen ainda mais apetecíveis para a adaptação audiovisual. O fato de também se tratarem de histórias de amor adiciona ainda outro motivo para essa busca repetida. E, talvez, analisando mais a fundo a noção de que Austen celebra o racionalismo do século XVIII por valorizar o bom senso, a ética e a boa conduta em seus romances, a compreensão que emerge é a que teve Ashley Taichert: pode ser que Austen não seja, assim, tão racional (2005), e ainda que os finais felizes combinem soluções amorosas com soluções pragmáticas para a questão latente da moradia feminina, a lógica não consegue explicar, sozinha, esses desfechos. O encantamento e as trucagens narrativas, amplificadas pela linguagem audiovisual, dão conta do resto.

CONCLUSÃO

O amor encantado da professora Austen

O que dizer dos amores *austenianos* que o audiovisual representa e que participam ativamente da construção dos imaginários amorosos contemporâneos? Um primeiro ponto: é preciso reconhecer a autonomia dessas representações amorosas daquelas materializadas nos romances de Jane Austen: filmes, telefilmes e minisséries constroem um universo próprio que dialoga com aquele, mas não é dele completamente dependente; tais representações, cujos sentidos são produzidos por meio da linguagem (e narrativas) audiovisuais, estão mais próximas das convenções narrativas do audiovisual hollywoodiano e da obsessão da cultura de massas pelo *happy ending* celebratório de um modelo reificado de felicidade projetiva (e, portanto, contraditórios da intimidade); subordinam-se, portanto, às necessidades econômicas e aos arranjos produtivos da indústria audiovisual. Dialogam com uma inclinação por certa sensibilidade gótica (também manifesta, de alguma maneira, nas obras literárias) presente na cultura de massas contemporânea. Como os produtos audiovisuais hollywoodianos, ancora-se em estrelas e em uma rede de conexões com outros produtos, criando referências que se retroalimentam cultural e comercialmente, contribuindo para a perpetuação e permanência desse universo representacional.

Ainda: como todo e qualquer produto cultural, além do tempo que representam diegeticamente, relacionam-se também com o tempo em que tais representações são/foram produzidas. Assim, as representações amorosas desse universo audiovisual *austeniano* também dizem respeito ao imaginário amoroso contemporâneo, num outro movimento de retroalimentação: de um lado, participam dos processos formativos desses imaginários; de outro, recebem influência dele. Desse modo, ainda que sejam amores *austenianos*, povoados e habitados por personagens advindos da obra de Jane Austen (ou inspirados pela vida dela) e dos códigos amorosos daqueles tempos, são também, e sobretudo, representações amorosas de nosso tempo, só possíveis neste tempo – aderem a ele e, contemporaneamente, dele se afastam, também tangenciando os tempos de Jane Austen.

Isso não significa que tais representações amorosas transgridam normativamente os tempos de Austen nem que se aproximem das representações amorosas mais progressivas de nosso tempo. Ao contrário: são tradicionais em suas a) insistências da monogamia; b) nos arranjos de heteronormatividade afetiva; c) na permanência do casamento (que pode ser

interpretado como ligações estáveis) como modelo para os relacionamentos amorosos; d) na conexão intrínseca entre amor e boa conduta. Também são representações patriarcais, que subordinam o amor ao que se convencionou compreender como potência masculina e à capacidade do homem de proteger a mulher e de guardá-la dentro da casa (colocá-la sob guarda e confiná-la). Logo, a casa é ao mesmo tempo finalidade da relação amorosa e ameaça que paira sobre a mulher que não ama: assim, amar é estar sob abrigo, é se mudar de uma casa a outra; é o abrigo contra a solidão, a pobreza e o desamparo – e, nesse conjunto de representações, quem consegue oferecer isso é o homem. Como alternativa a ele, a escrita, a liberdade de criação; liberdade e melancolia; solidão. Ao mesmo tempo em que apresentam forte viés patriarcal, são também narrativas audiovisuais com elementos feministas, demonstrando as contradições e tensões que as constituem. Em um mercado pela terceira geração feminista, uma das irmãs Dominguez rejeita os avanços amorosos não por causa de classe, honra ou pudor, e sim porque deseja focar na carreira; nesse mesmo contexto, é a Jane Austen do século XVIII que toma a iniciativa de beijar Tom Lefroy; é Jocelyn que se oferece sexualmente a Grigg; Allegra tem a possibilidade de escapar da heteronormatividade. São mulheres de nosso tempo, mas também dos tempos de Austen. E, mesmo em nosso tempo, ainda atrelam suas vidas às vidas dos homens, às casas dos homens, às propostas dos homens.

O amor audiovisual *austeniano* demonstra, assim, continuidade com relação à vinculação entre o amor e a mulher: são relações profundamente femininas, vivenciadas pelas mulheres, sofridas pelas mulheres, cujas felicidades se estampam nos sorrisos femininos do *happy ending* e nas incessantes contemplações das mulheres em suas vidas privadas de um mundo ao qual podem apenas aspirar. Colocam em foco, também, as imagens das mulheres em primeiro plano e *close*, à espreita e à espera, observando, ouvindo, escrevendo, pensando. São produtos audiovisuais que mergulham nas vidas de mulheres para que as vejamos experienciando o amor (com participação maior ou menor do homem, dependendo da narrativa); para que vejamos suas vidas e a dependência que têm dos homens. A conexão entre amor e mulher nos apresenta um amor feminino, a partir de características consideradas femininas e identificadas com as mulheres: é um afeto constituído de bons modos, declarações líricas, dança, cartas, olhares trocados, mãos que se roçam, passeios, conversas.

A violência da paixão está praticamente excluída desse universo audiovisual. Também está pouco presente a força sexual, duas ausências que manifestam também a carência da virilidade masculina como força condutora visível das narrativas – de maneira invisível, detêm o poder de oferecer amor e proteção às mulheres. Amores vivenciados, imaginados e maquinados pelas mulheres, esses produtos audiovisuais oferecem ainda a elas

(dentro das narrativas audiovisuais e às espectadoras que as assistem) a contemplação do corpo masculino, um prazer escopofílico que há algumas décadas, quando os estudos feministas iniciaram suas investigações sobre o cinema, era quase impensável. Essa contemplação é oferecida de maneiras não tão explícitas: o corpo nu não se dá a ver, mas fragmentos dele, como braços, pernas e torsos surgem para deleite feminino. Além do corpo em exibição, comportamentos e atos masculinos que reforçam a virilidade dos heróis como exercícios de esgrima, duelos, corte de lenha, lutas de boxe amador, brigas de rua são apresentados: comprovam a elegibilidade dos heróis como parceiros adequados às heroínas e reforçam a exigência de uma heteronormatividade baseada na força *versus* a delicadeza das mulheres que amam.

A pouca presença do sexo implica ainda na compreensão de que o amor demanda algum tipo de castidade ou, ao menos, de comportamento sexual considerado “adequado”. A mulher pode ter parceiros sexuais, mas ainda assim há limites entre o decoro e a devassidão: a dita devassa/promíscua não é merecedora do amor. O sexo sub-representado leva, também, ao entendimento do amor como afeto superior ao sexo: se o amor é verdadeiro, legítimo e chancelado socialmente, prescinde dele. O sexo não é interdito, mas também não é autônomo; quando é legitimado (pelo casamento, pelo namoro...), está implícito, mas é um componente do amor – que lhe é claramente superior.

O universo audiovisual desta pesquisa reitera a condição do amor hegemônico como: esfera da intimidade, exercido ativamente por dois sujeitos, mas ao mesmo tempo socialmente condicionado; o amor secreto, o amor proibido, o amor que se realiza fora do casamento, nenhum deles é socialmente aceito. Esse amor audiovisual *austeniano* é, assim, um limiar entre as esferas pública e privada, e essa característica de fronteira é ressaltada pelas constantes visagens de portas e janelas (e dos personagens nelas), como se hesitassem à qual esfera esse amor pertence; por qual esfera transitam. Isso porque há algo de perturbador nessas visões da intimidade a que vislumbramos: elas não são exatamente relações de intimidade entre o casal protagonista. Disso, pouco vemos. É, portanto, um imaginário audiovisual amoroso privado mas não propriamente íntimo; nos parece que não atravessa nunca o limiar, e o máximo que se permite ver é a sala privada das mulheres arrumada à espera dos homens, ou o herói de camisa molhada, mas pouco é representado da intimidade entre homens e mulheres. Há, certamente, revelações e compartilhamentos de fragmentos íntimos, há cumplicidade de olhares, mas trata-se de uma intimidade limitada.

A janela é presença marcante também como permissão para que a mulher veja – e imagine o mundo – lá fora, enquanto está dentro da casa, e também dá vazão ao desejo

voyeurístico dos amantes desse universo audiovisual. Pelas janelas, pelas frestas das portas, somos convidados a espiar essas vidas femininas e os amores que elas vivem. Por se concentrarem na esfera privada, sempre no limiar da esfera pública, esse universo de narrativas amorosas audiovisuais trata da intimidade não dos casais, mas dos sujeitos amorosos, da qual temos acesso, especialmente, às vidas privadas das mulheres – e que, mais uma vez, se relacionam profundamente com a força da presença da casa sobre elas (a imanência): elas cosem, lêem, cantam ou tocam, escrevem, dormem, pensam no escuro, na cama, choram sem ninguém ver; cozinham, se trocam, se declaram e recebem declarações de amor. O grande espaço público em que o amor é exercido é nos bailes, quando a dança serve de escape para o toque fugidio e coreografado dos corpos, para as conversas e para as trocas de olhares. O outro grande espaço público pelo qual transitam é nos campos e nas cercanias quando tentam ou conseguem escapar às paredes da casa. É um amor que, sobretudo, olha, observa, espreita e é olhado, mais que experienciado com os outros sentidos.

Essas representações amorosas *austenianas* nos mostram, assim, o que é o amor (determinado tipo de amor), bem como o contrapõe ao que ele não é: erige novos códigos amorosos, transparentes, que não se deixam mostrar como tais, em cima de códigos antigos, cortesões e românticos demais. Há uma leve zombaria ao sentimentalismo. Esse sentimentalismo, todavia, não é substituído pela razão, mas por outro tipo de sentimentalidade, mais difusa e discreta – e que propositalmente se esconde. É o que denominamos de amor encantado, um amor que realiza um movimento circular de se mascarar sob uma racionalidade superficial (a razão e o bom senso), mas que em uma camada mais profunda se mostra ligado à mágica, à irracionalidade, aos rituais, aos pequenos truques do dia-a-dia: chegadas surpreendentes, revelações estupefacientes, acontecimentos incríveis, segredos cotidianos, *raccords*, giros de câmera, iluminação, clima. Nasce no seio de um mundo que parece ser perfeitamente racional e realista como mágica e metafísica do poder da vontade e da força dos sentimentos do casal que deseja e luta por esse amor. Um amor que desloca os sentidos e as explicações compreensíveis do mundo.

E os *happy endings* dos produtos audiovisuais desta pesquisa se assemelham mais a soluções mágicas para problemas de afeto do que a relações amorosas desenvolvidas de maneira verossímil no que diz respeito ao que se compreende como afeto amoroso contemporâneo. São mudanças de sentimento, caráter transformado, salvagens de alma, trocas de noivos, que habilitam os amantes a ficarem juntos como, literalmente, em passes de mágica. Visualmente, o estilo desses filmes e minisséries não apenas reflete, mas amplifica esse encantamento por meio dos códigos do cinema clássico e pós-clássico hollywoodiano,

que também esconde sua codificação com o objetivo de *parecer* possível, *parecer* real. Percebemos, portanto, um amor multifacetado, constituído por nuances e contradições internas; diálogos e afastamentos do feminismo.

O amor narrativa e visualmente encantado opera como sedução para um afeto que tem sofrido constantes ataques: a cada dia há uma proclamação da morte do amor em nome de novas formas amorosas ou mesmo novos – ou distintos – afetos. Encantar o amor (ao menos o audiovisual), assim, é torná-lo novamente atraente a uma geração de espectadores que há muito perdeu a inocência sobre o que é o amor nas telas do cinema e da TV (e, sobretudo, na vida). Sua permanência como discurso tenta manter presentes no imaginário contemporâneo valores amorosos mais arraigados ao século XX que às (pós?) modernidades líquidas que o século XXI apresenta (entre outros novos arranjos amorosos, apresentados aos sujeitos tanto como representações quanto como discussões e proposições sociológicas e filosóficas). Nesse contexto, as constantes versões de obras de Jane Austen para o audiovisual demonstram, ao menos, a eficácia de utilizar a *commodity* que se tornou a escritora inglesa para representar esse amor encantado no audiovisual. O que interessa demonstrar é que não é (somente) o audiovisual que transforma a obra de Austen (e ela mesma) em *commodity*, mas cinema e TV participam do processo e se utilizam dessa *commodificação* (que, relatamos, se espraia por diversos setores da cultura de massas) para privilegiá-la como fonte de narrativas audiovisuais que veiculam amores encantados. Também esses amores, veiculados de novo e de novo pelo audiovisual, se tornam *commodities*, produtos comercializados com a *marca* Jane Austen: são os amores audiovisuais de Jane Austen. Dessa forma, esse recorte no universo audiovisual derivado da autora ajuda a nutrir uma cultura de fã, na nomenclatura de Henry Jenkins, em torno da qual essa *commodificação* se expande – cada vez mais fora do ambiente anglo-saxão.

Além disso, o amor encantado se torna refúgio para a lógica calculista e cientificizada contemporânea, um espaço imaginário onde a mulher – espectadora privilegiada desse tipo de produto – pode experimentar magias e afetos que nem sempre encontra cotidianamente. Não há como perceber tal universo audiovisual, contudo, de maneira que não seja contraditória; o tensionamento é latente: ao mesmo tempo em que significam escape, também reforçam a permanência da mulher na casa e a necessidade da presença do homem para a realização amorosa. Paralelamente, atrelam a ideia de que o amor traz felicidade, e um tipo de Felicidade específico: reificada e não diacrônica, subordinada ao amor.

São, assim, anacronicamente contemporâneos, esses amores: em sua maioria são narrados tempos diegeticamente distintos do presente (início do século XIX), mas por

materializarem figuras amorosas ainda expressas contemporaneamente, essas representações são também de nosso tempo. Dessa maneira, ainda têm força institucional, cultural e comercial. Ao materializarem o afeto, reificam-no e estão aptas a venderem um produto: o amor (encantado); de determinada marca: Jane Austen. Estão na prateleira do desejo para consumo audiovisual de audiências que esperam encontrar certos elementos naqueles produtos. Além das representações amorosas em si, as audiências também buscam a familiaridade com esse tipo de consumo; como dissemos, ofertas de escapes imaginários; e lições amorosas. Esses produtos incorporam prazeres espectatoriais que em algum grau sobrepujam o conteúdo intrínseco de cada uma das narrativas audiovisuais, mas se concentra no contexto geral delas: o prazer de consumir tais produtos. São, ainda, visões tradicionais de um afeto que historicamente se modificou sobremaneira, tanto como discurso quanto como prática social, mas que não pode ser descartado: os constantes retornos do audiovisual à *commodity* de Jane Austen comprovam sua relevância e reforçam a importância dessas representações no contexto atual.

Diante das características deste universo, o amor *austeniano* é fortemente pedagógico (o que o habilita, mais claramente, a transitar pelo audiovisual hollywoodiano, também pedagógico): as narrativas audiovisuais ensinam quais as codificações amorosas eficazes; encorajam determinadas condutas (boas), incentivam a adoção de uma sensibilidade discreta em contraposição à grandiloquência de gestos da sensibilidade romântica; demonstram a importância do auto-conhecimento do sujeito amoroso para conquistar o afeto desejado; subordinam amor ao sexo, lutando contra a separação histórica que ocorreu entre os dois desde meados do século XX. As obras, enfim, ensinam a amar, e fornecem provas – os finais felizes – de que essa educação sentimental é gratificante. Ensinam, ainda, a perceber os sinais de encantamento presentes na contemporaneidade árida da racionalidade e a notar, a partir disso, como o amor encantado é uma alternativa viável para os sujeitos amorosos.

Se essas narrativas audiovisuais propõem uma pedagogia do amor, quem é o professor senão Jane Austen? No processo de *comodificação* promovido pela cultura de massas, como dissemos, não apenas a obra da escritora inglesa foi transformada em capital cultural, mas a própria Austen foi transformada em *persona* para a qual uma personagem foi criada. Essa personagem tem presença no audiovisual por meio de produções dedicadas a ela: uma Jane Austen imaginária que ama (e, assim, ensina a maneira correta de amar) ou mais diretamente atua como professora sentimental por conta das narrativas que escreve. Essa professora também atua por meio da *commodity* ou marca que representa seu nome nas obras em que não surge como personagem, mas como professora original – a *fonte*. Essa

característica didática percebida na obra de Jane Austen é um dos fatores que a torna essa fonte pujante para o audiovisual (para a cultura) na contemporaneidade, no lugar de outros contemporâneos, predecessores ou sucessores igualmente talentosos na pena, como Shakespeare, Henry James, as irmãs Brönte, Edith Wharton, Henry Fielding, Ann Radcliffe, Richardson e Daniel Defoe, por exemplo. E no audiovisual essa pedagogia amorosa da senhorita Austen é amplificada, entre outras coisas, pela supressão do conteúdo irônico das obras literárias em detrimento da maximização do potencial amoroso – bem como da ênfase nas mulheres como veículo amoroso e na exploração das vidas dessas mulheres.

A sentença sobre o conhecimento teórico (e, no audiovisual, também empírico) de Jane Austen a respeito do amor é dada insuspeitamente em *Os pesares da senhorita Austen* por Madame Bigeon, governanta de Henry, irmão da escritora, e parece ecoar o que *janeites* de todo o mundo pensam a respeito da sabedoria sentimental de Austen:

Lhe contei, senhorita? Recebi uma carta de uma amiga que mora em Paris. Ela leu um novo livro, maravilhoso. Se chama *Raison et sensibilité? Razão e sensibilidade*. Minha amiga diz que quem quer que seja a mulher que escreveu esse livro, ela sabe mais de amor do que qualquer pessoa no mundo. [...] E toda mulher, solteira, esposa, quando temos pesares, lemos sobre suas heroínas e nos sentimos jovens novamente. [...] Esse é o dom que Deus lhe deu. É suficiente, acredito.

Como professora sentimental, Austen opera de um modo mais detectável, como personagem que “ensina” (à sobrinha, à irmã, ao namorado), ou de maneira mais difusa, como *marca* que autoriza e legitima tais lições nos produtos audiovisuais a cada produto audiovisual que tem o nome “Jane Austen” nos créditos de produção. Alguns autores questionam, diante da constelação de produtos culturais com algum tipo de vinculação a Austen, o que o nome dela autoriza: esta pesquisa buscou demonstrar que, entre outras coisas, o uso do nome de Jane Austen certamente autoriza os produtos culturais a falarem de amor; um amor feminino, tradicional, encantado, do qual ela é professora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALLEN, Mathew. Commodification. In: PEARSON, Roberta e SIMPSON, Philip. *Critical dictionary of film and television theory*. Londres/Nova York: Routledge, 2001.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ANG, Ien. *Watching Dallas*. Soap opera and the melodramatic imagination. Nova York: Routledge, 2005.

ARMSTRONG, Nancy. *How Novels Think*. The Limits of Individualism from 1719-1900. Nova York: Columbia University Press, 2005.

ARMSTRONG, Nancy. The gothic Austen. In: JOHNSON, Claudia L. e TUIITE, Clara (orgs.) *A companion to Jane Austen*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2009. Edição para Kindle.

ATWOOD, Margaret. *A odisséia de Penélope*. O mito de Penélope e Odisseu. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. La representación de la realidad en la literatura occidental. México: Fondo de Cultura Económica, 1ª edição, 1950, 6ª reimpressão, 1996.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2012a.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 16ª ed. Campinas: Papirus, 2012b.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.

_____. *A análise do filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004, 2ª reimpressão.

AUSTEN, Jane. *Emma*. Londres: CRW Publishing Limited, 2003.

_____. *Mansfield Park*. Londres: CRW Publishing Limited, 2003.

_____. *Northanger Abbey*. Londres: CRW Publishing Limited, 2003.

_____. *Persuasion*. Londres: CRW Publishing Limited, 2003.

_____. *Pride and prejudice*. Londres: CRW Publishing Limited, 2003.

_____. *Sense and Sensibility*. Londres: CRW Publishing Limited, 2003.

_____. *The complete novels*. Nova York, Toronto, Londres, Sydney, Auckland: Gramercy Books, 1981.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2a ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Trad.: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2006, 6ª edição.

BARBOSA, Karina Gomes. *Um amor desses de cinema - os amores nos filmes de amor hollywoodianos - 1977-2007*. 2009. 209 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Michelet*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1992.

BATES, Stephen. “Jane Austen manuscript auctioned for almost £1m”. In: guardian.co.uk, 14 de julho de 2011. Disponível em <<http://www.guardian.co.uk/books/2011/jul/14/jane-austen-manuscript-the-watsons>>. Acesso em 16/07/2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELL, Michael. *Sentimentalism, Ethics and Culture of Feeling*. Nova York: Palgrave, 2000.

BENNETT, Jane. *The enchantment of modern life. Attachments, crossings, and ethics*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BIRMAN, Joel. Muitas felicidades?! O imperativo de ser feliz na contemporaneidade. In: FILHO, João Freire (org.) *Ser feliz hoje. Reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

BLOM, Ivo. Frame, space, narrative. Doors, windows and mobile framing in the films of Luchino Visconti. In: Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, n. 2, 2010, p. 91-106. Disponível em: <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-5.pdf>. Acesso em janeiro de 2014.

BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. *Uma história social da mídia – de Gutenberg à Internet*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e Narratividade Ficcional* volume 2. São Paulo: Senac, 2005, p. 277-302.

_____. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

_____. *The Way Hollywood Tells It: story and style in modern movies*. Londres: University of California Press, 2006.

_____. Contemporary film studies and the vicissitudes of Grand Theory. In: BORDWELL, David e CARROLL, Noël (orgs). *Post-theory*. Reconstructing film studies. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema*. Film style and mode of production to 1960. Londres: Routledge, 1985. E-book.

BOTTON, Allain de. “Esperar do casamento amor, desejo e uma família feliz é praticamente pedir o impossível.” *BBC Brasil*, 2 de ago. 2011. Disponível em <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2011/08/110802_casamento_botton_bg.shtml>. Acesso em 03/09/2011.

BOWLES, Kate. Commodifying Austen: the Janeite culture of the Internet and commercialization through product and television series spinoffs. In: MACDONALD, Gina e MACDONALD, Andrew F. *Jane Austen on Screen*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.

BROWNSTEIN, Rachel. *Why Jane Austen?* Nova York: Columbia University Press, 2011.

BÜRGER, Christa. O sistema do amor – Gênese e desenvolvimento da escrita feminina. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BURGESS, Miranda. Sentiment and sensibility: Austen, feeling and print culture. In: JOHNSON, Claudia L. e TUIITE, Clara (orgs.) *A companion to Jane Austen*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2009. Edição para Kindle.

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e Narratividade Ficcional*, volume 2. São Paulo: Senac, 2005, p. 303-318.

CAPELLANUS, Andreas. *The Art of Courtly Love*. Trad. John Jay Parry. Nova York: Columbia University Press, 1990.

CARROLL, Laura. A consideration of times and seasons: two Jane Austen adaptations. In: *Literature/Film Quarterly*, Vol. 31, No. 3, 2003.

CARVALHO, Marcia. A trilha sonora do Cinema: proposta para um “ouvir” analítico. In: *Caligrama*, v. 3, n. 1, ECA-USP. 2007. São Paulo.

CASSETTI, Francesco. *Teorías del cine*. 1945 - 1990. 3a ed. Trad. Pepa Linares. Madrid: Cátedra, 2005.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia – a História entre certezas e inquietude*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COOK, Samantha. *The Rough Guide to Chick Flicks*. Londres: Rough Guides, 2006.

COLINGWOOD, R. G. *The philosophy of enchantment*. Nova York: Oxford University Press, 2011

COPELAND, Edward e MCMASTER, Juliet. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. 11ª impressão. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

COSTA, Emilia Viotti da. Concepção do amor e idealização da mulher no romantismo. In: *Alfa revista de lingüística*. Volume 4. UNESP. 1963.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor – estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DAPIEVE, Arthur. *Morreu na contramão – o suicídio como notícia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DARNTON, Robert. Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica. In: *O grande massacre de gatos – e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986. pp. 277 – 328.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DURING, Simon (org.). *The cultural studies reader*. 3ª ed., 1ª reimpressão. Reino Unido: Routledge, 2010.

_____. *Modern enchantments: the cultural Power of secular magic*. Londres e Cambridge: Harvard University Press, 2002.

_____. Introduction. In: DURING, Simon (org.). *The cultural studies reader*. 3ª ed., 1ª reimpressão. Reino Unido: Routledge, 2010.

EAGAN, David. *America's Film Legacy*. Nova York: Continuum Books, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana*. Ed. on-line. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FERGUS, Jan. *Jane Austen: a literary life*. Macmilan Press, 1991.

_____. The professional woman writer. In: COPELAND, Edward e MCMASTER, Juliet (orgs.). *The Cambridge Companion to Jane Austen*. 11ª impressão. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

- FERRER, Christian. Consumo de espetáculos e felicidade obrigatória: técnica e bem-estar na vida moderna. In: FILHO, João Freire (org.). *Ser feliz hoje*. Reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: FGV, 2010.
- FERRISS, Suzanne e YOUNG, Mallory (orgs.). *Chick flicks: contemporary women at the movies*. Madison: Routledge, 2008.
- FERRISS, Suzanne e YOUNG, Mallory. *Chick lit: the new woman's fiction*. Routledge: New York, 2005.
- FISKE, John. *Reading the popular*. Ed. on-line. Londres: Routledge/Taylor & Francis, 2005.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 4ª ed. revista. São Paulo: Globo, 2005.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992.
- FOUCAULT, Michel. Las meninas. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRASER, Nancy. How feminism became capitalism's handmaiden – and how to reclaim it. The Guardian, 14 de outubro de 2013. Disponível em: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/oct/14/feminism-capitalist-handmaiden-neoliberal>. Acesso em 20 de outubro de 2013.
- GAUNT, Simon e KAY, Sarah (orgs.). *The Troubadors – an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- GAY, Penny. *Sense and sensibility* in a postfeminist world: sisterhood is still powerful. In: MACDONALD, Gina e MACDONALD, Andrew F. *Jane Austen on Screen*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993.
- GINZBURG, Carlo. A representação. A palavra, a ideia, a coisa. In: *Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Leonardo César Lack. São Paulo: Abril, 2010.
- GOMES, Itania M. M. . *Efeito e Recepção*. A interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.
- GOODY, Jack. Da oralidade à escrita – reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GRIFFIN, Emm. *A first look at communication theory*. 8ª ed. Nova York: McGraw-Hill, 2012.

HARRISON, Cora. *Eu fui a melhor amiga de Jane Austen*. Trad. Dilma Machado. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011.

HARVEY, Tamara. What about the audience? What about them?: Spectatorship and cinematic pleasure. In: *Paroles gelées*, n. 14, vol. 2. Califórnia: 1996.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEMMINGS, Clare. Invoking affect: cultural theory and the ontological turn. In: *Cultural studies*, 19 (5), 2005. pp. 548-567.

HITCHINGS, Henry. Afterword. In: AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. Londres: CRW Publishing Limited, 1813; 2003. pp. 483-490.

HOFKOSH, Sonia. The Illusionist: *Northanger Abbey* and Austen's Uses of Enchantment. In: JOHNSON, Claudia L. e TUIE, Clara (orgs). *A companion to Jane Austen*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2009. Edição para Kindle.

HONAN, Park. *Jane Austen: her life*. St. Martin's Press. 1987.

JOHNSON, Claudia L. Austen cults and cultures. In: COPELAND, Edward e MCMASTER, Juliet. *The Cambridge companion to Jane Austen*. 11ª impressão. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

JOHNSON, Claudia L. e TUIE, Clara. Introduction. In: *A companion to Jane Austen*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2009. Edição para Kindle.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KEHL, Maria Rita. Cinema e Imaginário. In: XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. pp. 107-121.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: Edusc, 2001.

KRÄMER, Peter. Would you take your child to see this film? The cultural and social work of the Family-adventure movie. In: NEALE, Steve e SMITH, Murray (orgs.). *Contemporary Hollywood Cinema*. Londres: Routledge, 1998.

KYROU, Ado. The marvellous is popular. In: *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. Ed. Paul Hammond. London: BFI, 1978.

LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. 8a ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

LAURETIS, Teresa de. *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. Dom Quixote, As relações Perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- LINS, Regina Navarro. *O livro do amor*. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Best Seller, 2012.
- LOPES, Denilson. *A delicadeza*. Estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Finatec, 2007.
- LOPES, Denilson. *Nós, os mortos*. Melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- LUHMANN, Niklas. *Love – a sketch*. Cambridge: Polity Press, 2010.
- MARGOLIS, Harriet. Janeite culture: what does the name “Jane Austen” authorize? In: MACDONALD, Gina e MACDONALD, Andrew F. *Jane Austen on Screen*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MARX, Karl. *Capital*. A critique of political economy. Vol. 1. E-book. 1995. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-I.pdf>
- MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um breve mapeamento crítico. In: *XIV COMPÓS*, 2005, Niterói – Rio de Janeiro. Universidade Federal Fluminense, 2005. Disponível em <[https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fxa.yimg.com%2Fkq%2Fgroups%2F17518087%2F239270786%2Fname%2FOs%2Bestudos%2Bcultura%2Be%2Ba%2Brecep%25C3%25A7%25C3%25A3o%2Bcinematogr%25C3%25A1fica%2B\(fernando%2Bmascarello\).pdf&ei=UNEaUoagGIjd2AXKkoHgDA&usq=AFQjCNE4 AtqXEIp05iUW2DS- UF-A8hng&sig2=3tg-3IpiGEveBEBTKSE1og](https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fxa.yimg.com%2Fkq%2Fgroups%2F17518087%2F239270786%2Fname%2FOs%2Bestudos%2Bcultura%2Be%2Ba%2Brecep%25C3%25A7%25C3%25A3o%2Bcinematogr%25C3%25A1fica%2B(fernando%2Bmascarello).pdf&ei=UNEaUoagGIjd2AXKkoHgDA&usq=AFQjCNE4 AtqXEIp05iUW2DS- UF-A8hng&sig2=3tg-3IpiGEveBEBTKSE1og)>. Acesso em 26 de agosto de 2013.
- MCMAHON, D. *Felicidade: uma história*. São Paulo: Globo, 2006.
- MCMASTER, Juliet. *Jane Austen on Love*. ELS Monograph Series, n. 13. Victoria: University of Victoria, 1978.
- _____. Young Jane Austen: Author. In: JOHNSON, Claudia L. e TUIITE, Clara. *A companion to Jane Austen*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2009. Edição para Kindle.
- MONAGHAN, David, HUDELET, Ariane e WILTSHIRE, John. *The Cinematic Jane Austen – essays on the filmic sensibility of the novels*. North Carolina: Mcfarland, 2009.
- MONTORO, Tânia. A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo. In: MONTORO, Tânia e CALDAS, Ricardo (orgs). *De olho na imagem*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira/Editorial Abaré, 2006.
- MONTORO, Tânia e BARBOSA, Karina Gomes. A narrativa da intimidade: o amor romântico no cinema de Hollywood. In: MOURA, Dione et alli. (org.). *Comunicação e Cidadania: conceitos e processos*. 1ª ed. Brasília: Francis, 2011.
- MORETTO, Fúlvia M. L. Apresentação. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007. pp. 7 – 13.

- MORGAN, David. Enchantment, disenchantment, re-enchantment. In: ELKINS, James e MORGAN, David (orgs). *Re-enchantment*. Nova York: Routledge, 2009. Edição para Kindle.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo*, volume 1. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- _____. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. 2ª ed. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.
- NEALE, Steve e SMITH, Murray (orgs.). *Contemporary Hollywood Cinema*. Londres: Routledge, 1998.
- NIXON, Cheryl L. Balancing the courtship hero: masculine emotional display in film adaptations of Austen novels. In: TROOST, Linda e GREENFIELD, Sayre (orgs.). *Jane Austen in Hollywood*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2001. pp. 22-43
- NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O romantismo*. 4ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1995.
- PARENTE, André. A forma cinema: narrações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- PARRILL, Sue. *Jane Austen in Film and Television – a critical study of the adaptations*. Jefferson: McFarland & Co., 2002.
- PAARY, John Jay. “Introduction”. In: CAPELLANUS, Andreas. *The Art of Courtly Love*. Trad. John Jay Parry. Nova York: Columbia University Press, 1990.
- PATERSON, Linda. *Fin’amor* and the development of the courtly *canço*. In: GAUNT, Simon e KAY, Sarah (orgs.). *The Troubadors – an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM. Lisboa, abril de 2009. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 8 de outubro de 2013.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética – inéditas*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1972.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: 34, 2003.
- PIGNATARI, Décio. *Retrato do amor quando jovem: Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PRIORE, Mary del. *História do Amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

PUCCI, Suzanne R. The return home. In: PUCCI, Suzanne R. e THOMSPON, James (orgs.) *Jane Austen and Co. Remaking the past in contemporary culture*. Nova York: State University of New York, 2003.

PUCCI, Suzanne R. e THOMSPON, James. Introduction: the Jane Austen Phenomenon: remaking the past at the millennium. In: PUCCI, Suzanne R. e THOMSPON, James (orgs.) *Jane Austen and Co. Remaking the past in contemporary culture*. Nova York: State University of New York, 2003.

RADNER, Hillary. *Neo-feminist cinema: girly films, chick flicks and consumer culture*. Nova York: Routledge, 2010.

RADWAY, Janice. *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press, 1991.

RIBEIRO, L. M. *Comunicação e Sociedade - Cultura, Informação e Espaço Público*. 1. ed. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

RICHARDSON, Michael. *Surrealism and cinema*. Oxford, Nova York: Berg, 2006.

ROUGEMONT, Denis de. *História do Amor no Ocidente*. 2ª edição reform. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANCHES, Manuela Ribeiro. Nas margens: os estudos culturais e o assalto às fronteiras acadêmicas. In: *Etnográfica*, vol. III, pp. 193-210. Lisboa, 1999.

SCHOONOVER, Karl. The cinema, or the imaginary man and The stars by Edgar Morin. In: *Senses of cinema*, n. 39. Melbourne: maio de 2006. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2006/book-reviews/edgar_morin/. Acesso em 13 de outubro de 2013.

SCHOR, Hilary. Emma, interrupted: speaking Jane Austen in fiction and film. In: MACDONALD, Gina e MACDONALD, Andrew F. *Jane Austen on Screen*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.

SHAW, Harry E. Austen's realist play. In: JOHNSON, Claudia L. e TUIITE, Clara (orgs.) *A companion to Jane Austen*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2009. Edição para Kindle.

SHIELDS, Carol. *Jane Austen. Penguin lives*. Nova York: Penguin, 2001.

SIBILIA, Paula. Os diários íntimos na Internet e a crise da interioridade psicológica. In: *XII COMPOS*, 2003, Recife-Pernambuco. Universidade Federal de Pernambuco, 2003. Disponível em http://www.antroposmoderno.com/word/osdiar_270408.doc.

_____. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SOUTHAM, Brian. Texts and editions. In: JOHNSON, Claudia L. e TUIITE, Clara (orgs.) *A companion to Jane Austen*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2009. Edição para Kindle.

SMITH, Murray. Theses on the philosophy of Hollywood history. In: NEALE, Steve e SMITH, Murray (orgs.). *Contemporary Hollywood cinema*. Nova York: Routledge, 1998.

SPENCER, Jane. Narrativ technique: Austen and her contemporaries. In: JOHNSON, Claudia L. e TUIITE, Clara (orgs.) *A companion to Jane Austen*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2009. Edição para Kindle.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

_____. *A literatura através do cinema*. Realismo, magia e a arte da adaptação. Bel Horizonte: UFMG, 2009.

STENDHAL. *Do Amor*. Trad. Herculano Villas-Boas. Porto Alegre: L&PM, 2007.

STOVEL, Nora Foster. An invitation to the Dance and a Proposal of Marriage: Jane Austen's *Emma* and two film adaptations. In: *Persuasions on-line*. V. 28, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol28no1/stovel-n.htm>.

TAUCHERT, Ashley. *Romancing Jane Austen: narrative, realism and possibility of a happy ending*. Houndmills, Basingtoke, Hampshire e Nova York: Palgrave Macmillan, 2005.

TROOST, Linda e GREENFIELD, Sayre (org.). *Jane Austen in Hollywood*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2001.

TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições70, 2009.

TURNER, Graeme. Cultural studies and film. In: HILL, John e GIBSON, Pamela Church. *Film studies: critical approaches*. Nova York: Oxford University Press, 2000. Reimpressão 2011.

VALÉRY, Paul. Filosofia da dança. Trad. Charles Feitoza. In: *O Percevejo*, vol. 3, n. 2, 2011.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Trad. Marina Appenzeller. 4a ed. Campinas: Papirus, 2006.

VIZZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O romantismo*. 4ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOIRET, Martine. Books to movies: gender and desire in Jane Austen's adaptations. In: PUCCI, Suzanne R. e THOMSPON, James (orgs.) *Jane Austen and Co*. Remaking the past in contemporary culture. Nova York: State University of New York, 2003.

WAKEFIELD, Sarah. How Masculinity Plays: Effects of Musicianship in the 1995 Film Adaptation of *Sense and Sensibility*. In *Persuasions on-line*. V. 28, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol28no1/wakefield.htm>. Acesso em janeiro de 2014.

WEBER, Max. A psicologia social das religiões mundiais. In: GERTH, H. H. e MILLS, Wright (orgs.) *Ensaaios de Sociologia*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

WEBER, Max. A ciência como vocação. In: GERTH, H. H. e MILLS, Wright (orgs.) *Ensaio de Sociologia*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

_____. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILTSHIRE, John. By candlelight: Jane Austen, technology and the heritage film. In: MONAGHAN, David, HUDELET, Ariane e WILTSHIRE, John. *The Cinematic Jane Austen – essays on the filmic sensibility of the novels*. North Carolina: Mcfarland, 2009.

WOLFSON, Susan J. Re: Reading *Pride and Prejudice*: “What think you of books?”. In: JOHNSON, Claudia L. e TUIE, Clara (orgs). *A companion to Jane Austen*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2009. Edição para Kindle.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Amor e inocência (Becoming Jane, Julian Jarrold, Reino Unido/Irlanda, 120 min., HanWay Films/UK Film Council/Bórd Scannán na hÉireann, Anne Hathaway, James McAvoy, Julie Walters, 2007)

As patricinhas de Beverly Hills (Clueless, Amy Hckerling, EUA, 97 min. Paramount. Alicia Silverstone, Stacey Dash, Brittany Murphy, Paul Rudd. 1995)

Clube de leitura de Jane Austen, O (The Jane Austen Book Club, Robin Swicord, EUA, 106 min., Mockingbird Pictures, Kathy Baker, Hugh Dancy, Amy Brenneman, Maria Bello, Emily Blunt, Maggie Grace, Jimmy Smits, 2007)

Delírios de consumo de Becky Bloom, Os (Confessions of a Shopaholic, P. J. Hogan, EUA, 104 min., Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films. Isla Fisher, Hugh Dancy, Joan Cusack, John Goodman, John Lithgow, 2009)

Diário de Bridget Jones, O (The Bridget Jones's Diary, Sharon Maguire, Reino Unido/Irlanda/França, 97 min. Studio Canal/Working Title. Renée Zellweger, Colin Firt, , Hugh Grant, 2001)

Emma (Emma, Douglas McGrath, Reino Unido/EUA, 121 min. Miramax. Gwyneth Paltrow, James Cosmo, Greta Scacchi, Toni Collette, Alan Cumming, Jeremy Northam, Ewan McGregor. 1996)

Emma (Emma, Jim O'Hanlon, Reino Unido, 240 min. BBC. Romola Garai, Michael Gambon, Jonny Lee Miller, Louise Dylan, Laura Pyper, 2009)

Jane Austen em Manhattan (Jane Austen in Manhattan, James Ivory, EUA/Reino Unido, 111 min., Merchant Ivory Productions, Polytel International. Anne Baxter, Robert Powell, Michael Wager, Sean Young, 1980)

Linda mulher, uma (Pretty woman, Gary Marshall, EUA, 119 min., Touchstone Pictures, Silver Screen Partners. Julia Roberts, Richard Gere, 1990)

Orgulho & preconceito (Pride & Prejudice, Joe Wright, França/Reino Unido, 127 min. Focus Features/Universal Pictures. Keira Knightley, Rosamund Pike, Matthew Macfadyen, Donald Sutherland, Brenda Blethyn, Simon Woods, 2005)

Orgulho e preconceito (Pride and Prejudice, Simon Langton, Reino Unido, 300 min. BBC. Colin Firth, Jennifer Ehle, Susannah Harker, 1995)

Pesares da senhorita Austen, Os (Miss Austen Regrets, Jeremy Lovering, EUA/Reino Unido, 90 min., BBC/NOVA/WGBH Boston, Samuel Roukin, Olivia Williams, Greta Scacchi, 2008)

Quatro casamentos e um funeral (Four weddings and a funeral, Mike Newell, Reino Unido, 117 min., PolyGram Entertainment, Channel Four, Working Title. Hugh Grant, Andie MacDowell, 1994)

Razão e sensibilidade (Sense & Sensibility, John Alexander, Reino Unido, 180 min. BBC/PBS. Hattie Morahan, Charity Wakefield, David Morrissey, Dan Stevens, Dominic Cooper, 2008)

Razão e sensibilidade (Sense and Sensibility, Ang Lee, EUA/Reino Unido, 136 min. Columbia Pictures. Emma Thompson, Kate Winslet, Hugh Grant, Alan Rickman, Greg Wise, 1995)

Sem Prada nem nada (From Prada to nada, Angel Garcia, EUA, 107 min. Lionsgate/Televisa. Camilla Belle, Alexa Vega, Nicholas D'Agosto, Adriana Barraza, Wilmer Valderrama, Harry Potter, 2011)

Shakespeare apaixonado (Shakespeare in Love, John Madden, EUA/Reino Unido, 123 min., Universal Pictures, Miramax Films, Bedford Falls Productions. Gwyneth Paltrow, Joseph Fiennes, Geoffrey Rush, Tom Wilkinson, Judi Dench, 1998)

Titanic (Idem, James Cameron, EUA, 194 min., Fox Films, Paramount Pictures, Lightstorm. Kate Winslet, Leonardo di Caprio, 1997)

LISTA DE SITES

<http://janeaustenmagazine.co.uk/current-issue/>

<http://www.janeausten.co.uk/>

<http://janeaustenmagazine.co.uk/other-jane-austen-sites/>

<http://janeaustenreviews.blogspot.com.br/>

<http://www.pemberley.com/>

<http://www.jasna.org/film/index.html>

<http://austenesquereviews.com/>

<http://janeaustenfilmclub.blogspot.com.br/>

Roteiro de *Orgulho e preconceito*, 1995: http://www.colinfirth24-7.com/pp/P_and_P_full_script_by_Caroline_W.pdf

Roteiro de *Orgulho e preconceito*, 2005: <http://specialfeatures.mrsdarcy.com/page1.html>

Roteiro de *O diário de Bridget Jones*, 2001: http://bridgetarchive.altervista.org/bjd_script.htm

http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/b/bridget-jones-diary-script-transcript.html

Roteiro de *Razão e sensibilidade*, 1995: <http://www.imsdb.com/scripts/Sense-and-Sensibility.html>

Roteiro de *Sem Prada nem nada*, 2011: http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=from-prada-to-nada

Roteiro de *Emma*, 1996: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/e/emma-script-transcript-jane-austen.html

Roteiro de *As patricinhas de Beverly Hills*, 1995: <http://www.imsdb.com/scripts/Clueless.html>

Transcrição de falas de *Emma*, 2009: <http://www.imdb.com/title/tt1520563/quotes>

Roteiro de *Amor e inocência*, 2007: <http://www.veryabc.cn/movie/uploads/script/BecomingJane.txt>

Roteiro de *O clube de leitura de Jane Austen*, 2007: <http://www.veryabc.cn/movie/uploads/script/thejaneaustenbookclub.txt>

Roteiro de *Os pesares da senhorita Austen*, 2008: <http://www.veryabc.cn/movie/uploads/script/MissAustenRegrets.txt>