

Literatura e Cinema: Intersecções em *Sense and Sensibility*, de Jane Austen
Literature and Cinema: Intersections in *Sense and Sensibility*, by Jane Austen

Paulo César Melquíades Pinheiro Andrade¹

Universidade Federal do Tocantins

Resumo: Este artigo faz um estudo comparada entre a obra **Sense and Sensibility**, de Jane Austen e a adaptação cinematográfica de Ang Lee, com o roteiro de Emma Thompson. O objetivo da pesquisa não é estabelecer comparações valorativas entre a obra e o filme. É inevitável que comparações entre as duas obras sejam estabelecidas, mas sem necessariamente estabelecer juízos de valores de que uma produção é melhor ou pior do que a outra. Por conseguinte, pretende-se mostrar que as duas obras, o romance **Sense and Sensibility** e o filme, devem ser lidos na perspectiva da diferença, demonstrando que ambas possuem signos de representação distintos (BUENO; FALCÃO, 2017). Mesmo que o filme adapte a obra e sempre seja uma leitura e interpretação proposta, literatura e cinema produzem efeitos estéticos diferentes, embora o filme explore a obra literária. Apresenta-se uma discussão teórica sobre os estudos da adaptação cinematográfica de obras literárias. Analisa-se o filme e a releitura que Ang Lee faz da obra de Jane Austen. Nesse sentido, leva-se em consideração que a adaptação cinematográfica é sempre uma releitura da obra, gerando outros sentidos no leitor/espectador. Assim, a adaptação cinematográfica potencializa a expansão de sentidos da obra, principalmente ao trazer às telas os cenários, figurinos e uma fotografia que remete à época em que o romance foi escrito.

Palavras-Chave: **Razão e Sensibilidade** de Jane Austen. Adaptação Cinematográfica; Literatura e Cinema.

Abstract: This article makes a comparative study between the work **Sense and Sensibility**, by Jane Austen and the film adaptation by Ang Lee, with the screenplay by Emma Thompson. The objective of the research is not to establish value comparisons between the work and the film. It is inevitable that comparisons between the two works are established, but without necessarily establishing value judgments that one production is better or worse than the other. Therefore, it is intended to show that the two works, the novel **Sense and Sensibility** and the film, should be read from the perspective of difference, demonstrating that both have different signs of representation (BUENO; FALCÃO, 2017). Even if the film adapts the work and is always a proposed reading and interpretation, literature and cinema produce different aesthetic effects, although the film explores the literary work. A theoretical discussion on the studies of cinematographic adaptation of literary works is presented. The film and Ang Lee's rereading of Jane Austen's work are analyzed. In this sense, it is considered that the film adaptation is always a rereading of the work, generating other meanings in the reader/spectator. Thus, the cinematographic adaptation enhances the expansion of the work's meanings, mainly by bringing to the screen the sets, costumes and a photograph that refers to the time in which the novel was written.

Key-words: Jane Austen's **Sense and Sensibility**. Film Adaptation; Literature and Film.

Submetido em 10 de agosto de 2022.

Aceito em 15 de outubro de 2022.

Introdução

Este artigo apresenta uma discussão teórica sobre os estudos da adaptação cinematográfica de obras literárias. Analisa-se o filme e a releitura que Ang Lee faz da obra de

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Tocantins. A presente pesquisa teve apoio financeiro da Capes. E-mail: paulomelquiades@gmail.com

Jane Austen. Nesse sentido, leva-se em consideração que a adaptação cinematográfica é sempre uma releitura da obra, gerando outros sentidos no leitor/espectador. Dessa forma, a adaptação fílmica possibilita a expansão de sentidos da obra, principalmente ao trazer às telas os cenários, figurinos e uma fotografia que remete à época em que o romance foi escrito.

Da mesma forma, essa pesquisa não tem o objetivo de estabelecer avaliações comparativas, que colocam que a obra é melhor do que o filme, ou vice-versa. A intenção é levantar aspectos relevantes das duas produções artísticas, que criam efeitos estéticos distintos no leitor e no espectador. Dada a diferente natureza dos sistemas de signos postas na literatura e no cinema, a perspectiva da diferença, a criação e a inovação artística são muito significativas para a análise da relação entre literatura e cinema. A obra cinematográfica é uma adaptação da obra literária, que passa a ser uma outra leitura da obra artística.

1. Intersecções Literárias e Fílmicas em *Sense and Sensibility*, de Jane Austen

A Literatura possibilita a relação com outras artes e mídias. Dentre esses desdobramentos, destaca-se a relação entre literatura e adaptação fílmica. Neste capítulo, veremos algumas considerações teóricas sobre a literatura e os estudos da tradução. Não é nosso objetivo esgotar a discussão, mas apresenta-se uma abordagem entre literatura e cinema. Em seguida, analisa-se algumas análises fílmicas da obra na perspectiva da diferença.

Um dos primeiros autores a teorizar sobre a relação entre literatura e cinema foi o linguista russo Roman Osipovich Jakobson, em sua obra **Linguística e comunicação**, publicada em 1959 e traduzida e publicada em 1976 no Brasil. Jakobson faz uma discussão mais geral sobre os aspectos linguísticos da tradução. Segundo o autor, há três tipos de tradução que podem ser classificadas da seguinte forma:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewarding*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. (1976, p. 54 e 65)

Segundo Jakobson, a tradução intralingual trabalha no nível da paráfrase, em que um mesmo termo, expressão ou sentença pode ser dita de outra forma em uma mesma língua. Trata-se de uma estratégia de comunicação utilizada diariamente pelos falantes. Já a tradução interlingual é a tradução entre duas línguas e envolve diferentes aspectos e estratégias empregadas pelo tradutor.

O terceiro tipo de tradução é a tradução intersemiótica ou *transmutação* e é a que mais nos interessa. Trata-se da adaptação de uma determinada obra ou texto escrito em um sistema de signos transposto para outro sistema de signos. Por exemplo, pode-se traduzir uma música clássica para uma pintura ou uma peça de teatro. Da mesma forma, pode-se transpor uma obra literária para um filme, teatro, novela ou série. Nesse caso, em particular, elementos narrativos, cenários e diálogos são transpostos da forma de texto escrito para uma representação cênica ou fílmica. No caso de **Sense and Sensibility**, de Jane Austen, há diversas adaptações, como o filme de Ang Lee (1995) e uma série da BBC, de 2008, além de outras adaptações.

A discussão de Jakobson (1976) é seminal e possibilitou outras discussões posteriores sobre a relação entre literatura e cinema. Diniz (2005) apresenta a abordagem dos estudos de literatura e adaptação fílmica sempre tiveram uma relação muito próxima desde os primórdios do cinema. Nesse sentido, Diniz (2005) destaca que

A relação entre literatura e cinema é evidente desde o início do cinema, seja na interdependência entre os dois sistemas, seja na influência de um sobre o outro. Entretanto, como grande parte dos filmes é constituída de narrativas, a relação mais comum veio a ser a adaptação como tradução, ou seja, a história narrada na literatura traduzida para o cinema. (2005, p. 19).

Segundo Diniz (2005), geralmente a adaptação engloba uma versão cinematográfica de uma obra literária, seja romance, conto ou peça de teatro. Ou seja, pode-se observar que as similaridades entre as narrativas literárias e fílmicas possibilitam essa aproximação e a consequente adaptação. A opinião de Gomes (2009), “a história da arte cinematográfica poderia limitar-se, sem correr o risco de deformação fatal, ao tratamento de dois temas, a saber, o que o cinema deve ao teatro e o que deve à literatura.” (GOMES, 2009, p. 106). Aspectos como enredo, cenários ou espaços, tempo, personagens, reviravoltas e outros elementos narrativos comum à narrativa e ao cinema, possibilitam que as obras literárias sejam adaptadas a versões fílmicas. Assim, Diniz afirma que

como grande parte dos filmes é constituída de narrativas, a relação mais comum veio a ser a adaptação como tradução, ou seja, a tradução seria definida como um processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tenha a mesma função que o signo no primeiro sistema, a literatura. (2005, p. 19)

Para Diniz, a partir do surgimento de diversas versões cinematográficas de obras literárias, “a preocupação dos críticos vem sendo verificar a fidelidade do filme à obra de ficção, isto é, se o filme consegue captar todos os elementos da narrativa: enredo, personagem, etc” (2005, p. 13). Inicialmente, os críticos faziam análises que destacavam somente a questão da

fidelidade da obra literária em relação ao filme. Em geral, as análises apontavam que as obras literárias eram melhores do que as adaptações fílmicas. Contudo, novas análises promoveram um olhar que assinala a perspectiva da diferença entre as obras, pontuando que a adaptação cinematográfica é uma releitura da obra e, como tal, sempre apresentará uma versão inovadora e criativa sobre a obra literária.

Com base na teoria da narrativa de Barthes, Diniz apresenta algumas características a adaptação cinematográfica. Em sua análise, Barthes

começa por analisar as obras, investigando suas funções e classificando-as em dois grupos: funções distribucionais (próprias) e funções integracionais (índices). As primeiras se referem a ações e eventos ligados linearmente no texto, e são relacionados ao “fazer”. As integracionais são mais difusas, porém necessárias ao sentido da história. Referem-se às informações psicológicas e dados da identidade dos personagens, ‘anotações sobre a atmosfera, e representação de locais. São funções relacionadas ao “ser”. As transferências mais importantes ocorridas entre os dois sistemas acontecem dentro das funções distribucionais e definem a obra fílmica como adaptação, embora possa acontecer também com algumas funções integracionais. (DINIZ, 2005, p. 19-20)

Nessa leitura de Barthes, a adaptação fílmica apresenta características mais próximas ao texto literário, no caso das funções distribucionais, ou características que tende a ser mais específicas do cinema, próprias da sua adaptação, ou seja, as integracionais. Estas últimas são mais “livres” na medida em que possibilitam a criação do cineasta e dos atores da adaptação cinematográfica. Além disso, o grupo das funções distribucionais apresenta duas subdivisões:

O grupo das funções distribucionais, que não dependem da linguagem (ou do sistema), e por isso são diretamente transferíveis para o cinema, ainda se subdivide em dois outros grupos: o das funções cardinais e o das funções catalisadoras. As funções cardinais tratam dos pontos cruciais da narrativa que, quando alterados ou omitidos, causam insatisfação no espectador que quer ver a fidelidade da tradução preservada. As catalisadoras dão suporte às funções cardinais e as complementam em forma de ações menos importantes, que trazem as cardinais para uma determinada realidade. (DINIZ, 2005, p. 20)

Dessa forma, é possível perceber que, dependendo da função ou subfunção que o cineasta enfatiza na sua adaptação, o público pode atribuir maior ou menor grau de fidelidade à obra. Contudo, deve-se considerar a criatividade do cineasta e a interpretação dos atores para que não se reduza a obra aos critérios de fidelidade ou infidelidade em relação à obra literária. O grupo das funções integracionais também é subdividido em dois grupos de funções:

O das funções integracionais se subdivide também em dois outros: o das funções-índices e o das funções-informante. As funções-índice se referem à informação psicológica dos personagens e à atmosfera da obra. Já as funções-informante são dados puros, com significação imediata. As primeiras necessitam de um processo de adaptação (adaptation

proper) e as outras podem ou ser transferidas diretamente ou passarem pelo processo de adaptação, como as funções índice. (DINIZ, 2005, p. 5).

Nessa subdivisão, as funções integracionais são divididas em funções-índice e funções-informante. As primeiras estão ligadas à psicologia das personagens e ao ambiente, ao passo que as segundas são dados imediatos da obra que podem ou não ser adaptadas no filme. Diniz (2005) assinala que o conceito de *adaptation proper* é o espaço de criatividade que o cineasta tem ao adaptar uma obra, o qual “irá procurar, entre os recursos cinematográficos – signos desse sistema –, aqueles que realizam a mesma função dos signos do outro, o sistema/texto literário”. (2005, p. 20). Assim, a literatura possui uma estética com recursos miméticos próprios, ao passo que o cinema se apropria de outras técnicas específicas para adaptar uma obra literária.

A partir dos dados apresentados por Diniz (2005), construímos a seguinte tabela que resume as funções no processo de adaptação cinematográfica.

Quadro 1 – Tipos de funções no processo de adaptação cinematográfica

Funções	Características	Sub-funções	Características
Distribucionais	‘Ações e eventos ligados linearmente ao texto’. Relacionadas ao “fazer”	Cardinais	Pontos cruciais da narrativa e da trama. Ligadas à fidelidade ou não à obra literária
		Catalisadoras	‘Dão suporte às cardinais’ com ações menos importantes.
Integracionais	Relacionam-se às informações psicológicas e a identidade das personagens, atmosfera e representações de espaços. Relacionadas ao “ser”	Índices	Informação psicológica das personagens e a atmosfera do espaço.
		Informante	Informações próprias da obra. Podem passar por processo de adaptação ou não.

Fonte: Adaptado pelo autor, com base em Diniz (2005)

Considerando essas funções e características da adaptação cinematográfica de uma obra literária, a premissa de que o filme deve ser fiel à obra torna-se inconsistente se considerarmos a criatividade do cineasta e a atuação dos atores. Consequentemente, toda adaptação fílmica sempre será diferente do texto literário, na medida em que a criação, leitura, interpretação e adaptação do cineasta terá efeitos de sentido próprios da obra no cinema. Dessa forma, segundo Bueno e Falcão (2017),

Uma das limitações mais discutidas em torno das adaptações cinematográficas de obras literárias é o grau de fidelidade do filme em relação ao livro. Ora uma obra do cinema é criticada por ter destoado muito da essência de sua referência literária. No entanto, se é muito

fiel ao livro, o filme, na visão de muitos, peca pelo rigor em seguir excessivamente a fonte. (BUENO; FALCÃO, 2017, p. 142).

Para os autores, a percepção dos críticos oscila com um pêndulo entre não ser fiel à obra e ser excessivamente fiel ao texto literário. Tal contradição aponta soluções mais centradas na perspectiva de que a literatura e cinema possuem técnicas de representação distintas, permeadas pela interpretação do cineasta e até dos atores. Bueno e Falcão (2017) assinalam que

Este “problema” pode ser solucionado se se souber compreender que a obra cinematográfica e a obra literária representam duas linguagens distintas com diferentes formatos que influenciam diretamente em seu resultado. Nesse sentido, jamais um filme será “igual” ao livro em seu resultado, visto que tem uma natureza diversa. (BUENO; FALCÃO, 2017, p. 142-143).

As diferentes linguagens empregadas pela literatura e pelo cinema têm impacto diretamente nos efeitos de sentido e no todo da obra representada, seja no papel, seja nas telas. Assim, Bueno e Falcão (2017) propõem que as duas obras – literária e cinematográficas – devem ser entendidas de forma independente, considerando suas especificidades. Para eles,

Outro aspecto a ser ressaltado é que justamente por representarem formatos diferentes, não cabe traçar critérios comparativos em termos de qualidade entre um filme adaptado de um livro. Um filme é uma obra específica e deve ser assim compreendida independentemente do livro que ela se utilizou para ser concebida. Neste sentido, dizer que um filme ficou “melhor” ou “pior” que um livro por, por exemplo, suprimir algumas partes que o leitor ou espectador julga essenciais, é um grande equívoco já que o próprio formato do filme com certo padrão de tempo de duração definido tende a naturalmente forçar um encurtamento da história original proposta pelo escritor de um livro. Entendido que cada obra, seja literária ou fílmica, tem sua especificidade é que se consegue entender com mais maturidade crítica a proposta de uma adaptação. Um filme, seja ele adaptado ou não, tem em seu resultado a marca de quem o dirigiu e de quem ajudou em maior ou menor grau para a sua realização. (BUENO; FALCÃO, 2017, p. 143).

Nessa perspectiva, é importante levar em consideração os diferentes propósitos e as características específicas de cada representação. Num certo sentido, pode-se pensar que um romance é uma obra autoral individual, ao passo que um filme que possui uma cadeia de participantes que ajudam na construção da obra, embora haja um diretor a quem seja dados os créditos do filme. Em grande medida também, o papel do ator, as equipes de figurino, cenário, trilha sonora e outros elementos podem trazer contribuições para a releitura da obra literária. Pode-se, portanto, assinalar uma certa convergência de vozes e pontos de vista na criação cinematográfica que não é possível num romance, as quais, inevitavelmente, vão reinterpretar a obra original numa nova criação artística. Assim, Bueno e Falcão (2017) assinalam que

Outro ponto essencial quando se contrapõe um filme a um livro que o motivou é a estética que caracteriza o cinema. A luz, as cores, a trilha sonora, a entonação e o timbre dos atores elencados para representar as personagens, etc. escolhidos para se representar a história proposta pelo autor de um livro podem significar apenas uma das possibilidades que o leitor cria ao ler o livro. A linguagem literária é ainda mais genérica que a audiovisual, neste sentido. (BUENO; FALCÃO, 2017, p. 143).

A estética cinematográfica tende a ser mais específicas, na medida em que representa apenas uma possibilidade de leitura da obra. Por outro lado, a literatura deixa ao leitor preencher sentidos estéticos relativos à obra. Embora as duas formas de representação artística sejam distintas em muitos pontos, há intersecções entre cinema e literatura que são inegáveis. Talvez porque, obviamente, o cinema parte da obra literária e, por isso, aproveita muito da obra para a constituição de seu roteiro e tramas narrativas. Dessa forma, qualquer adaptação cinematográfica de uma obra literária terá espectadores que a apreciam, assim como terá os que a desaprovam.

2. Adaptação Fílmica de *Sense and Sensibility* por Ang Lee na Perspectiva da Diferença

A obra ***Sense and Sensibility*** foi adaptada por Ang Lee para o cinema em 1995. Além do trabalho do cineasta, teve o papel dos atores, em particular Emma Thompson. Emma Thompson criou o roteiro do filme a partir da obra escrita por Jane Austen. Por isso, num romance em que a voz do narrador é muito expressiva, houve adaptações naturalmente exigidas para que a obra pudesse ser adaptada para o cinema. Isso acontece justamente porque o cinema e a literatura possuem linguagens distintas: enquanto o romance é predominantemente escrito e construído com narrador e diálogo das personagens, o cinema mescla diálogos, recursos visuais e de câmera, bem como trilha sonora, figurino e outros recursos. Nesse sentido, faremos algumas análises da adaptação, considerando a perspectiva da diferença.

2.1 Os Espaços, Ambientes e as Paisagens

A descrição dos espaços, ambientes e paisagens são articuladas de formas distintas no romance e no cinema. Essa diferença se deve ao sistema de signos de cada meio de representação: o romance geralmente adota descrições na voz do narrador ou de uma personagem, ao passo que o cinema possui a vantagem de representar, inúmeras vezes, o mesmo espaço por meio das tomadas das câmeras.

O narrador do romance descreve Norland de modo muito enxuto e quase sem adjetivações: “Sua propriedade era grande e a residência ficava em Norland Park, no centro de suas terras, onde, por muitas gerações, viveram de maneira tão respeitosa que conquistaram uma boa reputação entre os vizinhos.” (AUSTEN, 2012, p. 8). O narrador não dá muito

detalhes, o que deixa que o leitor use sua imaginação. Marianne vai se referir à paisagem e às árvores no momento da despedida, mas também de forma muito sintética, embora romantizada:

Oh, doce lar, se pudesse imaginar como me sinto agora lhe observando deste lugar, do qual talvez jamais volte a vê-lo! E vocês, árvores tão familiares!... Vocês continuarão as mesmas, nenhuma folha cairá porque estamos de partida, nenhum galho ficará imóvel, embora não mais possamos observá-las. Não... Vocês continuarão as mesmas, inconscientes do prazer ou do pesar que provocam, e insensíveis a qualquer mudança com aqueles que caminham debaixo de suas sombras! E agora, quem irá apreciá-las? (AUSTEN, 2012, p. 26)

Marianne se dirige à casa e às árvores como se fossem interlocutores humanizados, que pudessem compreender o sentimento expressado por ela. Mesmo assim, não há riqueza de detalhes, deixando apenas ao leitor para preencher as lacunas. Ao contrário do romance, o filme naturalmente representa Norland e a paisagem ao redor com uma riqueza de detalhes, visto que o cinema exige uma representação visual em cada cena do filme. As tomadas das câmeras mostram um cenário de uma casa grande e imponente, com móveis e objetos peculiares à sociedade que Jane Austen representa no romance. O cinema explora muito mais a experiência e memória visual do espectador, ao passo que o romance, em sua economia de detalhes, exige que o leitor construa uma representação mental dos espaços suscitados em Norland.

Uma diferença interessante é a forma como o romance e o filme representam a paisagem da narrativa. Por exemplo, a viagem de Norland até a nova casa é representado distintamente:

A primeira parte da viagem ocorreu na mais profunda melancolia, o que a tornou bem mais entediante e desagradável. Porém, à medida que se aproximava o fim da viagem, o interesse pela aparência da região onde iriam morar se sobrepôs à tristeza e a vista do Vale de Barton, quando ali chegaram, as revigorou. Era um lugar agradável, fértil, com grandes bosques e ricas pastagens. Após terem percorrido cerca de dois quilômetros, finalmente chegaram à casa. Em frente, havia um pequeno jardim cuja entrada se fazia por um portão simples. (AUSTEN, 2012, p. 24)

Naturalmente, o romance pode adotar a técnica da descrição, como é o caso aqui; ou então, uma personagem descreve a paisagem, como é o caso de Marianne, que descreve melancolicamente as árvores e a paisagem de Norland, enquanto se despedem ao longe de sua adora moradia desde a infância. Por outro lado, o cinema consegue representar peculiarmente apenas com as tomadas da câmera e uma trilha sonora de fundo que denota o tom da cena, mostrando a paisagem similar ao romance, embora utilizando uma mídia distinta.

A paisagem também é descrita detalhadamente no romance:

A localização da casa era boa e bem atrás dela, não muito distante, havia algumas colinas – uma parte era composta de campos abertos, outra era cultivada e ainda uma terceira parte era arborizada. O vilarejo de Barton estava situado, quase que em sua grande totalidade, em uma

dessas colinas. Assim, as janelas da casa ofereciam uma vista agradável. Já na perspectiva da frente, a visão era mais ampla e alcançava todo o vale, inclusive os campos além dele. As colinas que rodeavam o chalé limitavam o vale naquela direção, o qual, com outro nome e outro formato, se ramificava novamente entre dois montes mais escarpados. (AUSTEN, 2012, p. 24)

Em qualquer romance, esse tipo de descrição é único e raramente aparece mais de uma vez, embora alguns componentes da descrição inicial possam ser retomadas algumas vezes na narrativa. Por outro lado, no cinema, por ser visual, todas as tomadas de cena que são gravadas nesse mesmo ambiente incorporarão naturalmente a paisagem da cena apenas pela lente da câmera. Dessa forma, o ambiente torna-se um elemento naturalmente recursivo e necessário no filme em várias cenas para manter sua coerência, o que no romance vai depender da memória do leitor em recuperar essa descrição. Considerando que ambos possuem técnicas de representação distintas e peculiares, tanto um quanto outro produzirão efeitos de sentidos diferentes no leitor e no espectador.

Ao contrário de Norland, o narrador faz uma descrição bem mais detalhada do Chalé Barton. O Chalé Barton é descrito detalhadamente no romance:

Como residência, o Chalé Barton, embora pequeno, era confortável e compacto, mas como casa de campo deixava a desejar, pois a construção era comum, com teto de telhas; as venezianas das janelas não eram pintadas de verde, nem as paredes cobertas de madressilvas. Um corredor estreito levava diretamente da casa ao jardim dos fundos. Em cada lado da entrada ficava uma sala de estar de, aproximadamente, cinco metros quadrados; atrás ficavam as dependências de serviço e as escadas. Quatro quartos e dois sótãos compunham o resto da casa. Não era muito velha e estava em boas condições. Em comparação com Norland, certamente era muito pequena e pobre! (AUSTEN, 2012, p. 24)

A descrição do chalé ocorre unicamente nessa passagem, embora haja a indicação de que alguns eventos aconteçam em determinados espaços da casa, principalmente na sala. No caso do filme, as câmeras naturalmente incorporarão esses espaços, embora não seja possível perceber a medida exata da sala, mas o espaço escolhido pelo diretor dá impressão de ser pobre e pequeno. Essas características do chalé são retomadas naturalmente pelas câmeras em cada cena no chalé, o que torna a imagem mais vívida para o espectador, embora o leitor tenha mais liberdade de imaginar esses espaços a seu bel-prazer do que espectador do cinema. A sala e a fachada do chalé são espaços enquadrados muitas vezes no filme, embora algumas cenas também se passam nos quartos e nas partes externas da casa.

Segundo Faucon (2015), os espaços interiores e as portas são usados como símbolos de representação dos espaços subjetivos das personagens:

Na adaptação de Ang Lee, as portas são então persistentemente usadas como transições não apenas entre as cenas, mas entre o público e o privado: a passagem de umbral para os recessos da casa representa a descoberta da intimidade das personagens femininas e uma revelação gradual de segredos. A entrada de Willoughby na casa de campo quando ele visita Marianne após seu acidente (44'57) marca o início de uma crescente intimidade entre eles. (FAUCON, 2015, p. 14)

Como se percebe, o espaço interior da casa das Dashwoods é um local de intimidade que guarda segredos que serão revelados aos poucos. As portas e janelas indiciam passagens para a subjetividade das personagens, bem como revelações de suas paixões, sentimentos, sensações, pensamentos e emoções.

Segundo Diniz (2005), as características do ambiente, dos espaços e da atmosfera da narrativa são categorizadas como funções *integracionais*. Dentre as funções integracionais, tem-se as sub-funções índices e informantes. A sub-função índice indica aspectos da atmosfera do espaço como claro, escuro, pobre ou bem ornamentado, como se percebe na oposição entre Norland e o Chalé Barton. No caso de Norland, trata-se de um espaço de alegria no passado, mas, com a morte de Mr. Dashwood, torna-se um ambiente de perda e tristeza. Por outro lado, a atmosfera do Chalé Barton é, em grande parte de alegria e recomeço da vida, embora seja um espaço materialmente pobre. A sub-função informante indicia informações próprias da obra que podem ou não ser adaptadas. Neste caso, os espaços internos e externos em Norland e Chalé Barton possuem algumas características em comum entre o romance e o filme, embora o diretor tenha liberdade para adaptar a obra de acordo com as possibilidades das narrativas fílmicas.

2.2 As Personagens do Romance e do Filme

Nesta seção, são apresentadas as descrições de algumas personagens da narrativa e de que forma a releitura no filme reinterpreta essas personagens. Vai ser levado em consideração a perspectiva da diferença, visto que o romance e o cinema adotam sistemas de signos distintos. Cada manifestação artística possui sua própria forma de representação, usa recursos miméticos distintos, com o objetivo de criar efeitos de sentido no leitor e espectador.

O narrador faz uma breve descrição de **Elinor Dashwood**:

Elinor, sua primogênita, cujo conselho fora tão eficaz, possuía sólida capacidade de compreensão e grande serenidade de juízo que a qualificavam – mesmo com apenas dezenove anos, a ser conselheira da mãe. Desta forma ela se permitia frequentemente contrariar a mãe para o bem de toda família, pois essa impaciência de espírito de Mrs. Dashwood geralmente a conduzia para a imprudência. A moça tinha um bom coração, um caráter afetuoso e sentimentos profundos, mas sabia como governa-los; algo que sua mãe ainda tinha que aprender e que uma de suas irmãs resolvera que jamais aprenderia. (AUSTEN, 2012, p. 10)

Como já foi discutido no capítulo 2, a personagem Elinor é uma personagem bastante racional, sempre ponderando em várias situações. Além disso, Elinor possui mais maturidade do que qualquer personagem no romance, inclusive sua mãe. No filme, Elinor também é representada como uma protagonista bastante ponderada, que controla suas emoções e sentimentos. Nesse sentido a interpretação, que Emma Thompson faz de Elinor, consegue captar o sentido de contenção, modéstia, racionalidade e ponderação. De acordo com Gomes (2009), sobre a personagem no cinema,

A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só vive quando encarnada numa pessoa, num ator. Chegados a este ponto, está prestes a revelar-se a profunda ambiguidade da personagem cinematográfica. (GOMES, 2009, p. 114)

No entanto, de acordo com Freitas (2013), há algumas alterações nas representações das personagens femininas que é importante discutir aqui. As representações fílmicas de Marianne e Elinor sofrem transformações, necessárias para se adequar à produção cinematográfica. Nesse sentido, acompanhamos a trajetória das irmãs e nos identificamos com seus sofrimentos, medos, suas angústias e frustrações. Para Gomes (2009),

No cinema, pois, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. A articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público é, porém, bastante diversa num caso e noutro. De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Neste último a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente. (GOMES, 2009, p. 112)

Elinor é a protagonista de maior destaque no romance e no filme. É uma personagem madura, ponderada, sensata, que coloca na balança todos os prós e contras das diversas situações que deve enfrentar: seja situações emotivas e de relacionamento, seja em situações materiais, financeiras e práticas. É uma personagem que não sofre poucas mudanças no romance, e que também passa por algumas transformações no filme. A principal delas, é desenvolver sua capacidade de expressar suas emoções e sentimentos para Marianne. No romance, o narrador apresenta o universo interior de sensações, emoções e pensamentos de Elinor, que naturalmente necessitam de adaptações para o filme. Dessa forma, o filme ganha uma autonomia maior para poder expressar os sentimentos da protagonista. Segundo Freitas (2013), “a transposição de uma mídia para outra exige alguns ajustes e as personagens passam por algumas mudanças para se tornarem mais consistentes em sua nova condição, para que uma empatia maior seja alcançada.” (FREITAS, 2013, p. 129).

Elinor se apaixona por Edward, mas logo descobre que ele está noivo de Lucy Steele. Nesse sentido, quando Marianne fica sabendo que Edward está noivo, Elinor conta que decidiu lidar de forma estoica com seus sentimentos, talvez com a intenção de não se ferir. No romance, Elinor revela seus sentimentos a Marianne na seguinte passagem:

– [...] Você talvez suponha que eu nunca senti muito. Por quatro meses, Marianne, tudo isso deu voltas na minha cabeça sem que eu tivesse a liberdade de contar a alguém, sabendo que tal notícia deixaria você e mamãe muito tristes quando eu lhes contasse, ainda que não fosse possível prepará-las, pelo menos para isso. Fui informada da notícia, de algum modo fui forçada a sabê-lo pela própria pessoa cujo compromisso anterior arruinou todos os meus projetos, e disse-me, creio eu, com certo triunfo. Tive, portanto, que vencer as suspeitas de Lucy, tentando parecer indiferente justamente onde meu interesse era mais profundo. E não foi apenas uma vez, tive que ouvir suas esperanças e alegrias várias vezes. Eu já sabia que ficaria separada de Edward para sempre, sem saber de uma circunstância que pudesse me fazer desejar menos a união. Nada o tornava indigno, nem o tornava indiferente a mim. Tive que lutar contra a falta de gentileza de sua irmã e a insolência de sua mãe; sofri a punição de um amor, sem aproveitar suas vantagens. E tudo isso aconteceu em um momento em que, como você sabe muito bem, não era a única dor que me afligia. Se puder crer que sou capaz de alguma vez ter sentido... certamente deve supor que sofri nesse momento. A tranquilidade com que posso, agora, falar sobre o assunto, o consolo que estou disposta a aceitar, tem sido resultado de um constante e doloroso esforço; não foram espontâneos, e no começo, não contava com eles para aliviar minha alma... Não, Marianne. Então, se eu não estivesse atada ao pacto de silêncio, talvez nada tivesse me impedido de expressar minha *enorme* infelicidade... nem sequer o que devo aos meus amigos mais queridos. (AUSTEN, 2012, p. 176-177)

Nesse ponto, Marianne reconhece os sentimentos de Elinor e se arrepende de ter julgado Elinor de forma egoísta e insensível. De acordo com Freitas, “na verdade, esse diálogo desempenha um papel importante na história e no desenvolvimento da personagem de Marianne. É nesse ponto que Marianne começa a ver o mundo de uma forma menos egoísta, quando passa a considerar os pontos de vista das outras pessoas e percebe o quão egoísta pode parecer.” (FREITAS, 2013, p. 130). Assim, o Elinor consegue expressar seus sentimentos a Marianne, ao passo que Marianne passa a ver sua irmã de forma mais sensível. Elinor demonstra o tempo todo contenção, não excede em seus sentimentos e mantém-se inabalada com seu próprio sofrimento, numa atitude estoica e resignada.

Nesta cena, Elinor apresenta uma atitude completamente oposta, demonstrando seus sentimentos exacerbadamente. O diálogo entre ambas é construído da seguinte forma:

MARIANNE – Sempre resignação e aceitação! Sempre prudência e honra e dever! Elinor, onde está seu coração?

ELINOR *finalmente explode. Ela se vira para MARIANNE quase selvagemmente.*

ELINOR – O que você sabe do meu coração? O que você sabe de qualquer coisa além do seu próprio sofrimento? Há semanas, Marianne, isso me pressiona sem ter a liberdade de falar sobre isso a uma única criatura. Foi-me imposto pela própria pessoa cujas reivindicações anteriores arruinaram todas as minhas esperanças. Tive que suportar sua exultação repetidas vezes, sabendo que estaria separada de Edward para sempre. Acredite em mim, Marianne, se

eu não tivesse sido obrigado ao silêncio, poderia ter produzido provas suficientes de um coração partido mesmo por você. (THOMSON, Roteiro do Filme, 1995).

Essa cena do filme revela os sentimentos de Elinor de forma menos contida e mais expansiva, muito semelhante às reações de Marianne. Num certo sentido, esse embate revela a Marianne e ao público que Elinor possui sentimentos, emoções e angústias, mas que prefere mantê-las para si mesmo, embora se exalte nesse momento. De acordo com Freitas (2013)

Em minha opinião, essa cena foi modificada por duas razões. Em primeiro lugar pelo efeito dramático: cinematograficamente falando, é interessante que a protagonista, que é sempre o tipo calmo, contida, prove que também é capaz de ter mudanças fortes quando isso é preciso. A cena, apresentada no romance, não oferece o efeito de clímax que o filme oferece. Em segundo lugar, porque era necessário mostrar ao público a intensidade dos sentimentos de Elinor e a melhor maneira de fazer isso era fazê-la desabafar com Marianne. Apesar de preservar em grande parte a natureza contida de Elinor, Thompson acrescentou um lado mais sincero, o que a ajudou a ser melhor aceita pelo público. (2013, p. 131)

Além disso, grande parte do tempo, o narrador dá enfoque aos sentimentos de Elinor no romance. Essa técnica é usada com Mariane também. Contudo, faz-se necessária a adaptação no filme, visto que a ação cinematográfica não emprega um narrador. Então, a atuação da atriz dá destaque a certos sentimentos: o olhar desconcertado no momento em que Lucy relewa que está noiva de Edward; o lenço dado por Edward que Elinor sempre carrega consigo e enxuga suas lágrimas; as emoções expressas por suspiros e expressões de desconcerto. Nesse sentido, o papel da atriz é fundamental para sugerir suas emoções, embora não mencione nada.

Ao final do romance, quando ela descobre que Lucy se casou com Edward Ferrars, ela chora em frente à mãe, às irmãs e a Edward, enquanto que no romance ela chora sozinha. Assim, a protagonista Elinor apresenta, no romance, maturidade, racionalidade e controle das emoções, ao passo que, no filme, há uma transformação psicológica mais acentuada, de modo que Elinor aprenda a expressar suas emoções e sentimentos. Segundo Freitas (2013),

A mulher a ser admirada hoje em dia é aquela que não aceita rótulos; o fato de Elinor ser madura, independente e que controle de suas emoções a torna uma mulher moderna para nossos parâmetros contemporâneos. Nesse sentido, o círculo se fecha: a Elinor do romance é uma mulher moderna aos padrões de seu tempo: ela permanece fiel a si mesma e não cede nem muda durante a história. A heroína do cinema atinge o mesmo efeito, por outro caminho: ela supera a dificuldade de expressar suas necessidades e se posiciona para reivindicar as coisas que acredita merecer da vida. Assim, ao torná-la diferente da primeira Elinor, Thompson acaba por atingir o mesmo efeito sobre um novo público. (2013, p. 134)

Portanto, a transformação psicológica de Elinor no filme tem a intenção de agradar um público mais moderno, que espera que as heroínas do século XVIII e XIX sejam sensíveis, muito ao gosto dos romances românticos. O cinema possui autonomia para recriar e adaptar as

obras literárias, fazendo uma releitura e interpretação das obras. O romance **Sense and Sensibility** é adaptado para o cinema, adotando-se mecanismos artísticos cinematográficos para intensificar as tensões emocionais das personagens com o público.

Marianne Dashwood é caracterizada de maneira bem semelhante no romance e no cinema. No romance, sua caracterização é construída em oposição à sua irmã Elinor:

Em muitos aspectos, as qualidades de Marianne eram bastante parecidas com as de Elinor. Ela era uma moça sensata e inteligente, mas ansiosa em tudo: suas angústias e suas alegrias não tinham moderação. Era generosa, amigável, interessante, enfim, ela era tudo, menos prudente. Desta forma a semelhança entre Marianne e sua mãe era notável. (AUSTEN, 2012, p. 10)

Marianne é descrita como emoções exacerbadas, romântica e impulsiva. No entanto, Marianne passa por um processo de amadurecimento no Romance que não é muito evidente no filme, embora apresente emoções mais contidas após a doença e recuperação. De acordo com Freitas (2013), “Marianne, ao contrário, precisa passar por seus altos e baixos antes de ser capaz de amadurecer e se tornar uma adulta. No roteiro de Thompson, isso se perde, porque as duas irmãs parecem se encontrar no meio do caminho, uma se tornando mais expansiva e a outra menos.” (FREITAS, 2013, p. 129). Nesse sentido, Kate Winslet incorpora as características românticas e exacerbadas que a personagem apresenta no romance. O papel do ator nas cenas para representação psicológica é fundamental para a intensificação das tensões e emoções na trama do filme. Segundo Gomes (2009),

Se a encarnação se processa através de uma pessoa, de um ator que nos é desconhecido, como, por exemplo, o do Ladrão de Bicicleta de De Sica e Zavattini, ele fica sendo a personagem e não há maiores problemas.

O exemplo está, entretanto, muito longe de ilustrar o que se passa na maior parte das vezes. Via de regra, a encarnação se processa através de gente que conhecemos muito bem, em atores que nos são familiares. Aliás, nos casos mais expressivos, tais atores são muito mais do que familiares; já são personagens de ficção para a imaginação coletiva, num contexto quase mitológico. A diferença que se manifesta aqui entre o ator de teatro e o de cinema é muito grande. Aquilo que caracteriza tradicionalmente o grande ator teatral é a capacidade de encarnar as mais diversas personagens. No cinema, os mais típicos atores e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos. Os grandes atores ou atrizes cinematográficos em última análise simbolizam e exprimem um sentimento coletivo. (2009, p. 114).

Nesse sentido, o ator ou atriz no cinema deixa uma impressão muito mais viva da personagem, podendo, inclusive, atribuir características que não estão no romance. Nesse sentido, Gomes (2009) enfatiza que

Num outro, porém, o da definição psicológica, o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens deste último impõe-se tanto quanto a

presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade. Ainda aqui contudo essa estrada foi percorrida francamente pelo filme na retaguarda da literatura novelística contemporânea. (2009, p. 111-112)

No caso de Marianne, as tensões psicológicas são expressadas na construção cinematográfica pela expressão da atriz. Marianne demonstra abertamente seus sentimentos, paixões, angústia de decepção nos diálogos, nas suas expressões faciais interpretadas por Kate Winslet e nas emoções expressadas no filme. Por exemplo, na cena em que ela retorna ao local onde ela conheceu Willoughby, sob uma chuva torrencial no filme, Marianne se expressa dramaticamente por meio de um poema e clama por Willoughby:

Amor não é amor que se altera quando
a alteração encontra ou dobra com
o removedor para remover: O, não! isto é
uma marca sempre fixada que olha
tempestades e nunca é abalado ... [...]
Willoughby ... Willoughby ...

Nesse sentido, a expressão dramática do poema e seu anseio por rever Willoughby demonstram sua dimensão psicológica, que tende a expressar e sentir suas paixões de forma exacerbada. A chuva torrencial, no filme, pode ser interpretada como lágrimas que caem sobre Marianne, representando sua tristeza e desespero. Marianne é bastante ingênua, pois não conseguiu perceber o caráter de Willoughby. Segundo Faucon (2015), isso denota sua bondade e pureza: “A incapacidade de Marianne de suspeitar do mal é prova de sua bondade e pureza, como geralmente é o caso na ficção sentimental.” (FAUCON, 2015, p. 8). Apesar de ter uma caracterização romântica e imaginária, representa ingenuidade, pureza e bondade.

Ao contrário do romance, em que Marianne passa transformações psicológicas, adquire amadurecimento emotivo e racional, bem como consegue o mesmo equilíbrio de Elinor, no filme, Marianne parece não passar por muitas transformações psicológicas e emocionais. Segundo Freitas (2013),

Marianne segue a trajetória oposta [a de Elinor]. Na obra original, ela passa por uma transformação progressiva, enquanto na versão para as telas, permanece basicamente a mesma. A versão fílmica de Marianne se move entre os extremos. Ela está extremamente feliz ou dolorosamente triste e sombria. Seus únicos verdadeiros momentos de alegria acontecem quando ela está com Willoughby. Antes de conhecê-lo, ela está de luto pelo pai e muito ocupada odiando a cunhada e a nova condição devido à perda de Norland. Quando Willoughby a deixa, ela se torna depressiva e obsessiva; a única coisa em que pensa é na possibilidade de vê-lo novamente. (2013, p. 134)

A personagem Marianne do filme demonstra, na verdade, pouca transformação até o final do filme. A única expressão percebida de que há alguma mudança é no momento em que ela está se recuperando e Coronel Brandon está lendo poesia ao seu lado. Possivelmente, já está apaixonada por Brandon e ela olha para Elinor com um olhar cândido, sugerindo tranquilidade e resignação. É um dos últimos momentos em que se vê Marianne antes da cena do casamento. Nesse sentido, Faucon (2005) destaca que

o Coronel Brandon está lendo para Marianne no gramado em frente à casa enquanto Elinor e sua mãe estão dentro de casa. [...] Elinor está observando Brandon e Marianne, que podem ser claramente percebidos dentro da moldura da janela que, mais uma vez, passa a representar a maravilhosa percepção de Elinor: o jogo com a luz e a sombra a apresenta ainda como o detetive escondido revelando um segredo. E mais uma vez, ela é – com o espectador – a única testemunha desta cena reveladora. (2015, p. 14)

Nessa cena, Marianne apresenta certa maturidade, embora não seja tão explícita assim no filme, como acontece no romance. É como se essa observação de Elinor e o sorriso de Marianne sugerisse um universo interior de tranquilidade, bonança e equilíbrio emocional. Na última cena, quando ela sai da igreja, já casada com Coronel Brandon, ela expressa alegria e satisfação. Portanto, o filme tem o poder de transformar e adaptar as narrativas literárias, interpretando-as ao gosto do público de seu tempo. As mudanças pouco visíveis em Marianne, talvez foram mantidas para agradar um público moderno, afeito a finais felizes e histórias românticas. Num certo sentido, a versão cinematográfica de **Sense and Sensibility** não enfatiza tanto o amadurecimento de Marianne, dando a impressão de que a obra de Jane Austen é muito mais romantizada do que o romance de fato apresenta.

A personagem **Edward Ferrars** é um dos protagonistas masculinos do romance. É bastante tímido, calado, mas inteligente e afetuoso. A descrição do narrador é a seguinte:

Edward Ferrars não caiu no bom grado da família por nenhuma graça em particular. Ele não era bonito, e seus modos exigiam intimidade para que se tornassem agradáveis. Era muito acanhado para dizer a verdade, porém quando vencida sua timidez habitual, seu comportamento revelava um coração franco e afetuoso. Era um rapaz inteligente, e sua educação lhe garantia um sólido respaldo. Porém era desprovido de certas habilidades sociais e não tinha disposição para corresponder aos desejos de sua mãe e de sua irmã, que ansiavam por vê-lo em uma posição de destaque na sociedade, nem elas mesmas sabiam qual. Queriam que, de uma maneira ou outra, ele ocupasse um lugar importante no mundo. Sua mãe desejava que se interessasse por política, que ingressasse no parlamento, ou queria vê-lo ligado a algum figurão do momento. Mrs. John Dashwood desejava o mesmo, entretanto, nesse meio tempo, até que uma dessas bênçãos divinas fosse alcançada, já seria satisfatório ver o irmão conduzindo uma carruagem. Mas Edward não tinha nenhum interesse por grandes homens nem por carruagens. Todos os seus desejos se concentravam no conforto da vida doméstica e na tranquilidade da vida privada. Felizmente ele tinha um irmão mais jovem que era mais promissor. (AUSTEN, 2012, p. 16)

A consideração da Sra. Ferrars para com seu filho mais velho pode ser vista como uma relação muito afetiva, o que permite que o filho se sinta mais querido, mas essa relação fechada entre mãe e filho é sentida como opressora, uma vez que Edward deseja ser padre e não quer ser guiado por sua mãe. Assim, Edward reconhece se sentir sufocado pelo poder de sua mãe.

Apesar de ser uma das principais personagens masculinas do romance, há uma certa ausência natural dos romances de Jane Austen. Segundo Freitas (2013), o padrão nos romances de Jane Austen é uma ausência das personagens masculinas, em favor das personagens femininas que se sobressaem no romance. Contudo, Thomson (1995) fez algumas alterações significativas no romance para fazer com que a personagem Edward Ferrars estivesse mais presente. Além disso, a incorporação da personagem pelo ator Hugh Grant foi pensada desde o começo, quando Thomson iniciou a escrita do roteiro para o cinema. Segundo Freitas (2013),

Coube a Thompson, então, reformular esses personagens, para que o público feminino pudesse se relacionar com eles. Como sugere Seger (1992), embora não seja necessário ter personagens simpáticos em um romance, isso é fundamentalmente importante em um filme. Essa é a primeira coisa que os produtores e diretores consideram ao avaliar seus materiais. Em um filme, o público tende a valorizar os personagens com os quais eles podem ter uma conexão emocional, e isso é mais fácil de ser alcançado em filmes com personagens amáveis e compassivos. [...] Thompson começou a escrever o roteiro com um ator em mente: Hugh Grant, cuja sugestão foi aceita pelo diretor Ang Lee (que é, afinal, quem realmente assina o elenco dos atores). Membros da JASNA (Jane Austen Society of North America) não gostaram da escolha, reclamando que ele era bonito demais para o papel; todos os outros aprovaram a escolha. (2013, p. 111)

Nesse sentido, Hugh Grant interpreta a personagem Edward Ferrars, de forma que seja tímido, calado e inseguro. Incorpora esses traços e faz com que o público se sinta atraído por ele, bem como sinta simpatia e identificação com a personagem. Além disso, o papel do ator e sua atuação são de fundamental importância para o processo de adaptação. De acordo com Freitas (2013), “não foi só o físico de Edward que foi atualizado; as mudanças mais significativas estão relacionadas às suas atitudes e personalidade. Hugh Grant teve muito a ver com isso. [...] Grant fez o que faz de melhor, retratando um homem bonito, mas inseguro, que parece não saber se virar com as mulheres, mas que é adorável ao tentar fazê-lo.” (2013, p. 111). Grant consegue realizar uma atuação cinematográfica que constrói um papel atribuindo mais intensidade à personagem, muito ao gosto do público moderno. Para Gomes (2009),

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. (2009, p. 111)

Além disso, outras personagens o descrevem, principalmente Marianne. Para ela, trata-se de um homem que não se adequa aos parâmetros do herói romântico. Por exemplo, ele lê um poema de forma enfadonha no filme e Marianne reage de forma negativa, pois espera mais paixão, emoção e dramaticidade na leitura de poemas. No romance, Marianne relata que Edward não tem expressão romântica para ler poesia:

– Talvez – disse Marianne. – Confesso que estou surpresa. Edward é muito amável e sinto uma grande ternura por ele. Mesmo assim, acho que ele não é o tipo de rapaz... Parece que falta algo, ele não se sobressai por sua aparência, não possui aquele charme que eu esperaria de um homem pelo qual minha irmã se sentisse seriamente atraída. Falta-lhe mais vivacidade nos olhos, aquele fogo que, ao mesmo tempo, anuncia virtude e inteligência. E, além disso, sinto dizer mamãe, mas ele não tem bom gosto. Parece que nem a música o atrai, e, embora ele admire muito os desenhos de Elinor, não é a admiração de uma pessoa que possa entender seu valor. Está evidente que ele não sabe nada desse assunto, apesar de estar sempre atento a ela enquanto desenha. Ele a admira como enamorado, não como profundo conhecedor do assunto. Para me sentir satisfeita, essas características devem vir juntas. Eu não poderia ser feliz com um homem cujo gosto não coincidissem com o meu. Ele deve penetrar em todos os meus sentimentos, os mesmos livros, a mesma música devem encantar aos dois. Oh, mamãe! Como era desanimado o jeito que Edward leu para nós na noite passada! Senti muito por minha irmã. Mas ela suportou tudo aquilo com tamanha compostura que parecia nem notar. Eu mal me podia aguentar no lugar. Escutar aqueles versos tão lindos que quase me fazem perder o sentido, pronunciados com aquela calma impenetrável e tamanha indiferença! (AUSTEN, 2012, p. 17)

No roteiro do filme, tem-se a seguinte passagem, em que a cena é representada entre ambos. No filme, Edward de fato lê um poema, ao invés do relato de Marianne. Mas ela se decepciona com sua leitura, pois não consegue expressar a dramaticidade do poema de acordo com a leitura que ela faz:

EDWARD está lendo em voz alta. ELINOR bordadura e escuta. MRS DASHWOOD e MARIANNE compõem o restante da plateia, esta última em estado de grande impaciência.
 EDWARD – Nenhuma voz divina a tempestade acalmada
 A luz propícia não brilhou, Quando arrebatada
 de toda ajuda eficaz, nós parecemos
 cada um sozinho: Mas eu abaixo de um mais áspero
 mar, dominados em golfos mais profundos do que ele.
 MARIANNE dá um pulo e vai até ele.
 MARIANNE – Não, Edward! Ouça.
 Ela pega o livro dele e lê a estrofe com um brio apaixonado.
 MARIANNE – Você não consegue sentir o desespero dele? Tente novamente.
 Um tanto mortificado, EDWARD começa de novo, mas não antes de receber um olhar simpático de ELINOR que parece confortá-lo um pouco. (THOMSON, roteiro do filme, 1995)

O filme introduz cenas para ressaltar as oposições psicológicas das personagens: Marianne sempre muito passional e emotiva, ao passo que Edward Ferrar é muito tímido, acuado e reservado. Nesse sentido, Freitas (2013) menciona:

Edward perde os padrões do início do século XIX e do final do século XX de como um herói deve se parecer. Embora ninguém argumente que esta é a descrição de um homem bom, com um bom coração, não é a descrição de um homem que provavelmente provocaria sentimentos intensos no protagonista, fadado a conquistar seu carinho e conquistar seu coração até o final do romance. Edward, conforme escrito por Jane Austen, não convence como um herói romântico. (2013, p. 110-111)

O filme necessita introduzir mais detalhes e ações sobre uma determinada personagem para poder adequá-lo ao seu tempo. Edward não possui os traços de uma personagem romântica, até porque a obra de Jane Austen não se caracteriza como uma obra romântica, mas da chamada Era da Razão na literatura das Ilhas Britânicas. O filme possui recursos artísticos próprios que são necessárias as devidas adequações para que sejam produzidos efeitos de sentido da obra nas telas. Conforme menciona Freitas (2013), “muitos são os aspectos presentes (ou ausentes) no romance que podem funcionar na página impressa, mas que precisam ser revisados para atingir o objetivo de satisfazer o público de um filme. Não apenas Edward e Brandon têm que se tornar mais atraentes, eles também têm que se tornar mais presentes.” (2013, p. 109). Dessa forma, a produção cinematográfica de **Sense and Sensibility** consegue produzir os efeitos desejados no seu público, reinterpretando a obra, mas introduzindo elementos no romance.

Outro ponto interessante é que Thompson (1995) introduz uma característica muito peculiar na personagem Edward Ferrars: ele gosta de crianças e possui uma relação com Margaret que encanta o público. No filme, Margaret se apresenta como uma personagem reclusa, que fica trancafiada em sua casa na árvore e que não gosta de manter relações estranhas. Nesse sentido, talvez posso haver uma identificação entre a timidez e silêncio de ambos, embora Margaret se apresente de forma mais expansiva do que Edward no filme. Segundo Freitas (2013), “ele é sensível o suficiente para não a forçar a sair da biblioteca, onde ela está escondida embaixo de uma mesa. Em vez disso, ele chama Elinor e faz uma pequena encenação para fazer Margaret aparecer.” (2013, p. 112-113). Nessa encenação, ele finge precisar de um mapa para saber onde se localiza o Rio Nilo que, segundo ele, sua irmã insiste em dizer que fica na América do Sul:

NORLAND PARK – BIBLIOTECA – DIA

EDWARD entra fazendo barulho.

EDWARD – Oh, Miss Dashwood! Com licença, estava me perguntando: por acaso você tem um atlas confiável?

ELINOR ergue os olhos para ele com espanto.

ELINOR – Acho que sim.

EDWARD – Excelente. Desejo verificar onde fica o Nilo.

EDWARD parece ser totalmente sincero.

EDWARD – Minha irmã diz que é na América do Sul.

De debaixo da mesa, ouvimos um bufo. ELINOR olha para ele, percebendo sua intenção.

ELINOR – Oh! Não, de fato não. Ela está totalmente errada. Pois creio que fica na – na Bélgica.
 EDWARD – Bélgica? Certamente não. Você deve estar pensando no Volga.
 MARGARET (*debaixo da mesa*) – Volga?
 ELINOR – Claro. O Volga, que, como você sabe, começa em ...
 EDWARD – Vladivostok, e termina em ...
 ELINOR – St Albans.
 EDWARD – Certamente. De onde vêm os grãos de café.
Eles estão se divertindo tanto que é uma pena que a brincadeira seja interrompida pela aparição debaixo da mesa de MARGARET, que se revela uma garota desgredada de onze anos. Ela puxa o atlas e o joga na frente de EDWARD.
 MARGARET – A nascente do Nilo está na Abissínia.
 EDWARD – É mesmo? Deus do céu! Prazer em conhecê-la! Edward Ferrars.
 MARGARET – Margaret Dashwood.
EDWARD aperta a mão de MARGARET solenemente e olha por cima da cabeça dela para ELINOR. Eles sorriem um para o outro, começa uma nova amizade. (THOMPSON, Roteiro do Filme, 1995)

Como se percebe, a roteirista introduz essa cena cômica para estabelecer uma relação de amizade entre Edward e Margaret. Nesse sentido, o atlas se torna um mecanismo cinematográfico para que Edward possa aparecer em mais cenas do filme. Posteriormente, ele levará o atlas até o Chalé Barton, como pretexto para visitar as Dashwoods. Assim, Margaret e Edward cultivam uma relação quase que paternal-filial. Segundo Freitas (2013),

Edward se torna quase uma figura paterna substituta para Margaret, sendo aquele, na casa, que é capaz de fazê-la rir e se comportar como uma criança novamente. Por isso, recebe a admiração de todos e o público tem a certeza de que ele e Elinor estão juntos. Edward é engraçado de uma forma tranquila e reservada, o que o torna ainda mais atraente. Ele brinca de esgrima com Margaret e estimula sua mente ávida e criativa, designando-se como seu servo quando ela liderar sua expedição à China. (2013, p. 113)

Dessa forma, o atlas pode ser interpretado como um símbolo da relação paterna de Edward para Margaret (FREITAS, 2013). Além disso, é um mecanismo que faz com que ele seja lembrado em outras cenas. Como o atlas é pesado demais, Edward promete levá-lo à nova residência das Dashwoods, o que gera expectativa de toda a família. Posteriormente, o atlas é levado até o Chalé Barton, mas não é Edward que o entrega. Há apenas um bilhete para todas as mulheres da família, mas sem menção à Elinor. Assim, ao introduzir o atlas como um mecanismo cinematográfico para diminuir a ausência de Edward na narrativa, Thompson também consegue criar outro mecanismo no filme: a amizade e relação paterna entre Edward e Margaret, revelando seu caráter psicológico afetuoso e sensível no filme.

Contudo, apesar de ser tímido e inseguro, é representado, no filme, com uma habilidade incrível de perceber as situações como elas de fato são. Para Faucon (2015), Edward, no filme,

age da maneira certa porque é capaz de ler a situação. Ele percebe o luto das meninas e de sua mãe – explica à irmã como a perda do pai explica a atitude das meninas, já que suas vidas nunca mais serão as mesmas (9'07) – e detecta o embaraçoso conflito entre os duas Sra. Dashwoods. Um observador muito melhor do que sua irmã, é ele quem vê o Atlas no chão e encontra Margaret. Ele sabe como lidar com a situação, ajudando a menina a se esconder da cunhada e pedindo a Elinor que venha buscá-la. Entendendo melhor do que a própria Elinor como a mente de Margaret funciona, ele é quem inventa um pequeno estratagemas que tira a garota de seu esconderijo. (2015, p. 12)

Nesse sentido, Edward tem muito mais habilidade e sensibilidade para entender as outras personagens e situações. Dessa forma, é possível perceber a necessidade que o cinema tem de criar dispositivos cênicos para amarrar e adaptar a narrativa do romance no filme.

Outro elemento que possibilita que Edward seja lembrado no filme é o lenço que ele dá a Elinor, com suas iniciais inscritas em um de seus cantos: E. F. segundo Freitas (2013),

O outro objeto que não está presente no romance, mas que tem função semelhante à do atlas – talvez até mais importante, por ter ligação direta com Elinor – é o lenço. [...] Este lenço tem suas iniciais e se torna um símbolo importante para Elinor. Esta é uma estratégia inteligente usada por Thompson tanto para fazer o público se lembrar dos intensos sentimentos de Elinor por Edward (mesmo que ela não os mostre para ninguém) e para trazê-lo de volta à memória dos telespectadores. (2013, p. 116)

Nesse sentido, apesar de Edward ser uma personagem ausente e calada no romance, sua presença é intensificada no filme, mesmo que seja somente na memória do espectador. O lenço foi dado a Elinor num momento em que ela estava chorando e ele não quis aceitá-lo de volta. Elinor guarda-o e se torna um símbolo muito importante na produção cinematográfica tanto para ela como para o público, que irá lembrar de Edward toda a vez que o lenço for enquadrado pela câmera. Segundo Freitas (2013), “no filme, porém, como meio visual, há a necessidade de trazê-lo ao público com mais frequência. Nós, como espectadores, devemos ser capazes de entender a importância dele na vida dela para que o final faça sentido. Esse resultado foi alcançado com os motivos já discutidos sem a necessidade de adicionar muitos diálogos que teriam alongado ainda mais o filme.” (FREITAS, 2013, p. 121)

A caracterização de **Coronel Brandon** é bastante peculiar no romance e filme **Sense and Sensibility**. O romance o descreve por meio do narrador:

Coronel Brandon, o amigo de Sir John, com seus modos silenciosos e sérios, e dada à diferença de temperamentos, parecia tão pouco adequado para ser seu amigo, quanto Lady Middleton para ser sua esposa, ou Mrs. Jennings para ser a mãe de Lady Middleton. Sua aparência, no entanto, não era desagradável, apesar de ser, na opinião de Marianne e de Margaret, um solteirão convicto, com seus mais de trinta e cinco anos. Mesmo não tendo um rosto bonito, sua aparência era sensível e possuía os modos de um cavalheiro. (AUSTEN, 2012, p. 28)

Ele é descrito na voz do narrador no romance, mas no filme essas características são representadas pela atuação do ator Alan Rickman, que incorpora traços sérios e silencioso. As outras personagens também falam sobre ele, tais como Marianne, Elinor, Mrs. Dashwood, Mrs. Jennings. Segundo Gomes (2009),

A estrutura do filme frequentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens. Um dos exemplos célebres é **Cidadão Kane**, de Orson Welles. A personalidade central nos é apresentada através dos testemunhos de seus antigos amigos e colaboradores, de sua ex-mulher e de outros comparsas menos importantes. Só não conhecemos o ponto de vista de Charles Foster Kane, o principal protagonista, pelo menos até o momento em que o narrador-câmara nos oferece alguns esclarecimentos. (2009, p. 107)

Nesse sentido, além da interpretação séria e silenciosa do ator Alan Rickman, a visão que as outras personagens têm sobre ele também enfatizam as suas características físicas e psicológicas. Segundo Freitas (2013),

Era trabalho de Thompson tornar Brandon confiável para seus espectadores. A primeira estratégia obviamente é a escolha do ator. Alan Rickman é um ator maduro, que compartilha com Brandon as características de parecer sério e taciturno, mas também conhecido por seu magnetismo e apelo sexual. Ele tem uma figura interessante, atributos físicos discretos e uma atitude viril. Rickman tinha 46 anos quando fez o papel de Brandon. O ator é mais velho que seu colega Winslet, que tinha 19 anos na época, mas o casal pode ser facilmente aceito pelos telespectadores. (2013, p. 123)

Ao contrário do romance, em que o narrador faz uma descrição das personagens, no cinema, a papel do ator e sua interpretação, bem como a relação com outras personagens constroem suas características. Alan Rickman representa o papel de Coronel Brandon, incorporando características psicológicas tais como maturidade, sensatez, discrição, racionalidade e certa timidez. Segundo Gomes (2009),

Dentro da ordem de pensamentos aqui expostos, podemos admitir que no teatro o ator passa e o personagem permanece, ao passo que no cinema sucede exatamente o inverso. Nas sucessivas encarnações através de inúmeros atores, permanece a personagem de Hamlet, enquanto no cinema quem permanece através das diversas personagens que interpreta é Greta Garbo. (2009, p. 114-115)

Talvez para alguns espectadores, seja difícil, a médio ou longo prazo, dissociar Elinor de Emma Thompson, Marianne de Kate Winslet, ou Coronel Brandon de Alan Rickman, mesmo que novas versões surjam com o passar do tempo. Futuras gerações, que desconheçam a versão de **Sense and Sensibility** de Ang Lee de 1995 poderão criar novas associações com outros atores e atrizes famosas por meio de outras adaptações cinematográficas.

Na discussão feita por Gomes (2009), ele aponta uma peculiaridade sobre as personagens representadas no cinema:

Um inquérito limitado e fortuito foi suficiente para me levar à conclusão de que o leitor médio moderno visualiza Carlos da Maia sem barbas; entretanto, no texto de Eça de Queirós, o herói não só as possui, como elas têm função dramática pelo menos numa cena aflitiva com a Condessa de Gouvarinho. Esse exemplo de deformação indica a margem de liberdade de que dispomos diante de uma personagem que emana apenas de palavras. A Capitu de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos, e nos imporiam necessariamente tudo o mais, inclusive pés e cotovelos. Essa definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno. (2009, p. 111)

Nesse sentido, o detalhe de que Coronel Brandon usa lenços de flanela, descritos por Marianne e o narrador, sempre será uma marca que tem implicações na narrativa: Marianne imagina que, devido ao uso de lenços de flanela, ele tenha uma série de doenças, em particular relacionadas à garganta. No entanto, pode soar uma ironia, pois visto que Marianne adocece gravemente de um resfriado violento, a relação imaginária entre os dois pode ser intensificada. Dessa forma, o leitor atento pode esperar que esse detalhe seja representado e comentado no cinema, como acontece em **Sense and Sensibility**. Contudo, não se trata de uma regra geral, como aponta Gomes (2009) na citação acima. A relação entre literatura e cinema não é fixa, mas apresenta flexibilidade, abrindo espaço para o processo criativo do cineasta, roteirista e até mesmo os atores, leitores e espectadores. Para Gomes (2009),

Vem a pelo uma reflexão final a propósito da personagem literária e teatral, de um lado, e a cinematográfica de outro. Dada a vinculação, através de adaptações, entre romance, peça e filme, André Bazin apresenta uma hipótese razoável. Segundo ele, para um crítico daqui a cem anos não se apresentará o problema de saber qual o original. No caso das três expressões serem artisticamente equivalentes, o crítico sentir-se-á diante de uma mesma obra em três artes; de uma espécie de pirâmide artística com três faces igualmente válidas. Esse desinteresse pelas origens já caracteriza, em nosso tempo, a maior parte dos consumidores de personagens. (2009, p. 117)

É evidente a autonomia do cinema em relação à literatura, o que permite que se veja e analise uma obra cinematográfica, sua ambientação e suas personagens como uma obra única, mesmo que seja uma interpretação de uma obra literária.

Coronel Brandon também apresenta gosto pela música e poesia. No romance, quando Marianne toca pela primeira vez no piano, Coronel Brandon é o único a dar a devida atenção à sua apresentação. Posteriormente, no filme, Lady Middleton revela que Brandon é um grande pianista e que toca muito bem. Há uma relação intrínseca entre eles destacada no filme. Nesse sentido, foram incluídos vários diálogos e cenas para demonstrar essa relação entre Marianne e Coronel Brandon (FREITAS, 2013). No fim do filme, Brandon dá de presente um piano

caríssimo a Marianne, pois as Dashwoods não puderam trazer seu piano de Norland Park. Segundo Freitas (2013), o piano se torna a elo de conexão entre Marianne e Coronel Brandon.

Há também uma cena introduzida no filme para enfatizar a relação entre ambos. Assim como Willoughby salvou Marianne quando ela torceu o calcanhar, Coronel Brandon também a salva da chuva forte e se dedica totalmente a fazer tudo para sua melhor recuperação. Segundo Freitas (2013), “Essas semelhanças entre Willoughby e Brandon acabam favorecendo o último e tornando a ligação final de Marianne com Brandon mais convincente do que no romance. O homem com quem ela escolheu se casar não é muito diferente do que ela tinha em mente” (FREITAS, 2013, p. 127). Portanto, a construção cinematográfica cria mecanismos específicos para representar suas personagens e criar tensões entre elas, bem como manter a atenção dos espectadores durante o filme.

2.3 Ações da Narrativa no Cinema

Nesta seção, foram escolhidas algumas passagens do romance, que foram adaptadas para a versão cinematográfica de Ang Lee, com o roteiro de Emma Thompson (1995). O objetivo é demonstrar as estratégias de representação distintas adotadas pelo romance e pela narrativa cinematográfica.

A primeira delas é o acontecimento em que Fanny desencoraja Mrs. Dashwood de qualquer possibilidade de que Edward possa se casar com Elinor. O romance apresenta, por meio da voz do narrador, uma síntese do acontecimento:

Mas, quaisquer que fossem os limites desse sentimento, quando a irmã de Edward percebeu, foi o suficiente para inquietá-la e, ao mesmo tempo (o que era ainda mais comum), torná-la mal educada. Ela aproveitou a primeira oportunidade para afrontar a sogra, falando-lhe tão expressivamente sobre as grandes expectativas que tinham para o irmão, da decisão de Mrs. Ferrars de que ambos os filhos fizessem bons casamentos, e do perigo que cercava qualquer juvenzinha que tentasse agarrá-lo – que Mrs. Dashwood não pôde fingir que não havia se dado conta, nem esforçar-se por ficar tranquila. Deu-lhe uma resposta que revelava seu desdém, e imediatamente deixou a sala, decidindo que, quaisquer que fossem os inconvenientes ou despesas de uma partida súbita, sua querida filha Elinor não deveria ficar exposta a tais insinuações nem mais uma semana. (AUSTEN, 2012, p. 20).

Aqui é o narrador quem relata esse fato que muito desagradou a mãe de Elinor. No filme, há um diálogo entre Fanny e Mrs. Dashwood, que denota a tensão entre as duas personagens.

*FANNY está parada perto da janela, olhando para fora. Vemos seu ponto de vista de ELINOR e EDWARD caminhando no jardim.
SRA DASHWOOD entra, faz uma pausa por um momento e depois se junta a FANNY na janela. FANNY finge não estar olhando, mas a MRS. DASHWOOD olha para os amantes e sorri docemente para ela.*

MRS. DASHWOOD – Estamos todos muito felizes por você ter escolhido convidar Edward para vir a Norland. Ele é um menino querido e todos gostamos muito dele.
FANNY pensa um pouco rápido.

FANNY – Temos grandes esperanças para ele. Muito se espera dele por nossa mãe no que diz respeito à sua profissão.

SRA. DASHWOOD – Naturalmente.

FANNY – E no casamento. Ela está determinada a que ele e Robert se casem bem.

SRA. DASHWOOD – Claro. Mas espero que ela deseje que eles se casem por amor, antes de mais nada. Sempre achei que, ao contrário do senso comum, o verdadeiro afeto é de longe o dote mais valioso.

FANNY – O amor está muito bem, mas infelizmente nem sempre podemos contar com o coração para nos conduzir nas direções mais adequadas.

FANNY abaixa a voz confidencialmente.

FANNY – Veja, minha querida Mrs. Dashwood, Edward é o tipo de pessoa completamente compassiva de quem as mulheres sem um tostão podem agarrá-lo – e tendo entrado em qualquer tipo de entendimento, ele nunca voltaria atrás em sua palavra. Ele é simplesmente incapaz de fazer isso. Mas isso o levaria à ruína. Preocupo-me muito com ele, Mrs. Dashwood. Minha mãe sempre deixou perfeitamente claro que retiraria todo o apoio financeiro de Edward, caso ele optasse por plantar seu afeto em um terreno menos ... exaltado do que ele merece.

É impossível para MRS DASHWOOD não entender. Ela está chocada e furiosa.

MRS. DASHWOOD – Eu entendo você perfeitamente.

Ela desaparece. (THOMSOM, roteiro do filme, 1995)

Nesse sentido, o romance e o filme apresentam signos de representação distintos, mas que provocam efeitos no leitor e no espectador, respectivamente. No entanto, ambos conseguem criar efeitos diferentes, considerando que se tratam de mídias que usam signos diferentes. O romance utiliza a técnica do narrador, que revela a situação de forma sucinta. Por outro lado, o filme, ao optar por não introduzir a técnica da voz de um narrador para relatar esses acontecimentos, introduz uma cena com um diálogo que permite ao espectador visualizar na cena as tensões entre as personagens. Conforme Gomes (2009),

Aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações. Com efeito, a maior parte das fitas se faz para dar essa impressão. Na realidade, um pouco de atenção nos permite verificar que o narrador, isto é, o instrumental mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem. Basta atentarmos para a forma mais habitual de diálogo o chamado “campo contra campo”, onde vemos, sucessivamente e vice-versa, um protagonista do ponto de vista do outro. (2009, p. 107)

Ela tenta impulsioná-lo, mas ele não reage da forma esperada por Marianne. Dessa forma, a diferença entre o cinema e a literatura mostra possibilidades distintas de representação desses embates e decepções das personagens. Além do mais, visto que o romance e o filme possuem recursos linguísticos e semióticos distintos, não cabe as comparações valorativas entre ambos, tampouco que há perdas no filme. Na perspectiva da diferença, ambas as mídias articulam a construção da narrativa dentro dos seus limites estéticos possíveis.

Outra cena adaptada no filme é o encontro de Marianne com Willoughby. No romance, o acontecimento é descrito por meio da voz do narrador da obra:

Começaram a correr... Marianne levava vantagem no começo, mas um passo em falso a fez cair e Margaret, sem poder parar para lhe dar a devida assistência, seguiu involuntariamente correndo com toda pressa e logo chegou ao pé da colina em segurança. Um cavaleiro carregando uma arma e com dois cachorros de caça, estava passando no alto da colina a poucos metros de Marianne, quando o acidente aconteceu. Ele deixou sua arma e correu para auxiliá-la. Ela se levantou do chão, mas havia torcido o pé com a queda, a ponto de mal conseguir se sustentar. O cavaleiro ofereceu sua ajuda e percebendo que, por modéstia ela recusava o que sua situação exigia, carregou-a em seus braços sem mais delongas até descerem a colina. Cruzando o jardim, cujo portão fora deixado aberto por Margaret, ele avançou diretamente para o interior da casa, onde Margaret já se encontrava, e não deixou de carregá-la até que a sentasse em uma poltrona da sala. (AUSTEN, 2012, p. 34)

A cena é descrita no romance tão somente por meio do narrador. No entanto, no cinema, esse acontecimento é desdobrado em quatro cenas; a corrida e a queda de Marianne; o diálogo entre Marianne e Willoughby; o retorno à casa; a entrada no Chalé Barton e a explicação do acidente com Marianne. Enquanto que, no romance, Marianne se recusa a mostrar seu tornozelo por modéstia, o filme Willoughby pede permissão, toca seu pé e verifica que não está quebrado. Essas quatro cenas acontecem de forma rápida em meio à chuva torrencial.

Segundo Diniz (2005), esse processo de adaptação pode ser classificado dentro das funções *distribucionais* que dão conta das ações e acontecimentos relacionados “linearmente ao texto”. Nesse tipo de função, encontram-se as sub-funções *cardinais*, as quais estão relacionadas a alguns pontos centrais da narrativa e da trama, podendo ser relacionadas fidelidade da obra literária. O que se percebe nessa cena é que há uma manutenção dos fatos da narrativa, mas devido à própria peculiaridade do cinema, faz-se necessário que o acontecimento seja desdobrado em diálogos e ações. No romance, todo o transcorrer desse evento é apenas relatado pela voz do narrador.

Outra cena escolhida foi a forte doença de Marianne. O narrador descreve, no romance, como Marianne ficou doente:

Duas caminhadas vespertinas ao terceiro e quarto dias de sua estada em Cleveland, não apenas pelo caminho de cascalho, mas pelos gramados, e especialmente nas partes mais distantes da propriedade, onde havia mais umidade do que em outros lugares, onde as árvores eram mais velhas e o capim estava alto e úmido – com o acréscimo da enorme imprudência de manter os sapatos e as meias molhadas – trouxeram a Marianne um resfriado tão violento que, embora ela tratasse com descaso e negasse por um dia ou dois, acabou impondo-se a ela mesma e aos demais, à custa de seus sofrimentos crescentes. Surgiram receitas de todos os lados, e como sempre, foram recusadas. Apesar de sentir-se pesada e febril, com os membros doloridos, tosse e garganta irritada, uma boa noite de sono poderia curá-la completamente. E foi com bastante dificuldade que Elinor conseguiu convencê-la, quando foi se deitar, a tomar um ou dois dos remédios mais simples. (AUSTEN, 2012, p. 203-204)

No romance, a doença de Marianne começa de modo totalmente diferente do que no filme. Apenas devido ao descuido de ficar com “os sapatos e meias molhadas”, ela adquire um resfriado muito forte. No entanto, a doença vai se agravando, como é narrado em todo o capítulo 43. No filme, a representação de como ela adquiriu a doença é muito mais dramática, com o objetivo de intensificar os efeitos de angústia, suspense e medo no espectador.

De alguma forma, a cena no filme reproduz o encontro de Marianne com Willoughby. O desespero de Marianne é representado de forma a intensificar a ação cinematográfica, mostrando sua paixão exacerbada por Willoughby e sua imaginação romântica. A chuva em seu rosto pode ser interpretada como uma sugestão de desespero e choro, evocando o sofrimento interior sentido pela personagem. Além disso, da mesma forma que Willoughby encontrou Marianne quando feriu o tornozelo, Coronel Brandon a salva e a traz para casa em seus braços. É como se houvesse uma sugestão de que Willoughby está sendo substituído por Coronel Brandon a partir desse momento.

Essa cena é a cena em que Willoughby ajuda Marianne talvez sejam as cenas em que há mais transformações na narrativa de **Sense and Sensibility**. Segundo Diniz (2005), dentre as funções do processo de adaptação, as funções *distribucionais* estão ligadas às “ações e eventos ligados linearmente ao texto”, bem como estão no eixo do “fazer”. Dentre essas funções, estão as sub-funções *cardinais*, que se referem a pontos cruciais da narrativa e da trama. Nesse sentido, estão relacionadas à “fidelidade ou não à obra literária”. Embora Emma Thompson (1995) mantenha o sentido primário da narrativa – de que Marianne ficou com um resfriado violento – ela amplia a ação da narrativa no cinema, transformando-a em um dos momentos de maior tensão no filme. Como se nota, o cinema usa de mecanismos diferentes para representar as tensões da narrativa, aumentando a atenção do espectador, mesmo que no romance esse fato seja representado sinteticamente pela voz do narrador.

Considerações Finais

A presente pesquisa fez uma discussão teórica sobre os estudos da adaptação cinematográfica da obra literária **Sense and Sensibility**, de Jane Austen. A partir do arcabouço teórico das relações entre literatura e cinema, são analisados o filme e a releitura que Ang Lee faz da obra de Jane Austen. Desta forma, considera-se que a adaptação cinematográfica é sempre uma releitura da obra, provocando outros sentidos no leitor/espectador. Assim, a adaptação fílmica possibilita a expansão de sentidos da obra, principalmente ao trazer às telas os cenários, figurinos e uma fotografia que remete à época em que o romance foi escrito.

Por fim, esta pesquisa não tem o objetivo de estabelecer análises valorativas, evitando colocar que a obra é melhor do que o filme, ou vice-versa. A proposta é mostrar aspectos importantes das duas produções artísticas, os quais criam efeitos estéticos distintos no leitor e no espectador. Considerando que são obras com diferentes naturezas dos sistemas de signos, a perspectiva da diferença, a criação e a inovação artística são significativas para a discussão entre literatura e cinema. Desta forma, importa considerar que a obra cinematográfica é uma adaptação da obra literária, que passa a ser uma outra leitura da obra artística.

Referências

- AUSTEN, J. **Razão e Sensibilidade/Sense and Sensibility**. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- AUSTEN, Jane. **Sense and Sensibility**. New York: Dover Thrift Editions, 1996.
- BUENO, R. P. M.; FALCÃO, M. S. Lavour'Arcaica: Imaginário, Tradição e Conflito em uma Representação. **Revista Porto das Letras**, Vol. 03, N. 02, 2017, pp. 141-153.
- DINIZ, T. F. N. **Literatura e Cinema: Tradução, Hipertextualidade, Reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- FAUCON, L. B. Unravelling Mysteries: Developing a “Method of Understanding” in Jane Austen’s and Ang Lee’s *Sense and Sensibility*, **XVII-XVIII**, Vol, 72, 2015, p. 287-312.
- FREITAS, P. M. **From Novel to Film: The Transposition of Some Character Roles in Emma Thompson’s Screenplay of Sense and Sensibility**. 2013. 182 ff. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, 2013.
- GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. *et al.* **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- JAKOBSON, R. Aspectos Lingüísticos da Tradução. In: JACKOBSON, R. **Comunicação e Lingüística**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUDWIG, C. R. Judgment, Conscience and Shylock’s Bond. **Porto das Letras**, v. 6, n. 2, p. 296–325, 2020.
- PRADO, M. C. A. do. Leitura e humanização: o letramento literário e a abordagem crítica do texto literário. **Porto das Letras**, v. 8, n. Especial, p. 166–184, 2022.
- SOARES, T. B. A semiótica do herói: A conflagração do caminho ascendente de Son Goku. **Porto das Letras**, v. 6, n. especial, p. 113–128, 2020.
- THOMSON, E. **Sense and Sensibility**: screenplay by Emma Thompson, based on the novel by Jane Austen. Fonte: <https://imsdb.com/scripts/Sense-and-Sensibility.html>.