

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS DE LITERATURA

JANE EYRE: DO ROMANCE (1847)
AO FILME (2011)

Sandra Mônica do Nascimento

Orientadora: Profa. Dra. Carla Alexandra
Ferreira

São Carlos - SP
Fevereiro/2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS DE LITERATURA

JANE EYRE: DO ROMANCE (1847)
AO FILME (2011)

Sandra Mônica do Nascimento

**Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Literatura (PPGLIT) da Universidade Federal
de São Carlos (UFSCar), atendendo à linha
Literatura e Outras Linguagens.**

**Orientadora: Profa. Dra. Carla Alexandra
Ferreira**

São Carlos - SP
Fevereiro/2014

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

N244je

Nascimento, Sandra Mônica do.
Jane Eyre : do romance (1847) ao filme (2011) / Sandra
Mônica do Nascimento. -- São Carlos : UFSCar, 2014.
111 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São
Carlos, 2014.

1. Literatura inglesa. 2. Cinema. 3. Autoria feminina. 4.
Transcrição. 5. Brontë, Charlotte, 1816-1855. 6. Fukunaga,
Cary Joji, 1977-. I. Título.

CDD: 820 (20^a)

**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
Sandra Mônica do Nascimento**

Carla Alexandra Ferreira

Prof. Dra. Carla Alexandra Ferreira
Orientadora e Presidente
UFSCar

Cláudia Maria C. Nigro

Prof. Dra. Cláudia Maria C. Nigro
Membro externo
UNESP

Josefete Maria A. S. Monzani

Prof. Dra. Josefete Maria A. S. Monzani
Membro interno
UFSCar/São Carlos

Raquel Terezinha Rodrigues

Prof. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues
Membro interno
UFSCar/UNICENTRO

Submetida à defesa pública em sessão realizada em: 28/02/2014.
Homologada na 38ª reunião da CPG do PPGLit, realizada em 13/03/2014.

Wilton José Marques

Prof. Dr. Wilton José Marques
Coordenador do PPGLit

Fomento: CAPES

defesa de nº 10



Aos meus pais, Sebastião e Elisodete, ao meu irmão, Eduardo, e ao meu noivo, Michel, por sempre me apoiarem, acreditarem em mim e pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a **Deus**, em primeiro lugar, por me permitir o sonho em concluir primeiramente a graduação, por prosseguir com meus estudos realizando o Mestrado e por sempre estar comigo e com a minha família, mostrando-nos o seu amor.

À **Universidade Federal de São Carlos** pela minha formação acadêmica, tornando-me educadora; por todas as oportunidades, na realização de estágios, participação em projetos de extensão, bolsas de pesquisa; por fazer a diferença na minha vida profissional e pessoal; local em que conheci e fiz vários amigos, inclusive o meu noivo, e de acolhida para meu irmão e meus pais.

Ao **Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura** da UFSCar, por ter amparado a minha pesquisa.

À **CAPES**, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização desta dissertação.

À minha orientadora, **Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira**, por acreditar em minha capacidade, desde a graduação, pelos seus conselhos e ensinamentos de vida, por poder conviver com seu exemplo de professora, mãe, esposa e pelos norteamentos constantes para a realização desta dissertação, que é fruto da nossa parceria.

Aos **professores** participantes da minha formação e que trouxeram fundamentais contribuições para a realização dessa pesquisa; especialmente as professoras: **Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues**, por me encorajar a ser pesquisadora, ainda na graduação, **Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani**, por me guiar nos estudos do Cinema, e **Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro**, por me instigar na compreensão da Literatura Inglesa. Agradeço também as doutoras, pelas generosas contribuições feitas nas leituras, auxílios na confecção deste trabalho e participação na minha banca de qualificação e defesa.

À minha linda família: minha mãe **Elisodete**, por me apoiar, me incentivar, pelo seu carinho constante; por dividir comigo momentos de alegria e angústias durante esse percurso e por todos os quitutes feitos por suas mãos abençoadas, deixando qualquer momento mais doce. Ao meu pai **Sebastião**, por priorizar a educação, criando sempre possibilidades para eu e meu irmão estudarmos, por sua dedicação em transmitir suas experiências de vida dando conselhos e incentivando-nos a não desistir de nossos sonhos. Ao meu irmão **Eduardo**, pelos ensinamentos durante nossa vida, por sua fé,

por me fazer rir e chorar, e por sua constante força em viver. Ao meu noivo **Michel**, por seu amor, carinho, amizade, apoio, companheirismo, compreensão de minhas ausências e ajuda na composição desse trabalho.

Às minhas amigas: **Angélica, Alessandra, Ane, Bruna, Lara e Carol**, por me acompanharem também nessa jornada, colaborarem na leitura dessa dissertação; por se manterem por perto, independente do meu humor; por compartilharem momentos de tristezas e alegrias.

Aos queridos amigos **professores do Instituto Federal de São Paulo: Zezé, Taty, Diana, Valéria, Eliane, João, Chico, Claudio, Jefferson, Edmilson, Alexandre, Micaroni, Galhardo, Alex, Maurício, Renato e Erick**, por me apoiarem e me ajudarem com leituras, indicações de bibliografia, conselhos, carona-amiga, resolução de problemas, pela companhia em almoços/café/bolos, discussão dessa dissertação e por compartilharem anseios e sorrisos.

Aos meus amigos de Mestrado, aos amigos de longa data pela companhia no decorrer da minha vida; aos do grupo de estudos: ‘Diálogos Literários’ e por todas as pessoas que colaboraram de alguma forma para que esse trabalho fosse realizado.

[...] as grandes obras testemunhais são aquelas em que a vida se acha necessariamente cruzada entre as convulsões da história [...]

Fredric Jameson (2006, p. 124)

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo demonstrar como o projeto literário de Charlotte Brontë se apresenta no romance *Jane Eyre* (1847), por meio da autoria feminina, como ocorre sua transposição para o Cinema, na versão fílmica, de Cary Joji Fukunaga, *Jane Eyre* (2011). O projeto literário da autora concentra-se na questão de gênero e sua preocupação foi a de dar voz à mulher de seu tempo. O projeto do diretor para esse filme parte do melodrama para o triunfo da busca pelo amor. O intuito de análise é perceber como ocorre a interpretação desse romance-fonte no século XXI, com o objetivo de analisar como essa história é relida, buscando a compreensão interpretativa desse romance-fonte na atualidade pelo olhar fílmico. Neste âmbito, este estudo demonstrará a importância da periodização conforme proposto por Jameson (1992) para a leitura do romance e de sua transcrição, de acordo com Campos (2004), considerando as relações entre as características econômicas, políticas, sociais e estéticas de cada período, conforme também nos ensina Candido (1967). A pesquisa foi desenvolvida por meio da leitura do romance, de obras teóricas sobre a autora e o diretor e análise da narrativa cinematográfica.

Palavras-chaves: literatura oitocentista, autoria feminina, transcrição, cinema, Charlotte Brontë, Cary Joji Fukunaga.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate how the Charlotte Brontë's literary project presents in the novel, *Jane Eyre* (1847), through female authorship, and, as its transposition into Cinema, the movie version by Cary Joji Fukunaga's *Jane Eyre* (2011) occurs. The literary project of the author focuses on the issue of gender and its concern was to give voice to the women of her time. The director's project for this movie comes from melodrama to the triumph of love search. The purpose of analysis is to understand how the interpretation of this source-novel occurs in the 21st century, with the aim of examining how this story is reread, seeking current interpretive understanding of the novel through the film. Thus, this study will demonstrate the importance of the periodization as proposed by Jameson (1992) for the reading of the novel and its transcreation, according to Campos (2004), considering the relationship between economic s, political, social and aesthetic characteristics of each period, as also teaches Candido (1967). The research was developed through the reading the novel, of the theoretical works about the author as well as the director and analysis of filmic narrative.

Keywords: nineteenth century literature, female authorship, transcreation, cinema, Charlotte Brontë, Cary Joji Fukunaga.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
UM DIÁLOGO IMORTAL.....	6
Da tinta para o papel: A escritora Charlotte Brontë	6
Do papel para a câmera: O diretor Cary Joji Fukunaga	12
Do livro ao filme: Pressupostos Teóricos/Metodológicos.....	15
JANE EYRE (1847): POSSIBILIDADE(S) DE LEITURA(S).....	22
O romance como uma história de amor.....	22
As mulheres em <i>Jane Eyre</i> pelo viés da ideologia da “Rainha do Lar”	26
Jane Eyre: Anjo ou Demônio? A proposta de uma nova mulher	45
JANE EYRE (2011): UMA RELEITURA	64
Um olhar por meio de uma história de amor.....	75
Um olhar pelo viés do gótico.....	82
O OLHAR QUE REVIVE... ..	96
BIBLIOGRAFIA	107
FICHA TÉCNICA.....	111

Observação: Os textos teóricos em língua inglesa foram traduzidos pela autora desta dissertação. Os originais seguirão em nota de rodapé. Somente o romance analisado tem tradução para a língua portuguesa, conforme apresentado na bibliografia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Cenário Gótico - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).....	14
Figura 2 - Divisão das personagens femininas - Fonte: Elaborado pela autora.	30
Figura 3- A escolha dos protagonistas - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).	65
Figura 4- Thornfield Hall - Fonte: Site Oficial <i>Jane Eyre</i>	66
Figura 5– <i>Jane Eyre</i> (1944) - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (1944).....	70
Figura 6– Uma mulher correndo desesperada - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).....	72
Figura 7- Jane é pedida em casamento por Rochester - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).	77
Figura 8 - Retorno de Jane para o seu amado Rochester - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).	79
Figura 9- Chegada à mansão - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).....	84
Figura 10- Histórias de terror - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).....	85
Figura 11 – Coragem de Jane Eyre - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).	86
Figura 12– Incêndio - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).	87
Figura 13– Amor-Gótico - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).....	87
Figura 14- Grito na Mansão - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).	88
Figura 15 - Sr. Mason Ferido - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).	89
Figura 16 – Ferimento com sangue - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).....	90
Figura 17– Faisão - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).....	91
Figura 18 - <i>Jane Eyre</i> (1944) - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (1944).	93
Figura 19- Bertha, primeira esposa de Rochester - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).	94
Figura 20- Bertha cospe uma mosca em Jane Eyre - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).....	95
Figura 21 - Rochester camisa aberta - Fonte: <i>Jane Eyre</i> (2011).	103

INTRODUÇÃO

A Literatura e o Cinema figuram diferentes áreas do saber, e há em cada uma sua maneira própria de narrar uma história. A linguagem verbal é predominantemente trabalhada na Literatura, o leitor deve ficar atento a cada palavra que lhe é proposta. O Cinema é retratado pela linguagem audiovisual e o espectador conta com elementos cinematográficos que compõem a narrativa.

Nessa dissertação os objetos pesquisados foram simultaneamente um filme e o seu romance-fonte, pelo viés da *transcrição*, Campos (2004), e visa demonstrar a importância de uma análise para além da fidelidade. O intuito é propor um questionamento sobre como a leitura cinematográfica transpõe elementos essenciais, nesse caso, da narrativa do texto canônico.

A leitura cinematográfica de *Jane Eyre* (2011), de Cary Joji Fukunaga, leva a um diálogo com a obra literária de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847). A releitura proporcionada pelo filme do seu romance-fonte colabora para que o espectador e/ou leitor tenha acesso a múltiplas possibilidades de interpretação, promovendo em tempos atuais uma revisitação de um passado não tão distante.

A questão central dessa pesquisa demonstra como o projeto literário de Charlotte Brontë se apresenta no romance, por meio da autoria feminina, e, como, na transposição para Cinema, essa história é narrada, buscando a compreensão interpretativa desse romance-fonte na atualidade. A análise salienta a importância que o contexto histórico e cultural teve para a autoria feminina, considerando também as características econômicas, políticas e sociais da época, por meio de uma análise estética atrelada ao estudo histórico social do contexto no qual esse texto literário foi produzido, bem como, a sua *transcrição* contemporânea do Cinema revisita e revitaliza a Literatura.

O romance *Jane Eyre* (1847) é considerado a obra prima de Charlotte Brontë. Com enredo aparentemente simples, pode ser interpretado como uma grande história de amor, e narra a relação amorosa entre uma funcionária e seu patrão; nele, independente de convenções sociais e barreiras econômicas, o amor vence.

O título desse romance também pode ser encontrado como *Jane Eyre an Autobiography*, como na publicação da Oxford University Press. Ademais, como há indícios de que o romance *Jane Eyre* apresenta elementos autobiográficos, existem

leituras que consideram apenas essas características autobiográficas na análise. De acordo com Jonathan Culler: “*Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, por exemplo, se parece mais estritamente com uma autobiografia [...]”. (CULLER, 1999, p. 28).

Virginia Woolf faz várias críticas em relação ao trabalho de Charlotte Brontë. De acordo com Camargo:

No ensaio “Charlotte Brontë” (The Common Reader I, 1916) Virginia Woolf compara os romances de Charlotte ao Hamlet de Shakespeare, no sentido de os dois autores serem capazes de criações universais que permitem apreciação contínua por diferentes gerações. Virginia acrescenta que Charlotte tem o poder de prender o leitor em *Jane Eyre*, embora sua própria voz não deixe de ser ouvida em nenhum momento nas falas das personagens. Virginia descreve a autora como a própria heroína de seu romance. (CAMARGO, 2001, p.68).

Nessa mesma linha interpretativa, as autoras Sandra M. Gilbert e Susan Gubar mencionam que: “Assim, as doenças e as dificuldades de ambas as personagens cruciais no primeiro romance de Charlotte Brontë correspondem a ela própria, exemplo paradigmático do sexo feminino [...]”¹.

Jane Eyre (1847) também é lido pela perspectiva Junguiana e pelo Vampirismo. Para aquela teoria busca-se analisar os elementos da natureza presentes no enredo e as possibilidades dessa interpretação pela análise dos nomes das personagens. Na perspectiva do Vampirismo, as personagens femininas são estudadas por meio das características do gótico. De acordo com Clifton Snider: “Críticos psicanalíticos modernos têm aplicado várias teorias para o romance de Brontë – encontra-se de tudo, desde freudianos símbolos ‘fálicos’, dos arquétipos de Jung, a traços de vampirismo e até mesmo a licantropia”².

Além dessas possibilidades interpretativas já consolidadas, dessa obra literária, *Jane Eyre* (1847) teve também várias recriações. Desde sua publicação, há vários diálogos referentes a essa obra, retratados em diversas linguagens como programa de rádio, minisséries para televisão (1983 e 2006, ambas produzidas pela BBC³), músicas, quadrinhos e filmes.

Nessa concepção, são exemplos de leituras e revisitações: Quadrinhos: *Jane as*

¹ GILBERT;GUBAR, 1984, p.335. “Thus the diseases and difficulties of both these crucial characters in Charlotte Bronte’s first novel correspond to their author’s own, paradigmatic female [...]”.

² “Modern psychoanalytic critics have applied multiple theories to Brontë’s novel--finding everything from Freudian ‘phallic’ symbols, to Jungian archetypes, to traits of vampirism and even lycanthropy.”

³ British Broadcasting Corporation (Corporação Britânica de Radiodifusão).

Orphan - Charlotte Brontë in 1843; Superman first appearance in 1938; A 1966 comic book version; Sherri Browning Erwin 2010 monster fest Jane Slayre; Desenhos: Jane: A Story for Every Generation – 1943 e Jane Eyre designed by Fritz Eichenberg, 1944 abridged version, 1966 Everyman edition; Teatro: Jane: On the Stage, Jane: A Working-Class Hero e Jane: A Drawing Room Romance; Livro: The Affair Eyre, de Jasper Fforde; Ilustração: Jane: A Poor Person's Passion; Transcrições para o Cinema e TV: Jane Eyre (1934), Jane Eyre (1944), Jane Eyre (1973), Jane Eyre (2006); e filmes que tiveram influência dessa obra literária: Wide Sargasso Sea (1993), I Walked with a Zombie (1943) e Rebecca (1940)⁴.

Essas releituras contribuem para uma *revitalização* da obra literária e nos possibilitam um diálogo entre o passado e o presente. No cinema existem várias versões fílmicas, tais como *Jane Eyre* (1914) por Martin Faust, *Jane Eyre* (1934) por Christy Cabanne, *Jane Eyre* (1944) por Robert Stevenson, *Jane Eyre* (1970) por Delbert Mann, *Jane Eyre* (1996) por Franco Zeffirelli, *Jane Eyre* (1997) por Robert Young e, recentemente, *Jane Eyre* (2011) por Cary Joji Fukunaga.

O romance também foi inspiração para a obra literária *Rebecca* (1938), de Daphne Du Maurier. Esta, por sua vez, foi o romance-fonte para o mestre Alfred Hitchcock no seu filme *Rebecca – A Mulher Inesquecível* (1940), ganhador de dois Oscar; o de melhor filme em 1940 e o de melhor fotografia em preto-e-branco.

O corpus deste trabalho tem como objeto de análise o filme lançado em 2011, dirigido por Cary Joji Fukunaga e escrito por Moira Buffini⁵, leitores atentos da obra literária. Charlotte Brontë figura em sua obra literária *Jane Eyre* as transformações histórico-sociais pelas quais a Inglaterra vitoriana passou e as implicações que tiveram no comportamento das mulheres daquela época. O contexto histórico, social e cultural é de fundamental importância para a leitura do romance, pois apresenta as limitações impostas pela sociedade – o que a mulher poderia ou não fazer.

Nesse sentido, o processo de compreensão de uma obra literária deve estar aliada à estrutura social, valores, ideologias e técnicas de comunicação de sua época. Nessa mesma linha, Fredric Jameson ressalta que “[...] toda a literatura, não importa com que intensidade, deve ser permeada por aquilo a que chamamos de inconsciente político, que

⁴Disponível em: http://www.focusfeatures.com/jane_eyre

⁵O filme teve como diretor de fotografia Adriano Goldman; foi editado por Melanie Ann Oliver; com música de Dario Marianelli; design de produção Michael O' Connor; produzido por Alison Owen e Paul Trijbits e lançado pela Focus Features e BBC Film. Os atores de destaque são Mia Wasikowska, Michael Fassbender, Jamie Bell e Judi Dench.

toda a literatura tem que ser lida como uma mediação simbólica sobre o destino da comunidade.” (JAMESON, 1992, p.64).

Esse crítico propõe uma leitura política da obra, tanto do ponto de vista sincrônico (contexto histórico-social de produção da obra) quanto do diacrônico (diálogos possíveis nos deslocamentos temporais), usando esses recursos como uma das possibilidades iniciais de análise:

Deste ponto de vista, a obra ou texto não são inseridos em um processo genético em que são entendidos como algo que surge a partir deste ou daquele momento de forma ou estilo; tão pouco relacionam-se “extrinsecamente” com um campo ou contexto que é, pelo menos inicialmente, apresentado com algo que fica além deles. Em vez disso os dados de uma obra são questionados em termos de suas condições formais e lógicas e, particularmente de suas condições semânticas de possibilidade. (JAMESON, 1992, p.52).

A leitura política cria possibilidade de um movimento dialético e essa foi a leitura empreendida nesta dissertação, a fim de permitir que o leitor ultrapasse a leitura de superfície do enredo. Afinal, na leitura das duas obras – literária e cinematográfica – percebem-se escolhas feitas a partir das especificidades, dos dois campos de produção cultural, distintas.

Por meio da sugestão de análise aqui proposta, procurou-se contribuir com os estudos sobre o diálogo necessário entre literatura, história, sociedade e traduções cinematográficas. O trabalho propõe uma leitura que leve a uma reflexão da sociedade e não apenas uma leitura de superfície, ou, nos termos de Fredric Jameson (1992), do *conteúdo manifesto do enredo*.

Assim, a estrutura desta dissertação se dá com um capítulo inicial que apresenta a autora Charlotte Brontë, contemplando elementos de sua biografia, bem como, de autoria; relata dados sobre o diretor Cary Joji Fukunaga, sua filmografia e realização de *Jane Eyre* (2011); expõe a metodologia utilizada, por meio da leitura política, definindo conceitos primordiais que compõe a análise tanto do romance como do filme.

No segundo capítulo analisa-se o romance, tendo como modelo interpretativo o proposto por Fredric Jameson, em *O Inconsciente Político* (1992). Essa interpretação tem como objetivo apresentar o enredo, o romanesco, e expressar algumas leituras já realizadas. Posteriormente, procura-se desvendar as *estratégias de contenção* presentes no texto, em que compreender o contexto do século XIX é fundamental para analisar o papel da mulher nessa sociedade e, conseqüentemente, a protagonista e suas

possibilidades de sobrevivência. Finalmente, propõe-se uma análise por meio da *leitura a contrapelo*, na qual temos um entendimento da obra para além do enredo, levando em consideração as características políticas, econômicas e sociais de seu período; ademais expressa o estudo da *forma* como reveladora de *conteúdo*, pela análise do processo de formação de Jane Eyre.

No terceiro capítulo propomos uma verificação de como ocorre o processo de releitura por meio de Fukunaga, dentro de sua transcrição cinematográfica. Procura-se destacar os momentos de *criação* dessa narrativa fílmica, explicitando ideias inovadoras de interpretação. Observa-se também como essa história de amor é retratada, em especial, na temática casamento; instituição intrínseca ao romance-fonte, sobretudo pelo *melodrama*. Demonstra-se a possibilidade de compreensão dessa obra pelo viés do gótico. Por fim, sugere-se uma análise da narrativa fílmica por meio da concepção de *filmes nostalgia*, de acordo com Fredric Jameson (2006).

Em Considerações Finais são apresentados os diálogos referentes aos olhares distintos na obra literária e fílmica, destacando que neste, o viés se dá em sua maioria pelo *melodrama*. Ademais, verifica-se como essa narrativa fílmica pode ser compreendida em relação ao projeto literário de Charlotte Brontë, que propõe uma visibilidade feminina, e procura-se demonstrar como esse filme pode ser interpretado no século XXI e, ao mesmo tempo, como ocorre uma revisitação do século XIX.

UM DIÁLOGO IMORTAL

Da tinta para o papel: A escritora Charlotte Brontë

Charlotte Brontë nasceu em Yorkshire, na Inglaterra, em 21 de abril de 1816 e morreu em 31 de março 1855; seus pais foram Maria Branwell e Patrick Brontë. Aos cinco anos de idade, sua mãe morreu e uma tia ajudou seu pai a criar seus filhos. Em 1824, Charlotte e três de suas irmãs, Maria, Elizabeth e Emily, foram enviadas para uma escola chamada Cowan Bridge. No entanto, houve um surto de tuberculose que matou Maria e Elizabeth, assim, Charlotte e Emily retornaram para casa. No ano de 1854, a autora se casou com o reverendo Arthyr Nicholls, e morreu de pneumonia no ano seguinte, durante a gravidez. Com efeito, os elementos autobiográficos são reconhecíveis, na maior parte desse romance.

Elizabeth Cleghorn Gaskell (1975) na biografia de Charlotte Brontë nos revela pontos de destaque entre vida e obra. Nesse livro assim como sua personagem, Jane Eyre, a autora quando criança fora criada pela tia e posteriormente enviada para uma escola, bem como, tornaram-se governantas.

Tanto a atividade literária como a evidência literária serem tão importantes para as Brontës pode ser atribuído a outro problema que elas compartilhavam com Mary Shelley. Como a ansiosa criadora de Frankenstein, as autoras do Morro dos Ventos Uivantes, Jane Eyre, e A Inquilina de Wildfell Hall perderam suas mães quando elas eram muito jovens.⁶

Charlotte Brontë por tido essas experiências pôde oferecer maior verossimilhança à protagonista, podendo narrar, em seu contexto, com propriedade e neutralidade as práticas sociais opressivas da sociedade vitoriana do século XIX. Nessa perspectiva, as teóricas Sandra M. Gilbert e Susan Gubar analisam que: “[...] Jane Eyre é uma parábola sobre toda mulher que deve encontrar e triunfar sobre uma série de perigos alegóricos, patriarcais [...] é simplesmente o status dependente das mulheres”⁷. É importante

⁶GILBERT; GUBAR, 1984, p.251. That both literary activity and literary evidence were so important to the Brontës may be traced to another problem they shared with Mary Shelley. Like the anxious creator of Frankenstein, the authors of Wuthering Heights, Jane Eyre, and The Tenant of Wildfell Hall lost their mother when they were very young.

⁷GILBERT; GUBAR, 1984, p.380. “[...] Jane Eyre is a parable about an Everywoman who must encounter and triumph over a series off allegorical, patriarchal perils [...] is simply the dependent status of women”

ênfatizar que as profissões que Jane Eyre pode exercer na narrativa não são elaboradas por acaso pela autora, essas são consideradas *profissões maternais*, outro fator fundamental de diálogo com o contexto do século XIX, como também, com as possibilidades femininas da época.

No começo da década de 1840, para tomar apenas um exemplo, receio da burguesia quanto ao emprego de mulheres em ofícios incompatíveis com sua natureza manifestou-se com relação ao trabalho feminino nas minas. Já estava bem estabelecido que se uma burguesa trabalhasse para ganhar dinheiro não era feminina. No caso das mulheres pobres, as normas eram um pouco diferentes. As mulheres podiam ter um ofício, se fosse um prolongamento de seu papel feminino “natural”. (PERROT, 2009, p.71).

Charlotte Brontë ocupa um lugar de evidência no cânone da Literatura Inglesa. A autora escreveu quatro obras literárias: *Jane Eyre* (1847), *Shirley* (1849), *Villette* (1853) e *The Professor* (escrita em 1846, mas publicada postumamente em 1857). De acordo com a recepção dessas obras, o romance *Jane Eyre* (1847) foi o mais aclamado. Conforme salienta Rocha:

Três entre as quatro obras publicadas por Charlotte Brontë (1816-1855) tendem a ser irrevogavelmente comparadas àquela que seria o grande sucesso de público e crítica na carreira da mais velha das irmãs Brontë. *Jane Eyre* (1847) não apenas tornar-se-ia o carro-chefe na breve carreira de Charlotte Brontë, mas também determinaria o suposto fracasso das outras obras, visto que a maioria dos críticos literários sucumbe à tendência de abordá-las sob a mesma ótica e perspectiva fornecida por *Jane Eyre*, sem, no entanto, levar em consideração suas peculiaridades. (ROCHA, 2008, p. 14).

A família de Charlotte Brontë, especialmente suas irmãs, teve também destaque na Literatura Inglesa. O hábito de ler e escrever desde a infância contribuiu, entre outros fatores, para Emily, Anne e Charlotte tornarem-se romancistas. A escrita de autoria feminina teve muito a contribuir com a Literatura Inglesa, pois por meio dessa perspectiva são propostas novas interpretações daquele contexto, avesso à autoria feminina, com muita dificuldade de aceitação da mulher como escritora, principalmente para a publicação de suas obras.

As irmãs Brontë publicaram seus livros com pseudônimos masculinos. Charlotte que tinha o pseudônimo de Currer Bell, somente após o sucesso de *Jane Eyre* (1847) revelou sua identidade. Emily foi Ellis Acton, e Anne, Bell Acton.

[...] da mesma forma que foi importante pensar sobre Mary Shelley: era o hábito na família Brontë, como na família Wollstonecraft-Godwin-Shelley, abordar a realidade através da agência mediadora de livros, ler os próprios parentes e se sentir relacionado à sua leitura. Assim, a transformação de três solitárias governantas ainda ambiciosas em Yorkshire para o trio magistralmente andrógino de Currer, Ellis e Acton Bell era um ato comum, a afirmação da identidade da família. E, significativamente, até os jogos que estes escritores jogavam com crianças, preparou-os para tal modo literário de auto-definição.”⁸

Os textos das irmãs Brontë buscam resgatar uma sensibilidade feminina, em uma nova forma de análise em relação à interpretação masculina, tida como padrão. A mulher passa a ter voz e a analisar o patriarcalismo, liberando as opressões sentidas, principalmente por ela, por meio de suas personagens também femininas e em sua relação com as personagens masculinas. As estudiosas Gilbert & Gubar mencionam:

[...] A esse respeito, a carreira das Brontë fornece um paradigma das maneiras em que, como já foi sugerido, muitas mulheres do século XIX escreveram obsessivamente, muitas vezes sob o que poderia ser (metaforicamente) chamado um estado de "transe", sobre seus sentimentos de invólucro dos papéis "femininos" e casas patriarcais, e escreveram, também, sobre o seu desejo ardente de fugir dessas regras ou casas.⁹

É importante salientar que, como construto histórico, e por ser uma obra escrita por uma mulher, é considerada para a nossa época leitura indispensável, a fim de entendermos as conquistas femininas. De acordo com Thomas Bonnici, a leitura de autoria feminina promove um questionamento do sistema patriarcal: “Portanto, ler como uma mulher é ‘levar a sério as ideias de um autor [canônico imerso no patriarcalismo]’.

[...] Isso significa um questionamento sobre conceitos patriarcais que desvalorizam a mulher ou que consideram insignificantes os seus sentimentos.” (BONNICI, 2007, p.61).

⁸GILBERT, GUBAR, 1984, p.250. [...] just as it was important in thinking about Mary Shelley: it was the habit in the Brontë family, as in the Wollstonecraft-Godwin- Shelley family, to approach reality through the mediating agency of books, to read one’s relatives, and to feel related to one’s reading. Thus the transformation of three lonely yet ambitious Yorkshire governess into the magisterially androgynous trio of Currer, Ellis and Acton Bell was a communal act, an assertion of family identity. And significantly, even the games these writers played as children prepared them for such a literary mode of self-definition.]

⁹GILBERT& GUBAR, 1984, p.313. [...] In this respect, Brontë’s career provides a paradigm of the ways in which, as we have suggested, many nineteenth-century women wrote obsessively, often in what could be (metaphorically) called a state of “trance”, about their feelings of enclosure in “feminine” roles and patriarchal houses, and wrote, too, about their passionate desire to flee such roles or houses.]

Charlotte Brontë, em sua escrita, opta pelo gênero textual romance, cuja característica fundamental é a narrativa se apresentar em um contexto histórico verossímil. No enredo da obra mencionada, que narra uma história de amor, a busca do outro é demonstrada por meio da busca constante por amor e paixão, pelo casamento motivado por sentimento, o *companionate marriage*. Raymond Williams (1970) escreve que “as irmãs Brontë levaram ao romance inglês a paixão”.

A construção dos enredos de muitos romances do período e da autora, na maioria das vezes, está diretamente ligada com o tema amor. Entretanto, raramente se trata de um amor tranquilo, que se realiza desde o início. Denis de Rougemont afirma: “Sem entraves ao amor, não há romance.” (ROUGEMONT, 2003, p. 71). O amor é retratado na literatura como Watt enfatiza desde o século XI:

É do consenso geral que a ideia de amor entre os sexos como o supremo valor da vida terrena surgiu como o *amour courtois* na Provença do século XI. [...] Portanto, tal como o indivíduo moderno, o amor romântico tem raízes profundas na tradição cristã, o que o torna a base adequada dos padrões ideais de comportamento sexual em nossa sociedade. (WATT, 1990, p. 121).

Dessa forma, há uma aproximação do público leitor, em especial das leitoras¹⁰, por se tratar de um assunto do cotidiano e inerente ao ser humano, que é, sobretudo, a temática do amor. No entanto, a história de amor também é uma *estratégia de contenção* a qual cria uma identificação com as personagens da história, mas que pode restringir o enredo por meio dessa única possibilidade de interpretação, enfatizada pelo final feliz. Sendo assim, é necessário aprofundar a compreensão da construção desse gênero escolhido pela autora.

O romance surge, no século XVIII, como sub-literatura, contudo torna-se muito popular no século seguinte, principalmente devido à democratização da leitura e, conseqüentemente, há um aumento significativo do público leitor nesse período. Nesse contexto, Sandra Guardini Vasconcelos, seguindo a mesma linha teórica de Ian Watt, considera que as transformações sociais, bem como o pensamento filosófico do tempo, são fatores fundamentais na construção do romance.

[...] Watt procuraria as causas da ascensão do romance nas transformações ocorridas no interior da sociedade inglesa, que ele identifica como sendo o desenvolvimento do capitalismo, a

¹⁰O público leitor, desse período, era predominante feminino e os romances eram tidos como “manuais de conduta”. Cf. Vasconcelos, S.G.T. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. Boitempo, 2002.

secularização do protestantismo, o poder crescente das classes industriais e comerciais do público leitor, também as mudanças de orientação no pensamento filosófico no período lhe parecem capitais para esclarecer a natureza do realismo no romance. (VASCONCELOS, 2002, p.13).

Nesse período houve uma evolução significativa no mercado editorial. Romances e obras de não ficção foram publicados em forma de série, estimulando uma comunidade de leitores. Dessa forma, a difusão da leitura no século XVIII foi principalmente marcada pelo romance.

A importância do leitor como intrínseca na obra também pode ser observada sobre a questão da verossimilhança. Assim, há uma ênfase para a identificação por parte do público leitor e, conseqüentemente, um processo de validação do romance. O enredo, por meio da vida das personagens, se aproxima de situações cotidianas, de forma proposital, para que os leitores se identifiquem com suas ações. Esses recursos podem ser validados principalmente com o estudo das personagens do romance:

Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social, e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (CANDIDO, 1995, p. 45).

As construções dessas personagens refletem os valores dessa época bem como formam os leitores da obra literária. Nesta perspectiva, os romances podem educar seu público leitor, uma vez que por meio da vida dessas figuras humanas e de suas ações, propõem tomadas de decisões, interpretação para problemas sociais e sugestões de sua resolução:

Graças à seleção dos aspectos esquemáticos preparados e ao “potencial” das zonas indeterminadas, as personagens atingem a uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual; e mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, a intensa participação emocional. Assim, o leitor contempla e ao mesmo tempo, vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. (CANDIDO, 1995, p. 46).

Essa aproximação que o leitor tem com as personagens do romance também deve ser destacada para além do enredo. Afinal, o recurso da verossimilhança trabalha tanto a questão da forma como a do conteúdo, com o objetivo de criar uma relação de sentimento real. De acordo com Sandra Guardini Vasconcelos:

São personagens em busca de uma identidade social, baseada antes nas suas qualidades pessoais e intrínsecas que nas suas origens, ou seja, não mais na nobreza de nascimento e sangue mas na nobreza de caráter e coração. São ainda personagens que têm de enfrentar o desafio de uma sociedade em mudança [...]. (VASCONCELOS, 2002, p.39).

Esse processo/sentimento de identificação entre o leitor e as personagens pode ser entendido pela análise dos recursos utilizados, por exemplo, o uso do discurso indireto livre, em *Jane Eyre*, que proporciona ao leitor uma intimidade com a personagem; uma vez que conhece seus pensamentos, como se sente, o que deseja; e na construção de histórias que espelhem o cotidiano.

Nessa concepção, Charlotte Brontë cria uma protagonista que retrata a mulher do século XIX, como também, que vivencia sentimentos atemporais, tais como, amor, ódio, insegurança e medo. Embora o diálogo que a autora propõe seja contextualizado, não se estabelece apenas no seu tempo, pois as relações humanas, em sua maioria, muitas vezes estão na busca de algo, como por exemplo, da independência, da realização de um casamento, do encontro de uma amizade verdadeira, da resolução de um conflito familiar, no anseio em ter um trabalho, no desejo de ser amado; enfim, sentimentos que não só perpassam o enredo, mas também, que de certa forma estão presentes na vida humana.

Jane Eyre (1847) é um romance atemporal que com mais de 150 anos, traz a tona questões de relevância, sobretudo, de identidade feminina. Charlotte Brontë é revisitada em diferentes áreas do saber e por meio da criação de um projeto literário complexo, é fonte de inspiração e de contemplação; haja vista as inúmeras recriações de sua obra literária mais aclamada, inclusive no século XXI, em especial, no diálogo com o Cinema.

Do papel para a câmera: O diretor Cary Joji Fukunaga

Cary Joji Fukunaga nasceu no dia 10 de julho de 1977 em Oakland, Califórnia; tem como formação acadêmica o curso de bacharel em História concluído na Universidade da Califórnia, em Santa Cruz. Ele também participou do Institut d' Études Politiques (IEP) de Grenoble, que é um instituto que prioriza o estudo e pesquisa da ciência política contemporânea, bem como da Universidade de Nova York, no Programa de Pós-Graduação em Cinema.

Durante seu percurso profissional, Fukunaga recebeu várias bolsas de prestígio, incluindo a *Rockefeller Foundation*, *John H. Film Prize Johnson*, *Princess Grace Foundation* e *Katrin Cartlidge Foundation*, e teve a menção honrosa *British Academy of Film and Television Arts*. A sua filmografia é: *Victoria para Chino* (2004), *Chinatown Film Project* (2009), *Sin Nombre* (2009), *Jane Eyre* (2011) e *True Detective* (2013).

O trabalho no cinema é amplo, já atuou como roteirista e diretor; além de cineasta é também fotógrafo. Cary Joji Fukunaga escreveu e dirigiu o curta-metragem *Victoria para o Chino*, em 2004, enquanto estudante, que foi exibido no *Sundance Film Festival* e recebeu o prêmio *Student Academy Awards* em 2005. No Programa de Pós-Graduação em Cinema da Universidade de Nova York, ele escreveu e dirigiu o seu primeiro longa-metragem, *Sin Nombre*, que foi lançado em 2009 pela Focus Features. O thriller foi filmado na Cidade do México, estreou mundialmente no *Sundance Film Festival* em 2009. Nesse contexto, essa película obteve dois prêmios U.S. Dramatic Competition e *Directing Award* e o *Excellence in Cinematography Award* (para Adriano Goldman).

Sin Nombre (2009) foi muito elogiado ao redor do mundo, e recebeu vários prêmios; tais como: Dallas Fort Worth Film Critics Association, de Washington, DC Area Film Critics Association, o Houston Film Critics Society, o Florida Film Critics Circle, o Indiana Film Journalists Association, o Austin Film Critics Association for Best Foreign-Language Film; o Edinburgh International Film Festival's Skillset New Directors Award; uma indicação ao British Independent Film Award, e três indicações ao Spirit Award, de melhor filme, melhor diretor e melhor fotografia.

Em 2010, Fukunaga dirige uma nova recriação para o cinema de *Jane Eyre*, corpus dessa dissertação, que foi lançado em 2011. O cineasta expõe em entrevista à revista *Movieline*, que *Jane Eyre* (1944) foi um dos seus filmes favoritos quando

criança; um dos motivos que o levou à realização dessa obra cinematográfica. Fukunaga também relata que estudou muito o livro, a fim de tentar sentir o que a autora Charlotte Brontë estava sentindo, no seu processo de criação literário; fonte de inspiração para o seu próprio projeto poético.

No site oficial¹¹ desse filme há várias possibilidades do público leitor e/ou espectador conhecer o trabalho realizado durante as gravações; por meio de lugares, fotografias, slides, entrevistas, reportagens, críticas e depoimentos, inclusive do diretor, que propicia a compreensão de algumas das intenções e escolhas de Cary Joji Fukunaga; ao fazer sua recriação desse romance.

Nesse website, Fukunaga menciona seu fio condutor de diálogo entre seus filmes anteriores, e *Jane Eyre* (2011); ressalta a temática dos conflitos familiares e especialmente, das crianças que lutam no mundo, por uma vida melhor. Desse modo, o diretor entrelaça o enredo do romance de Charlotte Brontë, do século XIX, para o seu próprio conto de imigração latino-americana, do século XXI, em seu aclamado filme *Sin Nombre* (2009). O diretor aponta cinco filmes favoritos sobre infâncias difíceis que o impressionaram, são eles: *Beau Geste* (1939), *Boogie Nights* (1997), *Empire of the Sun* (1987), *Anne of Green Gables* (1985) e *A Time for Drunken Horses* (2000).

Em *Jane Eyre* (2011), há uma grande preocupação com os figurinos (perucas com penteados e roupas semelhantes às utilizadas no contexto do século XIX¹²) e cenários (casas, lugares e objetos) fazendo referência explícita ao romance-fonte; dados que não escaparam da lente do diretor/historiador. Nesse contexto, o cineasta revela que foi uma escolha recriar a história, em sua maioria, favorecendo a escuridão do ambiente. Ele afirma sobre o gótico na obra literária: “Eles tratam-no como apenas um período de romance, e eu acho que é muito mais do que isso.”¹³. Desse modo, a ambientação da narrativa também se entrelaça com o passado e o presente.

Nos créditos do filme, o espectador pode saber dos lugares reais da Inglaterra em que a obra foi filmada, como Derbyshire, que fica no norte da Inglaterra, onde há pântanos, de acordo com Cary Joji Kufunaga, “dramáticos”. Há ainda a indicação de que esse lugar fica a três horas de Londres; bem como que a casa em que as Brontë

¹¹Disponível em: http://www.focusfeatures.com/jane_eyre

¹²Durante a realização de algumas cenas foram utilizados adereços preservados desse período.

¹³ They treat it like it's just a period romance, and I think it's much more than that.

criaram uma paisagem muito próxima de Derbyshire e que tinha um cemitério em volta. As figuras abaixo demonstram cenários do filme:



Figura 1- Cenário Gótico - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

O diretor de *Jane Eyre* (2011) também discute a importância das recriações feitas a partir obra literária, especialmente, para o Cinema:

Então, quando eu comecei a fazer mais pesquisas, para tentar obter uma sensação para esse estilo e esse mundo, fiquei surpreso que havia tantas versões do filme. [...]. E eu não tenho dúvida de que ele provavelmente será feito novamente. Por quê? É a mesma pergunta que por que fazer qualquer coisa. Ele não tem que ser um filme, poderia ser peças - Shakespeare é repetido em todo o mundo em diferentes línguas apenas porque é bom contar histórias e, neste ponto, é clássico.¹⁴

Cary Joji Fukunaga expõe o seu ponto de vista sobre essa obra literária, e a define como um clássico. O diretor ressalta a importância do ato de contar e recontar uma história em diferentes contextos e épocas. A obra clássica nesse sentido, é uma porta de entrada, para revitalizar temas intrínsecos na vida humana, como é o caso do livro *Jane Eyre* (1847). Fukunaga, como historiador, revela nos créditos do filme comentários que levam à autora Charlotte Brontë, especialmente de sua vida e obra.

¹⁴ Then, as I started to do more research, to try and get a feeling for that style and that world, I was amazed that there were so many versions of the film [...] Why? It's the same question as why we do anything. It doesn't have to be a movie, it could be plays – Shakespeare's repeated around the world in different languages just because it's good storytelling and at this point, it's classic. Entrevista disponível em: <http://blastmagazine.com/entertainment/movies/jane-eyre-director-cary-fukunaga-and-star-mia-wasikowska-the-blast-interview/>

Outro fator essencial divulgado é a possibilidade de interpretação do filme pela ótica da roteirista. Moira Buffini explica o seu processo de criação do roteiro, bem como a sua relação com a obra literária; aponta ainda, como inovadora, a mudança da estrutura tornando-a não linear. A roteirista revela a sua paixão por Charlotte Brontë, desde quando era adolescente:

Quando foi o seu primeiro encontro com o romance de Charlotte Brontë? Eu acho que foi por volta dos 15 anos. Eu era uma garota da escola, e eu não conseguia largá-lo. [...] Embora achasse uma leitura difícil em termos de sua linguagem rica, e algumas de suas ideias, que sabia que estariam por cima da minha cabeça, eu nunca tinha lido um livro tão apaixonante. Eu ainda acho que não li um livro tão apaixonante como *Jane Eyre*. Isso teve um efeito profundo em mim, não só porque é uma história de amor sombria e brilhante, mas por causa do que ele diz sobre a sociedade, sobre a riqueza e a pobreza, sobre mulheres e homens.¹⁵

A realização de *Jane Eyre* (2011) promove um diálogo eficaz com o seu romance-fonte; encontrado tanto no processo de divulgação, sobretudo pelo site oficial, como também nos créditos do filme. Cary Joji Fukunaga valoriza o seu texto fonte e ao mesmo tempo, recria-o; levando ao espectador e/ou leitor a possibilidade de uma nova leitura, de entrar novamente em contato com um passado, que por sua lente se faz presente.

Do livro ao filme: Pressupostos Teóricos/Metodológicos

A leitura do ponto de vista histórico, social e cultural é válida tanto para os estudos da Literatura como do Cinema. Sendo assim, essa possibilidade de estudo, sobretudo pela leitura política, que navega entre a Literatura e o Cinema, figura a corpora desta análise, uma vez que o filme do século XXI parte de um romance do século XIX.

Fredric Jameson (1992), crítico cultural contemporâneo, propõe conceitos muito importantes na composição da leitura política, que foram utilizados na análise do

¹⁵ When did you first encounter *Brontë's* novel *Charlotte*? I think I was about 15. I was a school kid, and I couldn't put it down. [...] Although I found it a difficult read in terms of its rich language, and some of its ideas, which I knew were going just right over my head, I had never read such a passionate book. I still don't think that I have read such a passionate book as *Jane Eyre*. It had a profound effect on me, not just because it's a dark and brilliant love story, but because of what it says about society, about wealth and poverty, about women and men.

corpora, tais como: *periodização*, que fornece ao leitor um entendimento da obra no seu contexto de produção; *mediação*, a qual cria a possibilidade do leitor estabelecer relações com outros textos mesmo que aparentemente contrapostos por meio da *dialética*; *estratégia de contenção*, que visa desvendar as armadilhas do texto buscando a compreensão nas entrelinhas de seu assunto, e *historicização*, na qual se propõe uma *ação coletiva* através da Literatura. Para o crítico:

[...] a História não é um texto, ou uma narrativa, mestra ou não, mas que como causa ausente, é nos acessível apenas sob a forma textual, e que nossa abordagem dela e do próprio Real passa necessariamente por sua textualização prévia, sua narrativização no inconsciente político. (JAMESON, 1992, p.32).

Jameson propõe que, por meio de uma narrativa (da qual Cinema e Literatura são exemplos), há a possibilidade de o leitor/espectador pensar interrelações nas estruturas sociais e, principalmente, na cultura. O ato de *historicizar*, deve estar associado com um posicionamento político, propondo que por meio de uma luta individual possamos avançar para uma luta social, reverter o senso comum e criar possibilidades para o novo. O teórico afirma que:

Portanto, esse modelo interpretativo possibilita-nos uma primeira especificação da relação entre textos ou artefatos ideológicos e culturais: uma especificação ainda condicionada pelos limites do primeiro horizonte, estritamente histórico ou político, em que é realizada. Podemos sugerir que, desse ponto de vista, a ideologia não é algo que informa ou envolve a produção simbólica; em vez disso o ato estético é em si mesmo ideológico, e a produção da forma estética ou narrativa deve ser vista como um ato ideológico em si próprio, com a função de inventar “soluções” imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis. (JAMESON, 1992, p.72).

Esse modelo de interpretação pode melhor revelar uma compreensão do texto, pois é preciso levar em consideração as *estratégias de contenção*; que são apresentadas inconscientemente ou não pelo autor. As armadilhas do enredo podem ser reconhecidas quando o leitor examina o subtexto relacionado ao tempo histórico ideológico e social de produção do texto. Jameson afirma que: “Se tudo fosse transparente, então qualquer ideologia seria impossível, bem como qualquer dominação: o que, evidentemente, não é o nosso caso.” (JAMESON, 1992, p.55).

Nesse mesmo sentido, Raymond Williams apresenta a possibilidade/necessidade de se estudar a organização formal da obra, e nela perceber a “*estrutura de sentimento*” ali presente que:

Foi um trabalho criativo, uma descoberta, muitas vezes sozinho na mesa, uma transformação e inovação, que compôs uma geração fora do que parecia trabalho e experiência. Ela trouxe novos sentimentos, pessoas, relacionamentos; ritmos recém-conhecidos, descobertos, articulados; definindo a sociedade, ao invés de meramente refleti-la, definindo-o em romances, que tiveram cada um sua própria vida significativa e particular. Não foi a sociedade ou a crise que produziu os romances. A sociedade e os romances - os nossos nomes gerais para as atividades primárias inumeráveis e afins - veio de uma experiência premente e variada que, como nota ainda a história, o que não tinha novas formas, sem momentos significativos, até que estes foram feitos e dado pelas ações humanas diretas.¹⁶

Segundo Cora Kaplan: “designa ‘o sentimento vivido de um tempo, suas histórias dinâmicas e efêmeras que contêm e revisam as contradições entre as ideologias rivais em entre essas e as suas oposições ou alternativas radicais’.” (apud CEVASCO, 2001, p. 151). Para Williams, ainda de acordo com Maria Elisa Cevasco: “não há dúvida que literatura é forma [...] Mas esse modo de ler traz embutida uma visão da obra literária como separada da vida social, um objeto cujas partes constitutivas devem ser examinadas”. (CEVASCO, 2001, p. 100).

Com esse mesmo posicionamento, Antonio Candido nos revela que o significado social do texto literário ocorre somente quando o elemento individual vai ter uma necessidade coletiva. Assim, o trabalho depende do artista através das condições sociais do meio:

[...] quanto à obra, focalizemos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável. (CANDIDO, 1967, p.30).

No caso do presente estudo, o enredo do romance tem como contexto histórico a primeira metade do século XIX, na Inglaterra, período marcado, pela consolidação do romance, na esfera cultural, e da burguesia, no âmbito social. É fato que a importância do contexto histórico e social é relevante para o fortalecimento desse século e

¹⁶ WILLIAMS, p.11, 1970 It was a creative working, a discovery, often alone at the table, a transformation and innovation which composed a generation out of what seemed work and experience. It brought in new feelings, people, relationships; rhythms newly known, discovered, articulated; defining the society, rather than merely reflecting it; defining it in novels, which had each its own significant and particular life. It was not the society or its crisis which produced the novels. The society and the novels – our general names for those myriad and related primary activities – came from a pressing and varied experience which as note yet history; which had no new forms, no significant moments, until these were made and given by direct human actions.

responsável por uma nova forma de expressão, cujos valores são refletidos por meio de vários temas.

A Era Vitoriana, o período do reinado da rainha Vitória (1837-1901), iniciou uma fase prolongada de progresso pacífico, conhecido como *Pax Britannica*. Isso pôde acontecer devido à consolidação da Revolução Industrial, que espalhou o empreendimento colonial da Inglaterra, o imperialismo, no exterior. Nesse contexto, provocou-se um impulso para o desenvolvimento de uma mídia social e ilustrada; outro fator é a questão do puritanismo social geralmente atribuído à classe média da Inglaterra Vitoriana.

Historicamente, Hobsbawn (1994) argumenta que, com a Revolução Industrial, houve um processo de mecanização dos meios de produção e, nas cidades, as pessoas perderam a capacidade produtiva, gerando um grande número de desempregados e suas implicações. Os salários eram muito baixos e para a classe trabalhadora não havia leis trabalhistas. Com isso, principalmente mulheres e crianças eram submetidas a longas jornadas de trabalho com remuneração inferior em comparação à dos homens.

Nesse quadro de redefinições de papéis há ênfase para uma conduta exemplar da mulher burguesa. Essa mudança se dá por interesse da burguesia, uma vez que a mulher é fundamental para a constituição da família, sendo considerada como um meio de perpetuar essa classe. A ideologia predominante conduz um comportamento feminino e propaga um ideal de feminilidade, que deve ser seguido pela dama vitoriana.

[...] Eram consideradas seres domésticos, reprodutores e maternais, responsáveis pelo avanço da civilização e perpetuação de sua classe. Mesmo as que trabalhassem, mais no final do século, deveriam desempenhar funções maternais tais como professora, enfermeira e governanta. Tentar agir de modo diverso levaria à anarquia e à destruição de sua classe. [...] Seriam doentes e pervertidas como eram consideradas as mulheres da classe trabalhadora, que não viviam essa posição dual. (FERREIRA, 2008, p. 59).

Essas ideias surgiram com o Iluminismo e determinaram, em especial, o papel da mulher no século XIX. No contexto vitoriano, estabeleceu-se a ideologia da “Rainha do Lar”, segundo a qual as mulheres deveriam seguir as “regras de convívio” da família burguesa. Nessa sociedade patriarcal, a mulher não tem voz e, inclusive, quem decide a sua vida jurídica é o pai ou o marido, uma vez que não tem direito político. Caso a

mulher quisesse trabalhar, ela poderia apenas seguir as profissões maternas.¹⁷ Na análise da obra literária, esses pontos serão mais esmiuçados.

Está-se diante da escrita de uma narrativa aparentemente de fácil entendimento. Contudo, o discurso pode ter vários níveis de interpretação. Por esse motivo, para a compreensão não superficial da obra, o leitor deve compreender as entrelinhas, desvendar as estratégias de contenção e relacionar o texto ao contexto histórico e social da época da obra literária. Antonio Candido nos revela que: “[...] somente no gênero narrativo podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício.” (CANDIDO, 1995, p. 25).

Nessa perspectiva, há também um recurso utilizado pela autora, que, em uma leitura desatenta pode passar despercebido: a criação de Jane Eyre através de um romance de formação. Esse processo de envolvimento com a protagonista se intensifica, pois o leitor conhece-a na sua infância, ou seja, quando criança, até se tornar uma adulta, participando e conhecendo seus anseios, realizações, emoções, e sentimentos.

Charlotte Brontë utiliza o foco narrativo, sobretudo em primeira pessoa, visando criar e estabelecer o recurso da verossimilhança, oferecendo à protagonista o crivo da verdade. As personagens do romance são construídas de forma proposital, a fim de que o leitor se identifique com as situações do seu próprio cotidiano, como por exemplo, em *Jane Eyre*, através da temática do amor e do casamento. É válido ressaltar que, a instituição casamento e o amor, principalmente no século XIX, não são elementos naturais, mas históricos, sociais e culturalmente construídos, principalmente no gênero romance.

A análise tanto da questão da sexualidade como do patriarcalismo, pelo viés histórico, social e ideológico, é de extrema importância para o entendimento da obra literária *Jane Eyre*. Dessa forma, a leitura política, como já apontada, proporciona uma análise estética atrelada ao social. Jameson (1992) aponta também que os elementos históricos não devem levar em conta apenas a *periodização*, pois isso deve ser um elemento de análise inicial; de possibilidade de entrada no texto. A análise literária deve se dar a partir do *historicizar*, que não é apenas encontrar os elementos históricos no texto, e sim relacioná-los com a análise estética, com textos teóricos referentes à tradição interpretativa e de forma dialética.

¹⁷As funções de governanta, professora e enfermeira eram permitas às mulheres burguesas, uma vez que se assemelhavam ao papel da mãe de família, naquele período.

Nesse sentido, será a análise do livro, no capítulo posterior, contempla essa metodologia estética, pois a obra literária de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, necessita de uma leitura política, a fim de que a interpretação possa ocorrer para além do seu *conteúdo manifesto*. A compreensão das personagens desse romance, em especial da protagonista, é fundamental para entendermos as questões sociais da época, uma vez que são vivenciadas por elas, ou seja, como figuração da realidade.

Nesta perspectiva, Fredric Jameson aponta também essas necessidades para analisar uma narrativa cinematográfica:

Uma estética do cinema seria não apenas indistinguível de sua ontologia; seria também social e histórica do começo ao fim, exatamente através da mediação da própria forma, desde que se leve em conta a historicidade da percepção (e dos mecanismos em que é registrada, bem como dos registros). (JAMESON, 1995, p.3).

Dessa forma, a análise do filme *Jane Eyre* (2011), de Cary J. Fukunaga, ocorreu também utilizando o método de interpretação proposto por Fredric Jameson. Nesta dissertação buscou-se um diálogo para além da questão da fidelidade. De acordo com Pellegrini:

Quando um cineasta faz um filme, está respondendo, consciente ou inconscientemente, as questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo, em primeiro lugar, e pela sociedade ou outros campos, em segundo lugar. [...] Isto não significa, é claro, que não tenha deixado de se posicionar quanto a outras questões sociais mais amplas. O que significa é que, vista desse ângulo, a insistência na “fidelidade” perde sentido. Uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo. (JOHNSON, apud PELLEGRINI, 2003, p.44).

Linda Hutcheon salienta que, conforme as modificações dos contextos podem existir recriações nas adaptações:

Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica o porquê, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo, podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. (HUTCHEON, 2011, p.54).

Dessa forma, as traduções cinematográficas são plausíveis de mudanças, em especial levando-se em consideração o seu tempo histórico de criação. Nessa

perspectiva, Haroldo de Campos (2004), corroborando com Roman Jakobson (1977) sobre a impossibilidade de tradução da poesia, e postulando sua *transposição criativa*; questiona o termo *adaptação* e propõe a definição de *transcrição*: “transcriar é desmontar e remontar a máquina criativa da obra, podendo acrescentar-lhe, como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos e variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção”. (CAMPOS, 2004, p.37). Essa terminologia será utilizada no decorrer dessa análise, pois há uma mudança de linguagem, que no romance é verbal e no cinema audiovisual.

É importante salientar que, quando um filme parte de um texto já consolidado, seja pela literatura ou por outras áreas do saber, há uma expectativa, na maioria das vezes, de que essa “*tradução*” seja fiel ao seu texto fonte. No entanto, Haroldo de Campos escreve:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico, aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2004, p.35).

Desse modo, a questão da fidelidade é questionada, uma vez que há a possibilidade de *transcriar* uma produção já consolidada. Nesta perspectiva, a análise deve partir do ponto de vista da *transposição*, em que a nova criação dialoga com o romance-fonte.

JANE EYRE (1847): POSSIBILIDADE(S) DE LEITURA(S)

O romance como uma história de amor

No primeiro momento de leitura da obra literária *Jane Eyre*, o leitor pode ser levado a interpretar o romance por meio do romanesco, tomando-o como um romance gótico e/ou autobiográfico. Há também a possibilidade de uma compreensão desse enredo pela via do enlace entre Jane e Rochester, em que o público é enviesado pelo final feliz, na crença e esperança de que o verdadeiro amor sempre vence. Diante disso, é necessária uma leitura atenta para de fato percebermos que a obra literária de Charlotte Brontë não discorre apenas sobre o amor. Ademais, é válido ressaltar que o amor em cada período histórico tem as suas implicações, e na Inglaterra Vitoriana, há suas próprias características.

O enredo é construído por meio da vida da protagonista Jane Eyre, que é figurada no seu crescimento, tanto físico como moral. As fases de seu desenvolvimento são demonstradas em cinco etapas distintas, cada ligada a um lugar particular: a infância de Jane em Gateshead; a sua educação na Lowood School; o trabalho como governanta de Adèle em Thornfield; o convívio com a família Rivers em Moor House e finalmente o seu reencontro com Rochester e o casamento em Ferndean.

Todas essas experiências concorrem para o amadurecimento da personagem Jane Eyre, a qual se torna uma mulher experiente e narra o romance retrospectivamente, respeitando a ordem cronológica de sua biografia, a fim de demonstrar todo o processo de seu percurso e principalmente como o seu crescimento, tanto físico quanto emocional/moral, é fundamental para as suas tomadas de decisão e, em especial, para o casamento.

A primeira fase do enredo inicia-se em Gateshead, em que Jane Eyre apresenta sua infância e o difícil convívio com a rica família Reed, composta por sua tia, a Sra. Reed, e seus três primos Eliza, Georgiana e John. Jane Eyre é órfã e não tem recursos para se sustentar, mas não é tratada como uma integrante da família. Jane sente a diferença de tratamento, sobretudo, em relação ao seu primo John, pois sempre a lembra sua posição de dependência. Na verdade, sua tia promete para o marido, Sr. Reed, antes

de sua morte, que cuidaria de sua sobrinha como uma filha, porém Jane é vista como um peso para ela.

Essa diferença de tratamento, sentida por Jane, não se dá por acaso, principalmente se levarmos em consideração o contexto histórico, social e cultural na Inglaterra Vitoriana no século XIX, quando o papel das mulheres de classe média estava circunscrito à domesticidade e subordinação:

A diferença sexual, enraizada na natureza e desejada por Deus, foi o argumento subjacente à socialização do homem e da mulher no século 19 quando sérias reflexões estavam sendo feitas a respeito. Uma ideologia da subserviência, inferioridade intelectual (o adágio popular inglês; “O cérebro do homem pesa três libras e meia, o da mulher duas libras e onze onças”), submissão, corrupção sexual formaram um processo de dependência erroneamente atribuída à diferença sexual e não à hierarquia de poder. (BONNICI, 2007, p.61).

O romance *Jane Eyre* demonstra com propriedade como o contexto vitoriano interferiu nas ações da personagem principal da obra no decorrer de toda a sua formação. Nesse sentido, há o recurso da verossimilhança, pois Jane figura o estético atrelado ao social. Essa discussão será mais bem explorada e problematizada posteriormente, no segundo subitem, afinal essa diferença de gênero não é natural, mas sim, sócio e historicamente construída.

Na escola, segunda fase do enredo, Jane percebe que sua vida será bem difícil. O diretor, Sr. Brocklehurst, por meio da religião propaga uma pedagogia que prega a pobreza e a privação para o bem de seus alunos. Estes, por sua vez, passam fome, são sustentados de forma precária e sem qualquer tipo de luxo. Na escola Lowood, Jane torna-se a melhor amiga de Helen Burns. Quando ocorre uma epidemia de tifo, as crianças contaminadas são separadas das saudáveis e Helen, contaminada, é afastada de Jane Eyre. A protagonista, de forma corajosa, enfrenta as barreiras dessa separação e permanece ao lado de sua amiga no leito de morte. Jane adormece e, quando acorda, se dá conta de que Helen está morta. Essa passagem da narrativa lembra a morte de duas irmãs da autora, Maria e Elizabeth.

Essa epidemia resulta na saída do Sr. Brocklehurst da escola. Nesse contexto, um grupo de cavalheiros benfeitores começa a administrar a instituição, ocasionando assim uma melhora na vida de Jane Eyre. Essa experiência pode ser interpretada como uma analogia com o convívio da autora com o reverendo Wilson em Cowan Bridge.

Outra passagem em que há uma aproximação biográfica, entre vida e obra, se dá no desenrolar do enredo com o primo, John Reed, quando sofre um declínio social, principalmente ocasionado pelo alcoolismo; esse fragmento pode ser comparado com a vida do irmão de Charlotte Brontë, Branwell, que foi dependente de ópio e álcool. Assim, há análises que consideram a obra literária *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, somente pelo viés autobiográfico. No entanto, é importante ressaltar que esses elementos podem ser considerados como *armadilhas*, as quais podem desviar o olhar do leitor e dificultar a compreensão das entrelinhas do romance, favorecendo assim apenas uma leitura de primeiro nível. Nesse sentido, a leitura política é necessária, pois o movimento dialético considera essas características, mas não somente elas; sendo necessário avançar essas interpretações para encontrarmos os demais níveis.

No romance, a protagonista, na terceira fase do enredo, aceita uma posição de governanta em uma mansão chamada Thornfield, onde ela ensina uma menina francesa, Adèle. O proprietário de Thornfield, Sr. Rochester, viaja regularmente e deixa a propriedade aos cuidados da Sra. Fairfax. Com o decorrer do enredo, Jane Eyre trabalha como professora, governanta e enfermeira (*profissoes maternais*). Ao exercer a função de governanta, ela e o patrão se apaixonam e ele pede Jane em casamento. No entanto, essa união não ocorre, pois Rochester já era casado com Bertha Mason. Esse fato, no romance, se apresenta de modo revelador, uma vez que a narrativa que antecede a antagonista Bertha é acompanhada de mistérios bem como de cenários muitas vezes aterrorizantes, o que permite interpretações para essa obra literária do ponto de vista do gótico.

Edith Birkhead salienta que: “Em *Jane Eyre*, muitas das situações são repletas de terror, mas é o poder da paixão humana, transcendendo as cenas horríveis, que prende a nossa imaginação. Terror é usado como um meio para um fim, não como um fim em si mesmo”.¹⁸ Esse aspecto evidencia a influência do gótico simbolizado, em especial por meio da construção da personagem Bertha Mason, que a princípio é retratada como um fantasma e, posteriormente, revelada como um segredo obscuro e sinistro. O uso desse recurso literário propicia a fantasia e o mistério no romance.

No enredo, a protagonista, ao saber que Rochester já era casado, mesmo amando-o intensamente, age racionalmente e foge da propriedade durante a noite,

¹⁸BIRKHEAD, 2004, p. 103 “In *Jane Eyre* many of the situations are fraught with terror, but it is the power of human passion, transcending the hideous scenes, that grips our imagination. Terror is used as a means to an end, not as an end in itself”.

buscando assim um novo rumo para a sua vida. Em uma noite de chuva, ela é acolhida pela família Rivers, que é composta por três irmãos; estes vivem em uma propriedade chamada Moor House, local em que se desenrola a quarta fase da história.

A protagonista passa três dias acamada e, quando se levanta, rapidamente faz amizade com os irmãos, Mary, Diana e St. John. No ambiente de Moor House, ela nega seu segundo pedido de casamento, feito agora por seu primo John; por não amá-lo.

No decorrer da narrativa, Jane Eyre decide retornar para Rochester, independente, após tomar o conhecimento de que recebera uma herança de seu tio. Na quinta fase do enredo, em Ferndean, a protagonista volta em busca do seu amado e descobre a morte de Bertha, assim, não havia mais nenhum impedimento para a sua união com Rochester, com quem se casa.

Essa construção do romance enfatiza a história de amor, confirmada, aparentemente, pelo desfecho, pois há final feliz. Essa interpretação, pelo viés romântico, pode envolver o leitor e obscurecer questões necessárias para o entendimento da obra, como o fato de Jane Eyre retornar por vontade própria e independente; o que não seria possível às mulheres vitorianas; dado que será mais bem explorado posteriormente.

Além disso, é importante analisar a instituição do casamento nesse século. No enredo, o ato da protagonista em negar o primeiro pedido de matrimônio e, posteriormente, o segundo pedido feito por seu primo não deve ser considerado como comum. Aliás, a própria elaboração da protagonista se dá de forma complexa; as transformações ocorridas em seu processo de passagem de menina (na narrativa de sua infância e de sua educação no orfanato) para mulher (quando obtém um emprego e posteriormente independência financeira através de sua herança) revelam uma formação física, psicológica e moral na construção de sua identidade, também complexa, para o mesmo cenário.

O convívio social é fundamental nesse crescimento da protagonista, pois ocorre pelos “encontros” e/ou “desencontros” que ela tem no decorrer de sua vida; desde criança, analisa o seu meio, “valoriza” e/ou “desvaloriza” as ações de quem vive ao seu redor. Jane Eyre também se constituiu pela figuração do outro; de forma inteligente, argumenta o que de fato “quer ser ou não”, “quer seguir ou não”. Conforme, uma das suas argumentações quando descobre que Rochester era casado e ele pede para ela ficar:

Ainda indômita foi a resposta: “Eu me preocupo comigo. Quanto mais solitária, quanto mais sem amigo, quanto mais sem apoio eu estiver, mais deverei respeitar a mim mesma. Vou manter a lei dada por Deus; sancionada pelo homem. Vou me apegar aos princípios recebidos por mim quando estava sã e não louca – como estou agora. Leis e princípios não são para tempos em que não há tentação: são para momentos como este, quando o corpo e a alma se amotinam contra o seu rigor; e por mais rigorosos que sejam, não deverão ser violados. Se eu, por minha conveniência individual, quebrá-los, qual poderia ser seu valor? Eles têm um valor – sempre acreditei nisso; e se não posso acreditar agora, é porque estou louca – muito louca, com fogo correndo em minhas veias e meu coração batendo tão depressa que não consigo contar suas pulsações. Opiniões preconcebidas, determinações prévias, são tudo o que tenho nessa hora para me apoiar; nelas planto meus pés.”(BRONTË, 1996, p. 438).¹⁹

A construção dessa personagem figura um novo conceito de mulher, pois cria possibilidades de reflexão e atuação nessa sociedade. Desse modo, o romance revela, por meio da história de Jane – que às vezes pode ser confundida ou interpretada como uma autobiografia, ou ainda como uma história de terror e/ou amor – uma discussão sobre o papel da mulher na Inglaterra Vitoriana, propondo uma análise sobre as convenções que elas deveriam seguir e conseqüentemente demonstrando as possibilidades de sobrevivência dessas mulheres em diferentes classes sociais. Nesse sentido, o contexto histórico, social e cultural do século XIX, como também o papel da mulher nessa época, é essencial para entendermos essas questões.

As mulheres em *Jane Eyre* pelo viés da ideologia da “Rainha do Lar”

Com o intuito, de compreendermos as *armadilhas* anteriormente apresentadas, sobretudo, como ocorre a formação da protagonista e de sua antagonista, figurada pela personagem Bertha Mason. A análise a seguir tem como foco explicitar a ideologia da “*Rainha do Lar*”, fundamental na discussão do comportamento feminino e figurado nas mulheres desse romance. Assim sendo, analisaremos a elaboração das personagens

¹⁹ BRONTË, 2010, p. 321 Still indomitable was the reply – ‘I care for myself. The more solitary, the more friendless, the more unsustained I am, the more I will respect myself. I will keep the law given by God; sanctioned by man. I will hold to the principles received by me when I was sane, and not mad-as I am now. Laws and principles are not for the times when there is no temptation: they are for such moments as this, when body and soul rise in munity against their rigour; stringent are they; inviolate they shall be. If at my individual convenience I might break them, what would be their worth? They have a worth-so I have always believed; and if I cannot believe it now, it is because I am insane-quite insane: with my veins running fire, and my heart beating faster than I can count its throbs. Preconceived opinions, foregone determinations, are all I have at this hour to stand by: there I plant my foot.

femininas, pois elas têm participação fundamental na formação de Jane Eyre, e também revelam hiatos que transcendem o primeiro nível de compreensão desse romance. De fato a história de amor, a autobiografia e o gótico caracterizam *estratégias de contenção*, podendo desviar o olhar do leitor para uma discussão atemporal.

O enredo dessa obra literária tem como contexto histórico a primeira metade do século XIX, na Inglaterra. A análise das mulheres desse romance é importante também para entendermos as questões sociais da época, uma vez que são vivenciadas por elas, ou seja, como figuração da realidade e para pensarmos as questões levantadas no 1º nível de leitura que pautada no romanesco deixa *armadilhas* não investigadas. Nesse período, houve, na Inglaterra, a disseminação da ideologia da “Rainha do Lar”²⁰. A maioria das mulheres era vista apenas como reprodutora e, se almejassem trabalhar, o emprego feminino só poderia ser o de professora, governanta ou enfermeira (atividades maternas). Na romance, a protagonista vê-se diante dessas três profissões em momentos distintos. Charlotte Brontë alia o estético com o social ao utilizar esses trabalhos na formação tanto profissional como pessoal da protagonista. Além disso, expressa o diálogo com o contexto histórico e cultural em que a obra literária foi produzida, por meio da verossimilhança no enredo.

Arelada a essa ideologia também está a questão do desejo (que deveria ser reprimido) e o decoro esperado das mulheres.

Essas noções preconcebidas dos papéis femininos, além de restringir o pleno acesso social das mulheres, também pressupunham uma divisão interna entre duas imagens simbólicas e representativas do universo feminino: a figura da mulher angelical (*the angel in the house*) em oposição à da mulher monstruosa (*the monster in the house*). Essas imagens, evocadas no poema de “The Angel in the House”, de 1885, de Coventry Patmore, são recuperadas inicialmente por Virginia Woolf em sua discussão sobre a necessidade de se matar tais figuras idealizadas para que a mulher possa inserir-se socialmente (WOOLF, 1942, p. 236-238), e posteriormente por Gilbert e Gubar (1984) em seu influente estudo sobre o imaginário do século XIX e sua influência na literatura. (ROCHA, 2008, p. 15).

A família tinha como pressuposto o ideal de que as mulheres deveriam seguir as convenções sociais do contexto vitoriano. Nessa época, o sexo foi institucionalizado e transformado em discurso (FOUCAULT, 1999). O papel das mulheres nessa sociedade patriarcal ocorreu por meio da subserviência e crença, na ideologia da “Rainha do Lar”

²⁰ O termo “Rainha do Lar” (*angel in the house*) apareceu na sociedade vitoriana com a publicação do poema de mesmo título de Coventry Patmore em 1854, texto em que enaltecia as qualidades de sua esposa, tida como uma mulher perfeita.

na concepção de “Anjo”, favorecendo a sua atuação no ambiente doméstico. A educação dada para essas mulheres influenciava diretamente o seu comportamento social e pode ser explicada pelo viés do Iluminismo.

Historicamente, o Iluminismo é interpretado como a busca da razão, e ocorreu a explicação do mundo por meio do cientificismo. Uma característica fundamental destacada pelos iluministas foi a concepção de um ideal feminino, que afetou o comportamento das mulheres dessa época, uma vez que eram vistas como seres subalternos aos homens. Vasconcelos argumenta que:

A crença na inferioridade biológica da mulher e na sua baixa capacidade para os assuntos sérios e para as atividades intelectuais explicava, em grande medida, sua posição social e o pequeno empenho em facultar-lhe o acesso à educação formal, à reflexão filosófica, à cultura clássica e ao conhecimento científico. (VASCONCELOS, 2002, p.106).

A mulher não tinha participação política, nem direitos jurídicos e era considerada cidadã inferior. Quem era responsável por ela, conseqüentemente, era o pai ou o marido. Nesse contexto, deveria seguir a concepção da moralidade à qual era designada, cumprindo papéis como os de mãe e esposa.

O Iluminismo teve influência sobre os relacionamentos, uma vez que, para validar seus ideais, propôs a formação de uma família burguesa e, conseqüentemente, o matrimônio. Desse modo, as mulheres deveriam seguir o que era imposto socialmente, caso contrário:

O que seria daquelas mulheres que se recusaram a ser passivas ou que acabaram levadas a comportamentos não tão “femininos”? Segundo a ideologia do feminino prevalecente no século XIX, essas pertenceriam a duas categorias: membros da classe operária subservientes e **insubordinadas** damas da alta sociedade. Sobre as primeiras, pouco poderia ser dito: possivelmente não chegariam jamais a serem damas, acentuando-se a distinção entre mulher e dama; na pior das hipóteses tentariam imitar as virtudes de uma dama. Se a mesma não fosse angelical ou bela, poderia mesmo assim imitar tais traços [...] seguindo as recomendações de Rousseau para as damas. Se fosse solteira, entretanto, a situação seria ainda mais complicada, pois independente do local de trabalho sua reputação moral estaria em jogo (...). (Grifo Nosso)²¹

²¹ GILBERT;GUBAR, apud ROCHA, 2008, p. 42. What of those women who refused to be passive or, just as problematic, were forced by circumstance unto “unwomanly” activity? For nineteenth-century ideologies of femininity, these fell into two categories: subordinate working-class women and insubordinate middle-or-upper-class ladies. About the first category, most ideologies had comparatively little to say: although the working class could never be a lady- and indeed the verbal distinction between “woman” and “lady” was a crucial one- at her best she could reflect the lady’s virtues. If she was neither

As personagens do romance são construídas à luz dessa concepção, dialogando com a ideologia de sua época, sobretudo com a de “Rainha do Lar”.

Para evitar que o lar sacralizado se visse comprometido, cada vez mais a figura idealizada do anjo do lar se viu valorizada e reforçada na literatura vitoriana. O anjo do lar em oposição à mulher decaída, que parece ter suas origens delimitadas nos ditames da bíblia, acaba ultrapassando os limites religiosos para influenciar ideologicamente a sociedade inglesa no século XIX [...]. (ROCHA, 2008, p.34).

As mulheres de *Jane Eyre* podem ser pensadas/lidas de acordo com essa ideologia. Charlotte Brontë cria uma personagem que é aristocrata, fato que lhe proporciona, por exemplo, a possibilidade de estudo. Entretanto, a protagonista não tem dinheiro, é uma mulher que precisa trabalhar para se sustentar, na maior parte do enredo. Desde a infância Jane Eyre tem contato com mulheres de diferentes classes sociais e transita em diferentes locais dessa sociedade.

Dessa forma, a obra literária segue a forma de um *Bildungsroman*, romance de formação, narrando a história do amadurecimento de Jane Eyre, demonstrando suas emoções e experiências, que a acompanham durante todo o seu crescimento até a idade adulta. Os ambientes de convívio social da protagonista são reveladores e cruciais para a constituição de sua identidade: em cada lugar há interferências, em especial de mulheres, como figuração feminina do que é ser mulher nessa sociedade.

Essas personagens podem ser divididas de acordo com a ideologia da “Rainha do Lar”, ou seja, conforme a definição utilizada no contexto desse século, em que as mulheres poderiam ser tidas como “Anjo” ou²² “Demônio”. A denominação “Anjo” se dá para as mulheres que seguiam os padrões sociais impostos. A palavra anjo não deve ser entendida como sinônimo de uma pessoa boa, do bem, pura e/ ou ingênua; não se trata de questões éticas ou morais, mas dos parâmetros oferecidos por essa ideologia vigente. A mulher tida como “Anjo” deve compor e retratar o ideal de família propagado. Já a denominação “Demônio” era dada para as mulheres que, de alguma forma, não seguiam as convenções sociais. Nessa perspectiva, muitas mulheres no

angelically delicate nor gracefully regal, she could still mimic the characteristics of such figures [...] as Rousseau had advised the more educated women to do. Were she single, however, her situation was far more perilous, for whether she worked on a farm or in a factory, moralists feared that she was constantly in danger (...).

²²Conforme será demonstrado, o “ou” será trocado por “e” quando se tratar da análise da protagonista.

século XIX, com a *patologização* do desejo (FOUCAULT, 1999), foram trancadas em manicômio.

No romance, podemos classificar as personagens femininas conforme a seguinte divisão:

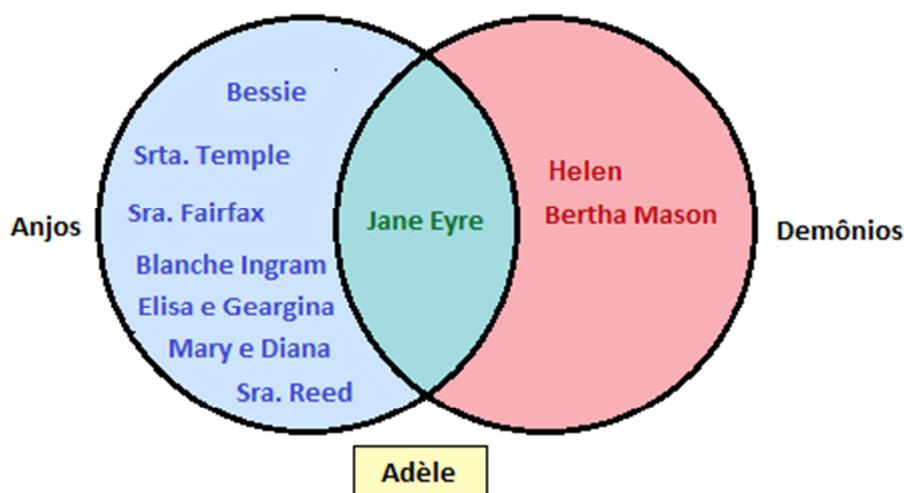


Figura 2 - Divisão das personagens femininas - Fonte: Elaborado pela autora.

De acordo com a divisão proposta, há apenas uma personagem que não pode ser classificada à luz dessa ideologia, por se tratar ainda de uma criança em formação, Adèle. Charlotte Brontë articula suas personagens por meio dessa concepção entre Anjos e Demônios. No entanto, sua protagonista permeia entre os polos dessa feminilidade; ou seja, Jane Eyre é a proposta de um novo conceito de mulher. Nessa concepção, é importante analisar cada personagem que compõe o percurso de formação da personagem principal da obra.

As personagens que são classificadas como “Anjo” são menos complexas, pois são mulheres dependentes, que aceitam as regras sociais, muitas vezes por não terem outras possibilidades de sobrevivência. Assim, não há inovação em suas ações, e sim comportamentos socialmente aceitos e/ou pré-estabelecidos.

O que, Bessie, que eu fiz? – perguntei eu.
Jane, não gosto de gente que contesta ou questiona; além disso, há algo repulsivo em crianças que interpelam os mais velhos dessa maneira. Fique sentada em algum lugar e, até conseguir falar de forma agradável, permaneça calada. (BRONTË, 1996, p. 12).²³

²³BRONTË, 2010, p. 1. "What does Bessie say I have done?" I asked.

"Jane, I don't like cavillers or questioners; besides, there is something truly forbidding in a child taking up her elders in that manner. Be seated somewhere; and until you can speak pleasantly, remain silent."

Na infância de Jane Eyre temos a personagem Bessie, que tem papel fundamental na vida da protagonista, pois ela sempre tenta acalmá-la, contar histórias e cantar canções. Um trecho do enredo em que Bessie dialoga com Jane demonstra isso: “ ‘Vamos, Srta. Jane, não chore’ – disse Bessie ao terminar. Era o mesmo do que dizer ao fogo: “Não queime!””, mas como poderia adivinhar o sofrimento mórbido que tomara conta de mim? [...]”. (BRONTË, 1996, p. 34)²⁴. Essa mulher pode simbolizar para Jane Eyre uma figura materna. Contudo, como uma criada, não tem condições de criar a menina ou se posicionar em favor dela. Ademais, Bessie simboliza também controle e conformação, pois sempre orienta Jane Eyre para ter um comportamento socialmente adequado. A protagonista revela que, de todos dessa casa, ela prefere Bessie; aprende que o carinho independe da posição social que uma pessoa tem e que os laços de amizade podem ser formados sem interesses financeiros.

No orfanato, em Lowood, a menina faz amizade com uma jovem chamada Helen Burns, que tem uma personalidade forte, o que faz com que suas atitudes desagradem a política da escola e da “boa moral”. No enredo, quando Jane recebe um castigo, devendo ficar em cima de uma cadeira e sem alimentação, Burns subverte a regra estabelecida e compartilha o pouco que tinha, levando comida para a protagonista.

Essas ações classificam a personagem como ‘Demônio’; Burns sempre é punida em frente às outras meninas, por ser considerada mau exemplo. Helen sempre orientava Jane a ter fé e a tentar perdoar; por ser extremamente religiosa, não questionava suas punições, e sim aceitava, acreditando que merecia os castigos e que tudo era feito para o seu bem e adiantamento moral.

Leia o novo Testamento, e observe o que Cristo diz e como Ele age; faça a palavra dEle a sua lei, e da conduta dEle o seu exemplo.

– O que Ele diz?

– Ame seus inimigos, abençoe o que os amaldiçoam, faça o bem para aqueles que odeiam e o usam com malícia.

– Então eu deveria amar a Sra. Reed, o que não consigo, e deveria abençoar o seu filho John, o que é impossível. (BRONTË, 1996, p. 82).²⁵

²⁴BRONTË, 2010, p. 17. -‘Come, Miss Jane, don't cry’, said Bessie as she finished. She might as well have said to the fire, ‘don't burn!’ but how could she divine the morbid suffering to which I was a prey? [...]”

²⁵BRONTË, 2010, p. 54. "Read the New Testament, and observe what Christ says, and how He acts; make His word your rule, and His conduct your example."

"What does He say?"

"Love your enemies; bless them that curse you; do good to them that hate you and despitefully use you."

"Then I should love Mrs. Reed, which I cannot do; I should bless her son John, which is impossible."

Jane Eyre questiona várias vezes a postura de Burns, principalmente a de resignação por conta de sua crença na religião. Nesse ambiente, há uma indicação para um comportamento feminino de subserviência, baseado na religiosidade, mas a protagonista não se dá por convencida e não leva essa concepção para a sua formação; Jane Eyre acredita em Deus, mas não da mesma forma que Burns, pois ela prioriza os seus sentimentos, como o autorrespeito e o amor próprio.

Na narrativa, Jane e Helen têm como referência de mãe a Srta. Temple, uma professora honesta, justa e bondosa. Há em especial uma passagem em que Jane é caluniada perante toda a escola e a Srta. Temple reverte essa situação, devolvendo-lhe a aceitação perante os outros e a sensação de igualdade no convívio da instituição.

A Srta. Temple, tendo reunido toda a escola, anunciou que uma investigação fora feita sobre as acusações levantadas contra Jane Eyre, e que ela estava muito feliz em ter a possibilidade de pronunciá-la completamente livre de qualquer imputação. As professoras então me cumprimentaram e beijaram, e um murmúrio de contentamento correu através das fileiras de minhas colegas. (BRONTË, 1996, p. 105).²⁶

Nessa ocasião, Jane menciona em seus pensamentos que prefere a pobreza da escola a viver no luxo da família Reed. A protagonista compreende que pertencer à aristocracia não é sinônimo de alegria e/ou felicidade. Jane Eyre indaga sobre a ordem propagada como uma vida ideal nessa sociedade, sobretudo para as mulheres. Há uma possibilidade de instrução para que o leitor questione essa classe social, bem como o sistema econômico da época.

Na escola, Jane Eyre vive mais oito anos, seis como estudante e dois como professora. Nesse contexto, a protagonista exerce o seu primeiro trabalho: de professora em Lowood; tendo como inspiração a Srta. Temple. Com o decorrer do enredo, a Srta. Temple se casa e deixa a escola, fato que a princípio desorienta Jane; mas depois dá força para que ela mesma procure por sua liberdade.

Jane Eyre aprende muito com as ações da Srta. Temple, tida como “Anjo”, tanto do ponto de vista cultural (formação escolar) quanto para a sua formação moral. A Srta. Temple apresenta também algumas características da classificação de “Demônio”, ao auxiliar a protagonista na infância, o que pode ser interpretado como a defesa dos

²⁶BRONTË, 2010, p. 72. Miss Temple, having assembled the whole school, announced that inquiry had been made into the charges alleged against Jane Eyre, and that she was most happy to be able to pronounce her completely cleared from every imputation. The teachers then shook hands with me and kissed me, and a murmur of pleasure ran through the ranks of my companions.

direitos da mulher. Ademais, a professora pode ser considerada a semeadora da liberdade para Jane Eyre, impulsionando, de certa forma, a protagonista a sair da instituição, apesar de, ela mesma, apenas sair da instituição casada, fato que valida o comportamento social adequado.

A protagonista decide fazer um anúncio no jornal com um pedido de emprego para o cargo de governanta. A jovem cria uma possibilidade de mudança para a sua vida e fica ansiosa por isso. Com o decorrer da narrativa, sabe-se que a sua ideia deu certo: “Recebi esse atestado dentro de um mês, enviei uma cópia para a Sra. Fairfax e recebi a resposta, dizendo que estava satisfeita e fixando em quinze dias, a partir daquela data, o prazo para eu assumir o posto de governanta em sua casa.” (BRONTË, 1996, p. 127).²⁷

Jane Eyre aceita essa posição em uma mansão chamada Thornfield, onde ela ensinará uma menina francesa, Adèle. A pessoa responsável pela sua contratação foi a Sra. Fairfax, que é quem preside tal propriedade. A princípio a protagonista acreditava que ela seria sua patroa: “- A mim? Meu Deus, menina; que ideia! Achou que obedeceria a mim? Sou apenas a administradora, a gerente.[...]” (BRONTË, 1996, p. 142).²⁸Entretanto, posteriormente, percebe seu engano, pois a simpática senhora era também uma dependente; ela também precisava do trabalho para sobreviver. A Sra. Fairfax sempre instruía Jane de acordo com os conceitos de moralidade, podendo ser classificada como um “Anjo”.

Em Thornfield, Jane Eyre conhece Blanche Ingram; uma possível pretendente de seu patrão. O discurso do Sr. Rochester sempre dá a entender que ele vai se casar com Blanche; ele sempre menciona o nome dela e anseia por viver ao lado dela. Em uma conversa informal, Blanche revela que

Quando um dia me casar – continuou ela após uma pausa que ninguém interrompeu -, farei com que o meu marido seja não um rival mas um realce para mim. Não suportarei competição junto ao trono; exigirei uma homenagem que seja individual; a devoção dele não será compartilhada por mim e pela figura que ele vê no espelho. Sr. Rochester, cante agora, e eu vou tocar para o senhor. (BRONTË, 1996, p. 247).²⁹

²⁷BRONTË, 2010, p. 88. This testimonial I accordingly received in about a month, forwarded a copy of it to Mrs. Fairfax, and got that lady's reply, stating that she was satisfied, and fixing that day fortnight as the period for my assuming the post of governess in her house.

²⁸BRONTË, 2010, p. 100. - To me? Bless you, child; what an idea! To me! I am only the housekeeper -- the manager". [...]"

²⁹BRONTË, 2010, p. 180. "Whenever I marry," she continued after a pause which none interrupted, "I am resolved my husband shall not be a rival, but a foil to me. I will suffer no competitor near the throne; I

Essa personagem simboliza o que seria um exemplo de casamento socialmente aceitável: a figuração da mulher como “Anjo”, devota e submissa ao marido. No entanto, Rochester não se casa com ela. Charlotte Brontë, pode, por esse fato, também estar apresentando ao leitor, uma possibilidade fora da esfera da ideologia vigente.

Nessa perspectiva, as primas de Jane Eyre também podem ser tidas por meio desse ideal, de feminilidade, ou seja, de possíveis futuras esposas. Primeiramente, Eliza e Georgiana ressurgem na narrativa adultas, por ocasião da morte da Sra. Reed. Jane Eyre mora com suas primas por aproximadamente um mês, até elas arranjam onde morar. No desenrolar da narrativa, Eliza foi viver em um convento e Georgiana faz um casamento vantajoso.

Mary e Diana, também primas da protagonista, reveladas no final da narrativa, são consideradas “Anjos”. Ambas vivem conforme as regras sociais e a moralidade da época. Essas figurações femininas exemplificam como as mulheres deveriam se comportar nesse contexto, bem como as possibilidades de sobrevivência para elas.

Na Inglaterra vitoriana não era tido como normal uma mulher permanecer solteira; pois, além da crença da inferioridade feminina, o casamento também era uma possibilidade de sobrevivência nesse contexto patriarcal. Caso as mulheres não se casassem, deveriam, por exemplo, seguir para um convento a fim de não serem mal vistas na sociedade; esse ponto de vista é propagado pela religião puritana. O Puritanismo pode ser interpretado como uma concepção da fé cristã, que foi desenvolvido por uma comunidade de protestantes descontentes depois da Reforma. Uma característica fundamental destacada pelos puritanos foi a rigidez de costumes, afetando o comportamento sexual das pessoas através da concepção de moralidade. Ainda nesse contexto, o autor afirma que “[...] a assimilação dos valores do amor romântico ao casamento ocorreu bem cedo na Inglaterra, e estava diretamente ligada ao movimento puritano.” (WATT, 1990, p. 136).

Outro fator significativo se dá pelas relações sociais, uma vez que, nesse contexto, o papel das mulheres foi determinado e baseado na construção da família. Além disso, as mulheres que almejassem uma classificação mais elevada socialmente deveriam ser fiéis, castas e submissas:

shall exact an undivided homage: his devotions shall not be shared between me and the shape he sees in his mirror. Mr. Rochester, now sing, and I will play for you."

[...] a vida doméstica é microcosmo da sociedade inglesa do final do século XVIII para o XIX, das tensões mundiais que vêm disfarçadas nessas mesmas personagens aparentemente envolvidas na busca pelo companheiro ou companheira ideal. O casamento, o ser homem ou mulher, têm uma significação muito relevante para o contexto no qual a obra é produzida e, principalmente, para a proposta de alternativas ou revisões da ideia naturalizada sobre as relações amorosas e sociais de seu tempo. (FERREIRA, 2008, p.55).

Nessa sociedade, o casamento para as mulheres era uma questão crucial, porque o homem era visto como um detentor do poder. A unidade familiar foi considerada através de uma vida moral, religiosa e econômica; com base puritana rígida, e a família era governada pelos *paterfamilias*, em que a autoridade era o pai.

O *companionate marriage* é utilizado como uma estratégia de união, a fim de que não haja traição, especialmente por parte da mulher, o que valida também a ideologia da “Rainha do Lar”, evidenciando o que a mulher deveria ser/fazer. Nesse contexto, havia os bailes e festas domiciliares, a fim de provocar no futuro casal um encantamento inicial por meio da troca de olhares, com o propósito de despertar o amor.

Neste sentido, a concepção de amor é construída historicamente e é modificada em cada contexto histórico e social e, conseqüentemente, interfere no comportamento da sociedade. Nesse sentido, de acordo com Rougemont:

A partir do século XII provençal, o amor era considerado nobre tanto do ponto de vista moral como social: os trovadores ascendiam ao nível da aristocracia que os tratava como seus iguais. Talvez daí nos venha, através da literatura, a ideia moderna e romântica de que a paixão constitui uma nobreza moral que nos coloca acima das leis e dos costumes. Aquele que ama apaixonadamente alcança um nível de humanidade superior, onde as barreiras sociais desaparecem. (ROUGEMONT, 2003, p. 377).

Quando há uma mudança social, muda-se a concepção de amor. Afinal, as questões sociais afetam diretamente o indivíduo, e é isso que se reflete na literatura, especialmente através da construção do romance. De acordo com Ian Watt: “o código do amor romântico começou a adaptar-se à realidade religiosa, social e psicológica, em especial ao casamento e à família [...]”. (WATT, 1990, p. 121).

Levando em consideração esses dados, as personagens femininas Blanche, Eliza, Mary e Diana retratam, sobretudo, algumas possibilidades que as mulheres desse século tinham, bem como, revelam um comportamento que era tido como adequado, baseado na concepção de “Anjo”; especialmente no que tange à dependência.

No enredo, há ainda duas personagens intrigantes, a Sra. Reed e Bertha Mason. Essas personagens têm papel fundamental na narrativa, bem como na formação da protagonista, pois, por meio do convívio com ambas em momentos distintos, Jane Eyre põe à prova seus ideais, seu caráter, a concepção do que considera adequado para a sua vida.

A Sra. Reed é tia de Jane Eyre. Com a morte dos pais, Jane passa a morar com a família do seu tio; este fez a esposa prometer que se um dia ele faltasse, ela cuidaria da menina. Sabemos desse fato quando a Sra. Reed já está cuidando de Jane Eyre em sua infância com o tio já morto.

Essa personagem enigmática faz parte do processo de formação de Jane Eyre, uma vez que, por meio de suas ações, reproduz a ideologia predominante no contexto vitoriano. A tia aristocrata confia fielmente nos padrões de moralidade da época, e ela educa seus filhos, bem como Jane Eyre, a seguirem essas convenções.

- A Srta. Jane gritou tão alto, senhora – suplicou Bessie.
- Solte-a – foi a única resposta. – Solte a mão de Bessie, menina: você não vai conseguir sair por esses meios tenho certeza. Eu abomino fingimento, especialmente em crianças; é meu dever lhe mostrar que truques não adiantam; você vai ficar aqui uma hora a mais, e é só sob essa condição de perfeita submissão e silêncio que vou então liberá-la.
- Ó tia, tenha pena! Me perdoe! Não posso suportar isso! – deixe que eu seja punida de algum outro jeito! Eu vou morrer se...
- Silêncio! Esta violência é uma coisa das mais repulsivas – e sem dúvida ela sentia assim. Aos seus olhos eu era uma atriz precoce: ela me via sinceramente como um composto de paixões virulentas, espírito mesquinho e perigosa duplicidade. (BRONTË, 1996, p. 27).³⁰

A Sra. Reed não aceita ser questionada em sua crença e, conforme as suas convicções, acredita que suas ações são as melhores possíveis. Com o intuito de educar Jane Eyre a ter o comportamento feminino esperado socialmente, ou seja, pela caracterização da mulher “Anjo”, a tia sempre pune a menina quando ocorre alguma ação contrária a essa concepção. A protagonista, por sua vez, tem muita dificuldade em

³⁰ BRONTË, 2010, p. 12. "Miss Jane screamed so loud, ma'am," pleaded Bessie.

"Let her go," was the only answer. "Loose Bessie's hand, child: you cannot succeed in getting out by these means, be assured. I abhor artifice, particularly in children; it is my duty to show you that tricks will not answer: you will now stay here an hour longer, and it is only on condition of perfect submission and stillness that I shall liberate you then."

"O aunt! have pity! Forgive me! I cannot endure it -- let me be punished some other way! I shall be killed if -- "

"Silence! This violence is all most repulsive:" and so, no doubt, she felt it. I was a precocious actress in her eyes; she sincerely looked on me as a compound of virulent passions, mean spirit, and dangerous duplicity.

seguir essas regras de convívio e, conseqüentemente, sofre várias injustiças; por mais que tente se comportar, ajudar nos afazeres domésticos, os seus modos nunca são adequados para aquela família.

Jane Eyre, de forma inteligente e questionadora, se posiciona em relação ao convívio com os membros da família Reed e também dos empregados. Em um fluxo de consciência, ela analisa o quanto essas atitudes fazem mal a ela: “Todas as violentas tiranias de John Reed, toda a soberba indiferença orgulhosa de suas irmãs, toda a aversão da mãe, toda a parcialidade da criadagem, surgiram na minha mente perturbada como um depósito escuro num poço turvo”. (BRONTË, 1996, p. 23).³¹

Ainda em suas reflexões, Jane revela as conseqüências de um castigo dado pela Sra. Reed, quando fora trancafiada no quarto vermelho:

Sim, Sra. Reed, à senhora eu devo alguns temíveis espasmos de sofrimento mental. Mas devo perdoá-la, pois a senhora não sabia o que estava fazendo: enquanto estraçalhava as fibras do meu coração, pensava estar apenas erradicando minhas más tendências. (BRONTË, 1996, p. 31).³²

Com a frase: “*Mas devo perdoá-la, pois a senhora não sabia o que estava fazendo*”, Jane demonstra crença na ideologia da “Rainha do Lar”, em exercer as funções domésticas na perfeita ordem, em propagar o ideal de feminilidade esperado dessa sociedade. No caso da Sra. Reed, a criação do filho John como um futuro patriarca, bem como a educação das filhas para o casamento, revela características da mulher “Anjo”, da mãe de família que cumpria todos os seus deveres reproduzindo os valores aprendidos.

Com efeito, o posicionamento da tia era claro, ela não gostava da menina, não deixava Jane brincar com os primos, excluía-a de festas e a maltratava. No entanto, há uma *estratégia de contenção* que pode levar os leitores a interpretar essa personagem como uma mulher maldosa, que castigava e punia Jane Eyre arbitrariamente. Contudo, a Sra. Reed, segundo sua visão de mundo, estava contribuindo para que a sobrinha fosse aceita socialmente e conseqüentemente pudesse viver nesse contexto; desse modo, ela

³¹BRONTË, 2010, p. 9. “All John Reed's violent tyrannies, all his sisters' proud indifference, all his mother's aversion, all the servants' partiality, turned up in my disturbed mind like a dark deposit in a turbid well.”

³²BRONTË, 2010, p. 14. Yes, Mrs. Reed, to you I owe some fearful pangs of mental suffering, but I ought to forgive you, for you knew not what you did: while rending my heart-strings, you thought you were only uprooting my bad propensities.

socialmente estava agindo de forma adequada ao enviar Jane Eyre para uma escola, afinal a educação doméstica não estava sendo eficaz para a protagonista.

No enredo, os procedimentos necessários são feitos para Jane ir para a escola de Lowood e a Sra. Reed a apresenta ao Sr. Brocklehurst, diretor. A Sra. Reed enfatiza que, em períodos de férias, não precisa dispensá-la da escola. A tia passa uma imagem de benfeitora e que está preocupada com a educação da menina, ademais, adverte ao diretor que ele precisa ser rígido com ela, pois ela é muito indisciplinada e principalmente mentirosa. A Sra. Reed é considerada como “Anjo” pela sociedade vitoriana e suas ações, especialmente suas maldades, contribuem para a formação de Jane Eyre, tanto para a menina questionar o que é legitimado por essa sociedade, como por sua escolha do que não ser.

Após a partida do diretor da escola, Jane e a tia ficam, por um tempo, sozinhas. Jane se sente injustiçada pelas palavras da tia e a enfrenta com revolta, que é demonstrada pelas suas palavras e o corpo trêmulo: “Eu não sou fingida: se fosse, diria que amo a senhora; mas declaro que não a amo: detesto-a mais do que a ninguém no mundo, exceto John Reed; e este livro sobre a Mentirosa, a senhora pode dar para a sua filha, Georgiana, pois ela é quem conta mentiras, não eu”. (BRONTË, 1996, p. 53)³³. A menina saiu de Gateshead sem se despedir dela, pois a mesma não queria ser importunada, nem dos primos.

O convívio com a família Reed é fundamental para a reflexão de Jane Eyre, especialmente na concepção sobre o que é ser dependente; desde criança, a menina aprende o que isso significa e anseia por sua independência. Há também vários questionamentos sobre a formação moral dessa família, a figuração do que Jane não quer ser e também a revelação do que é ser considerado como uma “boa família” aristocrata. O conflito se dá na maioria das vezes em seguir ou não as convenções sociais, tidas como corretas, no convívio do século XIX.

Na narrativa, Jane, já adulta, é solicitada para um encontro com a Sra. Reed. A tia revela-lhe que precisava aliviar sua mente antes de morrer.

- Estou muito doente, sei disso – foi logo dizendo ela. – Há poucos minutos estava tentando me virar, e percebi que não consigo mover membro algum. É bom que eu alivie a minha mente antes de morrer: as coisas que não consideramos muito quando temos saúde nos pesam

³³ BRONTË, 2010, p. 31. “I am not deceitful: if I were, I should say I loved you; but I declare I do not love you: I dislike you the worst of anybody in the world except John Reed; and this book about the liar, you may give to your girl, Georgiana, for it is she who tells lies, and not I.”

em horas como esta que se me apresenta agora. [...] (BRONTË, 1996, p. 328).³⁴

A Sra. Reed reconhece que fez mal a sobrinha por duas vezes, a primeira por ter rompido a promessa para com o marido e a segunda por ter omitido uma carta. Esta, por sua vez, tinha sido escrita há três anos, e era de um tio de Jane chamado John Eyre, que vivia na Ilha da Madeira, pedindo informações sobre ela, pois gostaria de adotá-la e colocá-la como herdeira de seus bens. No entanto, a tia respondeu-lhe dizendo que a sobrinha tinha morrido em Lowood.

No seu leito de morte, a Sra. Reed a explica o motivo de ter feito isso:

– Por que nunca fiquei sabendo disso? – perguntei
– Porque eu a odiava com tamanha intensidade e obsessão que nunca fui capaz de estender-lhe uma mão que pudesse conduzi-la à prosperidade. Nunca pude esquecer a sua conduta para comigo, Jane - a fúria com a qual você uma vez se voltou contra mim; o tom com que declarou que me abominava mais do que a qualquer outro ser vivente; a voz e o olhar que não eram os de uma criança, no momento em que afirmou que o simples pensar em mim lhe causava náuseas, asseverando que eu a tratava com terrível crueldade. [...] (BRONTË, 1996, p. 329).³⁵

Nessa situação, há novamente uma *estratégia de contenção* que pode levar o leitor para um mau entendimento dessa personagem, figurada pelo ódio. A Sra. Reed não odeia a sobrinha, mas o que a protagonista propõe é o questionamento da ideologia regente e simbolizando uma nova proposta de mulher. Nesse sentido, o ódio da tia não é moral, mas sim social; uma vez que acredita fielmente nos ideais da família aristocrata.

Jane Eyre tenta entender suas ações e fazer as pazes com ela, mas a tia nega um beijo à sobrinha e afasta suas mãos dela. A protagonista diz: “- Então, me ame, ou me odeie, como bem desejar - disse eu por fim. - A senhora tem meu inteiro e espontâneo

³⁴BRONTË, 2010, p. 239. "I am very ill, I know," she said ere long. "I was trying to turn myself a few minutes since, and find I cannot move a limb. It is as well I should ease my mind before I die: what we think little of in health, burdens us at such an hour as the present is to me.

³⁵BRONTË, 2010, p. 240. "Why did I never hear of this?" I asked.
"Because I disliked you too fixedly and thoroughly ever to lend a hand in lifting you to prosperity. I could not forget your conduct to me, Jane -- the fury with which you once turned on me; the tone in which you declared you abhorred me the worst of anybody in the world; the unchildlike look and voice with which you affirmed that the very thought of me made you sick, and asserted that I had treated you with miserable cruelty.

perdão: implore agora pelo perdão de Deus e fique em paz” (BRONTË, 1996, p. 330)³⁶
Ela morre no mesmo dia em que revelou para Jane suas maldades.

A Sra. Reed age de acordo com a moral e os bons costumes da época. Perante a sociedade é a figuração feminina do “Anjo”, pois, mesmo viúva, criou seus filhos e ainda garantiu os estudos de uma sobrinha órfã. Sendo assim, sua família era um exemplo para a sociedade aristocrata; apenas quando o filho ficou adulto, desestruturou a felicidade familiar, uma vez que arruinou parte dos bens de sua família.

De acordo com a ideologia da “Rainha do Lar”, a concepção de “Anjo” se dá em especial por a mulher ser mãe e esposa, e a Sra. Reed exerceu essas duas funções e ainda colaborou para a educação de Jane Eyre, ou seja, cumpriu socialmente as suas atribuições. A tia teve como objetivo manter as aparências sociais e de fato conseguiu fazer isso, pois, para a sociedade em geral, ela é tida como uma mulher perfeita, por meio do ideal de feminilidade esperado e propagado.

Aparentemente, as ações dessa personagem deixam claro que não se importava, em nada, com a sobrinha órfã. No enredo, ela manda a menina para uma das piores instituições de ensino; não acompanha o seu desenvolvimento; proíbe-a de fazer visitas e esconde dela durante três anos que teria outros parentes; assim, mantém a sobrinha em uma relação total de dependência. A Sra. Reed, nem no seu leito de morte, consegue perdoar a sua sobrinha e tampouco lhe pedir perdão por todos os males que ocasionou a ela.

Essas posturas, do ponto de vista da moralidade e da ética, funcionam também como *estratégias de contenção* que podem embaçar os olhos do leitor, pois através de uma leitura rápida, a tia pode ser interpretada como uma mulher má. É importante salientar que, de acordo com a ideologia utilizada, “Demônio” não deve ser entendido como sinônimo de pessoa má, perversa ou cruel; e sim como definição para as mulheres que não seguiam as convenções sociais desse contexto. A Sra. Reed é uma personagem complexa e enigmática, que demonstra o que é ser mulher aristocrata vitoriana.

A figuração de “Demônio” se dá, no decorrer da narrativa, pela apresentação misteriosa da antagonista, Bertha Mason. Esta por sua vez, figura como a primeira esposa de Rochester e vive escondida na mansão; em Thornfield. Apenas o marido, uma empregada, Grace Poole, e seu cunhado têm o conhecimento desse fato.

³⁶BRONTË, 2010, p. 241. "Love me, then, or hate me, as you will," I said at last, "you have my full and free forgiveness: ask now for God's, and be at peace."

A antagonista demonstra o que pode acontecer com as mulheres que não seguem os padrões sociais dessa época. Historicamente, as mulheres que não seguiam o ideal de feminilidade esperado por essa sociedade, por qualquer motivo, geralmente eram consideradas loucas e trancafiadas em manicômios, levadas pelos patriarcas da família. Conforme já dito anteriormente, as mulheres não tinham direitos sociais e viviam de acordo com a domesticidade imposta.

Há ainda interpretações de que Bertha Mason também pode ser vista como uma manifestação do inconsciente de Jane Eyre, ou seja, uma comprovação do que é esperado de uma mulher do século XIX na Inglaterra vitoriana. Afinal, Bertha é, de certa forma, uma alerta sobre os perigos de viver nesse contexto, bem como de assumir os riscos de escolhas individuais. Essa antagonista simboliza o que Jane não poderia ser e/ou fazer.

No enredo, Bertha aparece fisicamente no dia do casamento de Jane e Rochester; na igreja, no momento em que os noivos estão preparados para trocar os seus votos. Há uma revelação feita por um homem que grita: “— O impedimento consiste simplesmente na existência de um casamento anterior. O Sr. Rochester tem uma esposa que ainda vive”. (BRONTË, 1996, p. 401)³⁷. O homem que faz essa revelação é o Sr. Briggs, representando o Sr. Mason, irmão da esposa de Rochester, Bertha Mason. Nessa cena, o Sr. Mason também se apresenta e dá seu testemunho de que Bertha, com quem se casou Rochester quando ele era um jovem na Jamaica, ainda está viva.

As famílias aristocratas escolhiam os casamentos de seus herdeiros, como acontece com o Sr. Rochester, pois deveriam ser realizado entre iguais, financeiramente. O protagonista figura uma família aristocrata e seus ideais, de propagar e/ou aumentar o capital acumulado. Nessa concepção, o casamento deve ser realizado entre iguais, financeiramente. Historicamente, com a ascensão da burguesia, houve também uma transformação de valores.

Na construção de uma família era importante existir um casamento atrelado ao amor, uma vez que, com uma mulher tida como “Anjo”, dificultaria a necessidade de divisão de bens, gerada por possíveis filhos bastardos. Nesse contexto, em que a questão social estava atrelada ao Puritanismo houve uma educação para o matrimônio, feita principalmente pelo viés burguês, o que é validado através das leituras dos romances, que podem figurar instruções, e/ou manuais de conduta para as mulheres.

³⁷ BRONTË, 2010, p. 293. It simply consists in the existence of a previous marriage. Mr. Rochester has a wife now living.

Charlotte Brontë reflete também a ideologia do seu momento, propondo o casamento, entrelaçando o estético com o social. Os romances e folhetins apresentavam de forma proposital ideias e ideais para que o público leitor, principalmente as mulheres burguesas, fosse induzido a aprender essa formação moral.

A história da sexualidade – isto é, daquilo que funcionou no século XIX como domínio de verdade específica – deve ser feita, antes de mais nada, do ponto de vista de uma história dos discursos. Consideremos a hipótese geral do trabalho. A sociedade que se desenvolve no século XVIII – chame-se, burguesa, capitalista ou industrial – não reagiu ao sexo com uma recusa em reconhecê-lo. Ao contrário, instaurou todo um aparelho para produzir discursos verdadeiros sobre ele. Não somente falou muito e forçou todo mundo a falar dele, como também empreendeu a formulação de sua verdade regulada. Como se suspeitasse nele um segredo capital [...]. (FOUCAULT, 1999, p.68).

As mulheres foram educadas para serem frágeis, castas e virtuosas; conseqüentemente, para retratar e compor o ideal de família burguesa. Houve a criação de um discurso do comportamento referente ao sexo, em especial para as mulheres. Ainda nesse contexto, Foucault nos revela que há uma:

Histerização do corpo da mulher: tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pela qual enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período de educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é a “mulher nervosa”, constitui a forma mais visível desta histerização. (FOUCAULT, 1999, p.99).

Essa é uma das estratégias que foram utilizadas, a partir do século XVIII, para propagar o discurso da moral e dos bons costumes, a fim de estabelecer a ordem e o poder nessa sociedade, especialmente no âmbito familiar. No enredo, Rochester não nega as acusações, revela que se casou com Bertha 15 anos antes, mas que Bertha ficou louca. Em um estado de raiva, segura a mão de Jane levando-a de volta para Thornfield; os três homens os seguem e testemunham o insano estado de Bertha Mason correndo ao redor do quarto e rosnando como um animal.

[...] Ela era uma mulher grande, de estatura quase igual à do marido, e além disso corpulenta: demonstrou na luta uma força viril; mais de

uma vez quase o estrangulou, apesar de ele ser atlético. Poderia tê-la acalmado com um soco bem dado; mas não queria golpear: estava disposto apenas a se defender. Por fim conseguiu dominar os braços; amarrou-os atrás das costas com uma corda que Grace Poole lhe deu: com mais um pedaço de corda que estava à mão, ele a prendeu a uma cadeira. A operação foi completada em meio aos gritos mais cruéis e aos gestos mais desenfreados. Depois o Sr. Rochester se virou para seus espectadores: dirigiu-lhes um olhar tão sarcástico como desolado. – Aquela é a minha esposa – disse ele. (BRONTË, 1996, p. 406).³⁸

Dessa forma, o mistério que assombrava Thornfield é apresentado, Bertha era a responsável pelos barulhos que Jane ouvia, foi a causa real do incêndio misterioso no início do enredo e responsável pelo ferimento de seu irmão. Ela era escondida no terceiro andar de Thornfield sob os cuidados de Grace Poole, que a mantinha sob controle, a primeira esposa de Rochester era trancafiada na residência.

Bertha Mason pode figurar o outro (feminino) reprimido, talvez por ela não ter conseguido viver respeitando as regras sociais, conveniências e decoro; uma vez que a antagonista não é inglesa. Na descrição, Bertha é retratada do ponto de vista animalesco, o que não condiz com a ordem que era esperada no contexto vitoriano; validada pela ideologia da “Rainha do Lar”. Afinal o comportamento feminino deveria seguir as convenções sociais impostas, Há ainda a análise dessa protagonista de acordo com a sexualidade:

Entretanto, se observamos a ênfase colocada sobre o fato de a mãe de Bertha ser louca e todas as descrições da própria Bertha na obra, sempre com os longos cabelos negros soltos e em desalinho, poderemos ler o que estaria subentendido do texto. Em outras palavras, a suposta loucura de Bertha estaria ligada à sua intensa sensualidade e sexualidade, que acabaram sendo vistas como lascívia e luxúria por parte de Rochester, e que deveriam ter sido reprimidas ou pelo menos controladas em prol da manutenção do lar, segundo os ditames vitorianos [...]. (ROCHA, 2008, p. 29).

Nessa concepção, a fim de assegurar a herança, a família deveria ser padronizada, em especial a mulher deveria ter um comportamento exemplar, validado pelas características da mulher “Anjo”. Nesse sentido, o desejo deveria ser controlado (FOUCAULT, 1999), a fidelidade era fundamental para que não houvesse divisão de

³⁸ BRONTË, 2010, p. 297. She was a big woman, in stature almost equaling her husband, and corpulent besides: she showed virile force in the contest—more than once she almost throttled him, athletic as he was. He could have settled her with a well-planted blow; but he would not strike: he would only wrestle. At last he mastered her arms; Grace Poole gave him a cord, and he pinioned them behind her: with more rope, which was at hand, he bound her to a chair. The operation was performed amidst the fiercest yells, and the most convulsive plunges. Mr. Rochester then turned to the spectators: he looked at them with a smile both acrid and desolate. ‘That is my wife,’ said he.

bens dessa classe que estava em ascensão. Para as mulheres que não conseguiam viver de acordo com esses ideais, havia o isolamento social, prática comum no século XIX.

Os loucos, dementes e imbecis, privados de seus direitos de cidadania, podem ser internados a pedido da família, conforme estabelece a lei de 1838. O direito do marido sobre a mulher se confirma sob esse aspecto [...]. A reclusão das mulheres ditas loucas aumenta de maneira vertiginosa no século XIX: de 9.930 em 1845-1849, passam para quase 20 mil em 1871, de acordo com Yanick Ripa. Em 80% dos casos, os solicitantes são homens (um terço são maridos, pais ou patrões). (PERROT, 2009, p.110).

As mulheres eram trancafiadas e tidas como loucas, muitas vezes apenas por não seguirem os padrões sociais tidos como adequados. Michel Perrot nos revela que: “A loucura é também uma saída para uma infelicidade familiar real. Entre as loucas contam-se muitas amantes abandonadas, malcasadas, esposas enganadas, mães enlutadas pelos filhos”. (PERROT, 2009, p.264). A antagonista Bertha Mason figura o estético atrelado ao social, não por acaso Charlotte Brontë cria essa personagem. No enredo, a antagonista é colocada como louca e essa definição é uma *estratégia de contenção*, inclusive da época, que não pode passar despercebida, quando se percebe a discussão subjacente ao romance sobre o papel das mulheres e suas possibilidades na era vitoriana.

Charlotte Brontë apresenta em suas obras literárias possibilidades da protagonista conviver com diversas personagens femininas e, conseqüentemente, visualizar/pensar em diferentes ações e crenças. Jane Eyre sempre vivencia essas experiências, esses conflitos, os quais vão fazendo parte de sua formação e ela reage como mediadora do seu eu. A análise posterior se centrará na protagonista a fim de entendermos suas possibilidades e escolhas, como mulher, dentro desse século.

O gênero escolhido pela autora, o romance de formação, deve ser analisado como revelador de conteúdo, pois não é por acaso que a autora decide narrar a história de uma menina em formação; dado que será posteriormente mais bem explorado pois, de acordo com Fredric Jameson (1992), a *forma é conteúdo*, e pode simbolizar uma *estratégia de contenção*. Conforme pode ser visto por Sean Holmer:

[...] Eu argumentava que a tendência ideológica de uma obra está inscrita na sua forma, em vez de apenas pautada seu conteúdo, mas isso não deve ser tomado para implicar que Jameson é, em qualquer sentido, um formalista. Formalismo tem uma tendência a desvalorizar o conteúdo de artefatos culturais, vendo-o como pouco mais do que a projeção do formulário. Para Jameson, por outro lado, a forma é um

fenômeno histórico, não independentemente do seu conteúdo, mas precisamente porque é o conteúdo social e histórico está em seu caráter. Forma, sugere ele, é nada menos do que o conteúdo em si trabalhando no campo da superestrutura, a evolução das formas, longe de consistir de uma lógica de como os formalistas russos viam isso, representa o surgimento de novos tipos de conteúdo, como eles forçaram seu caminho para a superfície e deslocaram as formas obsoletas mais velhas. Em outras palavras, a mudança literária “é essencialmente uma função do conteúdo de busca na sua expressão adequada forma” (MF, 328), um processo que Jameson designa como “lógica de conteúdo”.³⁹

Outro fator de destaque é a temática da instituição casamento, nessa obra literária, que também não se dá por acaso. É necessária uma leitura mais atenta para que o leitor possa interpretar o romance não só como uma história de amor.

Jane Eyre: Anjo ou Demônio? A proposta de uma nova mulher

Nesse terceiro nível de leitura proposto, evidenciaremos o papel da protagonista e como ela se comporta em relação ao casamento. A questão central será demonstrar como essa instituição foi construída nesse romance, se fortaleceu e se transformou nessa sociedade e como a protagonista Jane Eyre se constituiu como mulher no século das luzes.

O romance inglês no século XVIII atrela dados históricos e sociais na construção de suas personagens, proporcionando um novo indivíduo e propagando uma nova ideia. Assim, o público leitor pode constituir o romance bem como ser constituído por meio de um comportamento coletivo, gerado pela verossimilhança das personagens.

A história do romance expressa por meio de sua formação a constituição de um novo indivíduo em uma nova sociedade. Essas características são vistas no romance, no século XVIII, através de uma visão mais realista, que retrata o ambiente, a vida e as

³⁹HOLMER, 1998, 27. [...] I argued that the ideological tendency of a work is inscribed in its form rather than merely in its content, but this should not be taken to imply that Jameson is, in any sense, a formalist. Formalism has a tendency to downgrade the content of cultural artifacts, seeing it as little more than the projection of the form. For Jameson, on the other hand, form is a historical phenomenon not regardless of its content but precisely because its content is social and historical in character. Form, he suggests, is nothing less than content working itself out in the realm of the superstructure; the evolution of forms, far from consisting of a self-motivating logic as Russian Formalists saw it, represents the emergence of new types of content as they force their way to the surface and displace the older obsolete forms. In other words, literary change ‘is essentially a function of content seeking its adequate expression in form’ (MF, 328), a process Jameson designates as the ‘logic of content’.

experiências de um homem comum. O realismo⁴⁰ tem uma grande ênfase no projeto de romance, que, por meio do recurso de um indivíduo, pode revelar todo um contexto social.

O realismo, dessa forma, não deve ser entendido como mera reprodução artística da realidade, obtida mediante a imitação da natureza ou a busca semelhante, como pensaram os primeiros teóricos do romance, ainda muito presos a uma concepção clássica de verossimilhança. A obra literária obedece a leis internas, é regida por processos de composição e depende da ordenação de materiais brutos por parte de seu criador, cuja tarefa é captar o típico, o característico no movimento social, é aprender a totalidade num destino individual e representá-lo sob forma artística. (VASCONCELOS, 2002, p.37).

A mudança no contexto social proporcionou ao romance uma nova forma de expressão, a qual valoriza e reflete diversas temáticas, não apenas associadas no século XVIII, mas de maneira contemporânea e atual.

Foi essa nova realidade que se objetivou numa forma literária nova, que buscava, na apreensão e representação do real, captar o movimento da vida contemporânea. Este, o realismo moderno, uma forma histórica que o romance soube incorporar como poucos, por meio do contato estreito com a vida cotidiana e a experiência humana, fosse ela psicológica ou social. (VASCONCELOS, 2002, p.40).

Nessa perspectiva, a teoria do romance pode ser construída, discutida e apreciada, pois essas evidências são cruciais para um melhor entendimento do gênero literário. Afinal, a consolidação do romance foi feita através de uma transformação social, numa via de mão dupla em que a sociedade interfere no romance e o romance interfere na sociedade. O romance se transforma e transforma a sociedade do século XIX. Conforme Raymond Williams:

A sociedade não é um contexto em que as relações pessoais são estudadas, nem os indivíduos são meramente ilustrações dos aspectos do caminho da vida. Cada aspecto da vida pessoal é radicalmente afetado pela qualidade da vida em geral, mas a vida em geral é vista no seu mais importante em termos completamente pessoais. Nós atentamos com nossos sentidos inteiros para todos os aspectos da vida em geral, mas o centro de valor é sempre a pessoa humana individual - e não qualquer pessoa isolada, mas as muitas pessoas que são a realidade da vida em geral.⁴¹

⁴⁰Esse realismo não é o movimento literário, mas uma característica do romance em se aproximar da vida cotidiana. Neste contexto, o romance escolhido traz uma personagem comum retratando a vida privada.

⁴¹WILLIAMS, 1992, p.278-279. The society is not a background against which the personal relationships are studied, nor are the individuals merely illustrations of aspects of the way if life. Every aspect of personal life is radically affected by the quality of the general life, yet the general live is seen at its most

Com efeito, a autora Charlotte Brontë em *Jane Eyre* teve muito a contribuir com a modernidade, em especial com o posicionamento das mulheres. Além de utilizar um gênero tão expressivo no século XIX, a autora adota a forma de um *Bildungsroman*. Esse gênero surgiu na Alemanha, em meio à sociedade burguesa, a fim de ressaltar e ensinar os seus valores; é essencialmente masculino, como destaca Galbiati:

A ascensão da burguesia enquanto força política e econômica encontrou na estrutura temático-formal do *Bildungsroman* uma maneira de expressão dos ideais da sociedade alemã em pleno processo de transformação social, cuja ideologia principal pautava-se na formação do novo cidadão alemão (processo durante o qual se aprende a ser “homem”, ou seja, apresenta-se o desenvolvimento de uma personagem masculina). Então, ao mesmo tempo em que a forma romance estava surgindo e, tempos depois, se afirmando como uma forma literária popular e rapidamente consumida, o princípio de educar o jovem alemão era veiculado, por meio das histórias de um protagonista masculino, cujas fases da vida são acompanhadas e contadas por um narrador-personagem. (GALBIATI, 2013, p.26).

Outro fator relevante é a associação do gênero com a educação do público leitor, sobretudo os homens, uma vez que os valores patriarcais deveriam ser transmitidos. A formação dos jovens se dá por meio da leitura desses romances, como também com a criação do seu processo de identidade. Um dos exemplos mais significativos de romance de formação masculino é de Goethe.

Além de ser uma ferramenta didática e moral, o *Bildungsroman*, na sua origem, traz consigo uma nova percepção de educação. Em Goethe, a preocupação em educar já estava presente e considerava a especificidade do caráter infante-juvenil. Como se pode observar, a associação entre o texto de Goethe, os princípios iluministas e o esforço pela nacionalização da literatura alemã fez com que o *Bildungsroman* adquirisse, então, o estatuto de forma específica no interior da tradição romanesca, determinado posteriormente pela crítica. (GALBIATI, 2013, p.27).

É válido ressaltar a importância desse gênero na Inglaterra:

Durante a Era Vitoriana, o *novel of youth* foi o tipo de romance mais popular na Grã-Bretanha e, segundo Buckley (1974), o *Bildungsroman* na Literatura Inglesa seria o termo sinônimo oportuno para o *novel of youth*, pois os princípios de educação e de

important in completely personal terms. We attend with our whole senses to every aspect of the general life, yet the center of value is always in the individual human person – not any one isolated person, but the many persons who are the reality of the general life.

desenvolvimento, em uma jornada da infância à maturidade, estão presentes em cada *Bildungsroman* Inglês. Assim, a fórmula básica do *Bildungsroman* mostra-se apropriada no período vitoriano, no qual as oportunidades apresentadas ao herói ecoavam as experiências vivenciadas naquela época. *Jane Eyre*, *The Mill on the Floss*, *David Copperfield*, e *Great Expectations* são romances considerados, na Literatura Inglesa, *Bildungsromane*. (GALBIATI, 2013, p.35).

Nesse contexto, há um destaque para o *Bildungsroman* como gênero narrativo e sua utilização como estratégia a fim de formar os indivíduos do século XIX. Na Literatura Inglesa, há poucos casos de inversão desse gênero, essencialmente masculino, para o feminino, e a obra *Jane Eyre* (1847) é tida como exemplo. Charlotte Brontë escolhe um gênero masculino e subverte a sua ordem, colocando como protagonista uma mulher. A autora, por meio da verossimilhança da protagonista, instrui as mulheres do século XIX, de maneira inovadora, promovendo possibilidades de educação às avessas para as suas leitoras. De acordo com Gilbert & Gubar (1984):

[É] uma história de confinamento e fuga, um típico *Bildungsroman* feminino no qual os problemas encontrados pela protagonista, enquanto ela luta da prisão de sua infância rumo a uma meta quase impensável de liberdade madura, são sintomáticos das dificuldades. Toda mulher, em uma sociedade patriarcal, deve encarar e superar: a opressão (em Gateshead), a fome (em Lowood), a loucura (em Thornfield) e a indiferença (em Marsh End).⁴²

Charlotte Brontë parece ter optado por esse gênero a fim de também educar os leitores dessa sociedade burguesa, em especial as mulheres. A narrativa se dá pelas experiências, conflitos e angústias do ponto de vista feminino, em um ambiente doméstico e dialogando com as possibilidades que a mulher do século XIX poderia ou não ter. Os recursos narrativos, em destaque o romance de formação e a narrativa em primeira pessoa, conduzem o leitor para um maior envolvimento com o texto enredo; o que pode ser analisado também pelo viés do melodrama, pois a autora constrói a sua protagonista, sob o ponto de vista de uma menina órfã:

De acordo com os elementos do melodrama, o romance de Charlotte Brontë *Jane Eyre* pode parcialmente ser considerado como pertencente a esse tipo de gênero, uma vez que contém vários componentes melodramáticas. Um tema popular no melodrama é virtude em perigo, personificada em um personagem vulnerável. Esses

⁴²GILBERT & GUBAR, 1984, p. 338-339. [It is] a story of enclosure and escape, a distinctively female *Bildungsroman* in which the problems encountered by the protagonist as she struggles from the imprisonment of her childhood toward an almost unthinkable goal of mature freedom are symptomatic of difficulties. Every woman in a patriarchal society must meet and overcome: oppression (at Gateshead), starvation (at Lowood), madness (at Thornfield), and coldness (at Marsh End).

personagens eram órfãos de preferência, uma vez que são convenientes e adaptáveis criaturas, que podem ser movimentados sem ser retido por uma família e foram vistos de fora como vulneráveis pela sociedade de classe média vitoriana. Jane cumpre exatamente essas qualidades, sendo um órfão que é confrontado com várias atuações da casa e da região e, por vezes, ser tão miserável, que o leitor não pode deixar de sentir com ela.⁴³

Jane Eyre é apresentada ainda menina na narrativa, entretanto é importante ressaltar as suas ações e reações perante situações de conflito. A protagonista questiona desde sua infância o discurso da sociedade vitoriana, que aparece no enredo por meio das personagens que as figuram, a fim de reafirmar valores impostos e padronizar as relações de poder. Na narrativa, a menina enfrenta o *patriarcalismo* por seu primo John:

— Que vergonha, que vergonha! — exclamou a criada da senhora. — Que conduta chocante, Srta. Eyre, bater num jovem cavalheiro, filho de sua benfeitora! Seu jovem patrão.
— Patrão! Quem é meu patrão? Eu sou alguma criada?
— Não; você é menos que uma criada, pois não faz nada para obter seu sustento. Agora, sente-se, e pense melhor em sua maldade. (BRONTË, 1996, p.19).⁴⁴

Quando os primos são vistos brigando, não há um diálogo por parte dos adultos para saber o que de fato aconteceu, mas sim uma repreensão direta a Jane Eyre. Essa cena descreve o papel que Jane tinha em Gateshead, como indivíduo totalmente dependente. A menina é considerada inferior a empregada, pois não tinha como se sustentar sozinha; ainda criança, não poderia trabalhar. Essa situação de dependência da protagonista, desde sua infância, e conseqüentemente os males que isso acarreta, são vivenciados por ela e esses traumas constroem também a identidade da protagonista.

No romance, como punição, a menina é trancada no quarto vermelho. Jane tem uma crise nervosa nesse quarto e desmaia, por achar que viu o fantasma de seu tio Reed. Percebe-se ainda a influência gótica na construção desse ambiente assustador. O quarto

⁴³BROOKS, 1976, p.4. According to the elements of melodrama, Charlotte Brontë's novel *Jane Eyre* can partially be considered as belonging to this type of genre since it contains several melodramatic components. A popular theme in melodrama is virtue in distress, personified in a vulnerable character. These characters were preferably orphans, since they are convenient and adaptable creatures, which can be moved around without being held back by a family and were seen as vulnerable outsiders by the Victorian middleclass society. Jane exactly fulfills these qualities, being an orphan who is confronted with several movings of the home and region and sometimes being so miserable, that the reader can't help feeling with her.

⁴⁴BRONTË, 2010, p. 6 "For shame! for shame!" cried the lady's-maid. "What shocking conduct, Miss Eyre, to strike a young gentleman, your benefactress's son! Your young master."
"Master! How is he my master? Am I a servant?"
"No; you are less than a servant, for you do nothing for your keep. There, sit down, and think over your wickedness."

vermelho simboliza as injustiças que a protagonista sofria, tais como exclusão, dependência financeira e falta de amor dos familiares. Ela revela seu medo:

Naquele vazio visionário tudo parecia mais frio e escuro do que na realidade: e o estranho e pequeno vulto ali me observando, com o rosto e os braços brancos manchando a escuridão, os olhos cintilantes de medo se movendo onde todo o resto era estático, teve o efeito de um verdadeiro espírito: achei que parecia um dos pequenos fantasmas, meio fada, meio duende [...]. (BRONTË, 1996, p. 22).⁴⁵

O quarto vermelho pode ser analisado como um símbolo de superação em busca da liberdade na obra, do qual a protagonista sempre se lembrará, em outros momentos difíceis, na fase adulta; esse sentimento de prisão sempre dá força para ela seguir a sua liberdade e conseqüentemente a impulsiona também para a sua independência. Na narrativa, após o desmaio, quando acorda, ela está no seu quarto sendo cuidada pelo boticário da família. Ele a questiona sobre a sua vida e sua felicidade, eles chegam à conclusão, juntamente com Bessie, que a escola seria uma boa alternativa para mudança de ares, uma vez que ela não possuía outros parentes que pudessem criá-la. Ainda em suas análises Jane nos revela as conseqüências do quarto vermelho: “Nenhum mal físico prolongado ou severo seguiu esse incidente do quarto vermelho: só produziu um choque em meus nervos, do qual sinto reverberação até hoje”. (BRONTË, 1996, p. 31)⁴⁶.

Nessa punição há também uma indicação ao bom comportamento feminino de acordo com os ideais da sociedade vitoriana. É óbvio que Jane questiona essas convenções sociais desde sua infância. No decorrer do enredo, Jane passa a ter conhecimento sobre a sua história ouvindo a conversa das criadas:

Naquela mesma ocasião tomei conhecimento pela primeira vez, ouvindo as revelações da Srta. Abbot a Bessie, de que meu pai fora um clérigo pobre; que minha mãe se casara com ele contra o desejo de seus amigos, que o consideravam indigno a ela; que meu avô Reed ficara tão irritado com a desobediência dela, que cortou relações com a filha e a deixou sem dinheiro algum; que depois que minha mãe e meu pai estavam casados havia um ano, ele contraiu tifo numa visita aos pobres de uma grande cidade manufatureira onde se situava seu curato, e onde grassava aquela doença; que minha mãe contraiu dele a

⁴⁵BRONTË, 2010, p. 8 All looked colder and darker in that visionary hollow than in reality: and the strange little figure there gazing at me, with a white face and arms specking the gloom, and glittering eyes of fear moving where all else was still, had the effect of a real spirit: I thought it like one of the tiny phantoms, half fairy, half imp [...]

⁴⁶BRONTË, 2010, p. 14. No severe or prolonged bodily illness followed this incident of the red-room; it only gave my nerves a shock of which I feel the reverberation to this day.

infecção, e ambos morreram num intervalo de menos de um mês. (BRONTË, 1996, p. 39).⁴⁷

Esse casamento é retratado de forma proposital, uma vez que, desde criança, Jane passa a ter o exemplo dos pais de um matrimônio baseado no amor. A família e os amigos da mãe da menina eram contra o casamento, pois o pai era de classe inferior. O contexto histórico por meio da lógica do capital explica esse julgamento. De acordo com Michelle Perrot:

O casamento é uma negociação, conduzida pelos parentes (as tias casamenteiras), pelos amigos, pelos próximos (o padre), e todos os seus fatores devem ser avaliados. [...] as estratégias matrimoniais se diversificam e se tornam complexas. O dinheiro assume formas variáveis: móveis, imóveis, negócios e “esperanças”. Outros elementos entram em linha de conta: o nome, a consideração, a “situação” (as profissões gozam de grande autoestima), a “classe” e a beleza fazem parte do meio de troca. (PERROT, 2009, p.124).

A família tem um papel social de destaque e influencia a vida de seus descendentes, principalmente das mulheres. Na sociedade vitoriana, o centro da família é baseado no patriarcalismo, a autoridade é passada de pai para filho, bem como o patrimônio. Dessa forma, os pais de Jane, sem a sua força de trabalho, não conseguiram continuar vivendo em meio a essa sociedade.

Na fase adulta, Jane, trabalhando como governanta em Thornfield, conhece seu patrão de maneira não convencional. Ela caminhava em direção a Hay para levar uma carta ao correio escrita pela Sra. Fairfax, quando vê um cavaleiro em apuros:

Ele passou e eu segui meus caminhos; alguns passos, e me voltei; o ruído de um escorregão e uma exclamação — "Que diabo vou fazer agora?" — e um trambolhão estrondoso prenderam a atenção. Cavalo e cavaleiro estavam caídos; haviam escorregado na camada de gelo que esmaltava o caminho. O cachorro voltou aos saltos, e vendo seu dono em uma enrascada, e ouvindo o cavalo gemer, latiu até as colinas da tarde ecoarem o som, que era profundo em proporção ao seu tamanho. Farejou em volta da dupla e depois veio correndo para mim; era tudo que ele podia fazer — não havia outro socorro por perto.

⁴⁷BRONTË, 2010, p. 20. On that same occasion I learned, for the first time, from Miss Abbot's communications to Bessie, that my father had been a poor clergyman; that my mother had married him against the wishes of her friends, who considered the match beneath her; that my grandfather Reed was so irritated at her disobedience, he cut her off without a shilling; that after my mother and father had been married a year, the latter caught the typhus fever while visiting among the poor of a large manufacturing town where his curacy was situated, and where that disease was then prevalent: that my mother took the infection from him, and both died within a month of each other.

Obedeci o cão e caminhei até o viajante [...]. (BRONTË, 1996, p. 159).⁴⁸

Nessa cena há uma referência explícita ao conto de fadas *Cinderela*, principalmente em relação ao símbolo do cavaleiro. Nos contos de fadas a maioria dos príncipes - cujo objetivo principal é salvar uma dama em apuros – tem um cavalo branco e é considerado um homem ideal, tanto pelo físico quanto emocionalmente. A autora subverte essa ordem e coloca, não por acaso, um homem feio que cai do cavalo e que precisa da ajuda de uma mulher para se levantar.

Há ainda um destaque para o posicionamento da dama, não como ser inferior, ou dependente, mas sim no mesmo patamar que o cavaleiro. [...]“ ‘Permita-me – continuou ele – a necessidade me obriga a utilizar-me de você’. Pôs uma pesada mão sobre meu ombro e, apoiando-se em mim com certa força, foi mancando até o cavalo.”[...] (BRONTË, 1996, p. 162)⁴⁹.

Outro fator a ser analisado, em comparação ao conto, é que há uma aproximação também com a vida de Jane Eyre em relação aos seus pais, pois, assim como *Cinderela*, ela vinha de família com posses, no caso, por parte da mãe, mas, por percalços da vida, estava em uma posição de dependente. Ambas as histórias, também podem ser interpretadas pelo ponto de vista do melodrama, em que as protagonistas, seguindo os seus ideais de moralidade, tornam-se heroínas de sua própria história.

No convívio em Thornfield, outro fato significativo no enredo, é que Jane sempre escuta alguns sons que a princípio ela não entende e acredita ser apenas imaginação, e em uma noite, quando ainda estava acordada, tem a certeza de que escutou barulhos e uma risada. A protagonista, com valentia, sai do seu quarto em direção ao corredor e percebe que há fumaça saindo do quarto de Rochester. Ela entra no quarto dele, que está pegando fogo, o acorda e o salva do incêndio:

Ele estendeu a mão; ofereci-lhe a minha; ele a tomou primeiro em uma, e depois nas duas mãos.

⁴⁸BRONTË, 2010, p. 112. He passed, and I went on; a few steps, and I turned: a sliding sound and an exclamation of "What the deuce is to do now?" and a clattering tumble, arrested my attention. Man and horse were down; they had slipped on the sheet of ice which glazed the causeway. The dog came bounding back, and seeing his master in a predicament, and hearing the horse groan, barked till the evening hills echoed the sound, which was deep in proportion to his magnitude. He snuffed round the prostrate group, and then he ran up to me; it was all he could do, -- there was no other help at hand to summon. I obeyed him, and walked down to the traveller [...].

⁴⁹BRONTË, 2010, p. 115. "Excuse me," he continued: "necessity compels me to make you useful." He laid a heavy hand on my shoulder, and leaning on me with some stress, limped to his horse."

— Você salvou a minha vida: tenho prazer em ter uma dívida tão grande para com você. Não consigo dizer mais nada. Eu não suportaria dever tanto a qualquer outro ser vivente: você é uma exceção, é diferente; seu benefício não me é um fardo, Jane. Calou-se e fitou-me: palavras quase visíveis tremulavam em seus lábios — mas a voz foi contida. (BRONTË, 1996, p. 210).⁵⁰

O Sr. Rochester passa a admirar ainda mais Jane. Essa cena indica a criação de um novo indivíduo, a mulher como forte e corajosa e não frágil e subordinada. Há uma educação para o leitor em relação ao papel da mulher, pois nesse caso a mulher salva a vida de um homem. Dessa forma, o patriarcalismo é novamente questionado, pois há uma mudança de autoridade, a qual revela que não é apenas o homem detentor de poder.

No decorrer da narrativa, Jane informa para o Sr. Rochester que precisará viajar; nessa conversa, o patrão a faz prometer que não vai demorar muito e quer lhe pagar seu salário, pois ainda não o tinha feito. Entretanto, oferece a Jane uma quantia superior:

— Aqui está — disse ele me oferecendo uma nota; eram cinquenta libras, e ele só me devia quinze. Eu lhe disse que não tinha troco.
— Não quero troco; você sabe disso. Pegue seu salário. Eu me recusei a aceitar mais do que me era devido. No início ele ficou zangado; depois, como se lembrasse de algo, disse:
— Certo, certo! Melhor não lhe dar tudo agora: você talvez ficasse três meses fora se tivesse cinquenta libras. Aqui estão dez; não é o suficiente?
— Sim, senhor, mas agora o senhor me deve cinco. (BRONTË, 1996, p. 310).⁵¹

Nessa situação, podemos analisar o caráter de Jane Eyre, que como filha de um pastor, não poderia ter outro comportamento moral, que é baseado em uma crença cristã/religiosa. Charlotte Brontë dialoga com o seu momento histórico, por meio de um discurso tido como adequado moralmente, pelo viés do Puritanismo, a autora responde ao seu contexto, com uma protagonista que serve como modelo de educação para o

⁵⁰BRONTË, 2010, p. 151. He held out his hand; I gave him mine: he took it first in one, then in both his own.

"You have saved my life: I have a pleasure in owing you so immense a debt. I cannot say more. Nothing else that has being would have been tolerable to me in the character of creditor for such an obligation: but you: it is different; -- I feel your benefits no burden, Jane."

He paused; gazed at me: words almost visible trembled on his lips,- but his voice was checked.

⁵¹BRONTË, 2010, p. 226. "Here," said he, offering me a note; it was fifty pounds, and he owed me but fifteen. I told him I had no change.

"I don't want change; you know that. Take your wages."

I declined accepting more than was my due. He scowled at first; then, as if recollecting something, he said

- "Right, right! Better not give you all now: you would, perhaps, stay away three months if you had fifty pounds. There are ten; is it not plenty?"

"Yes, sir, but now you owe me five."

período e ao mesmo tempo, avança nas entrelinhas propondo o seu ideal de feminilidade. No enredo, quando Jane Eyre exige receber apenas o que era seu de direito, há também uma proposta visando à independência feminina. A autora utiliza, de forma proposital, por meio do posicionamento da protagonista, o seu ideal de mulher: honesta, trabalhadora, inteligente e lutando para ser independente em meio a um contexto desprivilegiado.

Em relação à temática casamento, no enredo, Jane é alertada pela Sra. Fairfax que provavelmente o Sr. Rochester irá pedir em casamento a Srta. Blanche. Essa situação deixa Jane em confito, pois ela acredita que o sr. Rochester fará o pedido para a linda mulher, mas de forma surpreendente ele menciona que não tem noiva e pede Jane em casamento:

— E sua vontade decidirá seu destino — disse ele. — Ofereço-lhe meu coração, minha mão e uma parte de minhas posses.
— Está representando uma farsa, da qual eu simplesmente rio.
— Peço-lhe que passe a vida ao meu lado... que seja meu segundo eu, e minha melhor companhia na terra. [...]
— Mas, Jane, eu estou pedindo que você seja a minha esposa: é só com você que pretendo me casar. [...]
— Minha noiva está aqui — disse ele, mais uma vez me puxando para perto de si — porque minha igual está aqui, e minha semelhança. Jane, quer casar-se comigo?(BRONTË, 1996, p. 352).⁵²

Jane aceita o pedido de casamento do Sr. Rochester apenas quando tem certeza de que ele está sendo sincero. No decorrer da convivência com esse homem aparentemente severo, aprende a amá-lo sem reservas, com o coração e não por interesse. A autora subverte o pedido de casamento considerado como adequado nessa sociedade vitoriana, uma vez que o personagem Rochester escolhe Jane, e não Blanche. A decisão de Rochester é inovadora, pois tem a oportunidade de perpetuar sua classe, porém, enfrenta a sua educação e busca a felicidade almejada em Jane Eyre.

A protagonista, mesmo tendo a possibilidade de se casar, preza por sua independência e se sente desconfortável com a dependência do futuro marido. Por isso,

⁵²BRONTË, 2010, p. 256. "And your will shall decide your destiny," he said: "I offer you my hand, my heart, and a share of all my possessions."

"You play a farce, which I merely laugh at."

"I ask you to pass through life at my side -- to be my second self, and best earthly companion." [...]

"But, Jane, I summon you as my wife: it is you only I intend to marry." [...]

"My bride is here," he said, again drawing me to him, "because my equal is here, and my likeness. Jane, will you marry me?"

Jane Eyre toma a decisão de escrever uma carta para seu tio, a fim de explicar o mal entendido que havia acontecido com a Sra. Reed, e para informá-lo que se casaria:

“Seria de fato um alívio”, pensei, “se um dia eu tivesse uma mínima independência; jamais posso suportar ser vestida como uma boneca pelo Sr. Rochester, ou sentar-me como uma segunda Dânae, com a chuva de ouro caindo ao redor de mim. Escreverei para Madeira assim que chegar em casa, e contarei ao tio que vou me casar, e com quem: se eu tivesse pelo menos uma perspectiva de um dia trazer para o Sr. Rochester um acréscimo de fortuna, poderia suportar melhor ser mantida por ele. (BRONTË, 1996, p. 372).⁵³

Nessa sociedade, há uma educação da mulher para o casamento. Entretanto, Jane Eyre quer se casar pelos seus próprios ideais, de amor e de mulher, não pela ideologia vigente, que utiliza o vínculo matrimonial para assegurar a manutenção da classe, e em especial para que não haja traição. Dessa forma, a autora revela seu projeto literário e sugere o amor, mas também a independência, mesmo que a mulher esteja apaixonada. O seu futuro marido propõe para ela largar seu emprego:

— Você largará imediatamente sua escravidão de governanta.
— É mesmo? Peço-lhe desculpas, senhor, mas não largarei. Continuarei como de costume. Ficarei afastada de seu caminho o dia todo, como estive habituada a fazer: o senhor pode mandar me chamar à noite, quando se sentir disposto a me ver, e então virei, mas em nenhuma outra ocasião. (BRONTË, 1996, p. 374).⁵⁴

Jane Eyre é retratada como uma pessoa autêntica, sincera e perspicaz. É com esse perfil que ela se impõe ao futuro marido, revelando a sua postura de caráter. A independência para a protagonista é algo almejado desde a infância e ela tem esse propósito como objetivo de vida. A autora contradiz o patriarcalismo novamente, pois dá voz à mulher e o poder para tomar suas próprias decisões.

Na narrativa, quando a protagonista passa a ter conhecimento sobre Bertha, os noivos têm uma conversa definitiva, na qual o Sr. Rochester se mostra muito arrependido do que fez, e pede seu perdão. Jane Eyre nos revela que:

⁵³BRONTË, 2010, p. 271. "It would, indeed, be a relief," I thought, "if I had ever so small an independency; I never can bear being dressed like a doll by Mr. Rochester, or sitting like a second Danae with the golden shower falling daily round me. I will write to Madeira the moment I get home, and tell my uncle John I am going to be married, and to whom: if I had but a prospect of one day bringing Mr. Rochester an accession of fortune, I could better endure to be kept by him now."

⁵⁴BRONTË, 2010, p. 273. "You will give up your governessing slavery at once."
"Indeed, begging your pardon, sir, I shall not. I shall just go on with it as usual. I shall keep out of your way all day, as I have been accustomed to do: you may send for me in the evening, when you feel disposed to see me, and I'll come then; but at no other time."

Leitor, eu o perdoei imediatamente e ali mesmo. Havia um remorso tão profundo nos olhos dele, uma dor tão verdadeira em sua voz, uma energia tão viril em suas maneiras: além disso, havia um amor tão inalterado em seu olhar e semblante — e eu lhe perdoei tudo: mas não com palavras, nem externamente; apenas no fundo do meu coração. (BRONTË, 1996, p. 413).⁵⁵

Charlotte Brontë utiliza o recurso da narrativa de diálogo com o leitor a fim de persuadi-lo sobre seu ponto de vista, em relação ao amor de Jane Eyre. É evidente que, por amá-lo, Jane consegue perdoá-lo e criar justificativas para tentar entender esse conflito. No entanto, o Sr. Rochester omitiu a verdade e, se realmente tivesse se casado com Jane, seria um bígamo, desonrando a sua amada.

No diálogo entre Jane Eyre e Rochester, ele insiste para que ela seja sua esposa, tentando persuadir e argumentar de todas as formas, propondo que desrespeite os mandatos da religião e dos homens. A protagonista argumenta: “— Senhor, sua esposa está viva: este é um fato que foi reconhecido esta manhã pelo senhor mesmo. Se eu vivesse ao seu lado como deseja seria então sua amante: dizer que não é sofisticado é falso.” (BRONTË, 1996, p. 420)⁵⁶.

Rochester persiste para que Jane cumpra a promessa de casar com ele, independentemente da concepção de lei e moral, assume o discurso da aristocracia, o qual pressupõe que está acima dos ideais almejados pela burguesia. Nessa perspectiva, para ele não há a necessidade de estabelecer uma família nuclear, figurada com um único casamento, mas poderia ter outras mulheres, independente de ser casado, e sem a formalização religiosa. Esse questionamento pode ser também considerado como uma *estratégia de contenção* utilizada pela autora; criticando essa sociedade patriarcal, em que apenas os homens tinham outras possibilidades. Já a mulher desse contexto, assume uma posição binária, ou é tida como “santa” ou “prostituta”.

No enredo, o patrão explica que o seu casamento com Bertha foi arranjado por suas famílias (demonstração do casamento por interesse) e que só percebeu seu erro após casar-se. A narradora utiliza essa argumentação, por parte de Rochester, novamente a fim de persuadir o leitor, apresentando-o sob um ponto de vista da ingenuidade; porém, vale ressaltar as normas da instituição casamento para essa

⁵⁵BRONTË, 2010, p. 302. Reader! – I forgave him at moment, and on the spot. There was such deep remorse in his eye, such true pity in his tone, such mainly energy in his manner; and, besides, there was such unchanged love in his whole look and mien- I forgave him all: yet not in words, not outwardly; only at my heart’s core.

⁵⁶ BRONTË, 2010, p. 308. Sir, your life is living: that is a fact acknowledged this morning by yourself. If I lived with you as you desire, I should then be your mistress: to say otherwise is sophistical-is false.

sociedade. De acordo com Michelle Perrot: “A homogamia é altíssima em todo o país. Sendo de praxe nos meios burgueses, onde o casamento é ditado pelos interesses das famílias e das empresas, ela atinge o auge quando se somam diversos valores de identidade [...]”. (PERROT, 2009, p.122).

Na sociedade burguesa, o patrimônio era desejado; a família que já tinha uma boa situação financeira tem como objetivo aliar-se a outra do mesmo padrão ou superior para consolidar sua riqueza. Dessa forma, podiam também ocorrer os casamentos arranjados, em que o mais importante é a manutenção da classe, como acontecia na aristocracia. Contudo, para a classe burguesa em ascensão, surge também a necessidade do amor entre o homem e a mulher, a fim de dificultar a infidelidade e consequentemente a divisão de bens.

No enredo, em *Moor House*, a temática sobre a instituição casamento é ressaltada. Os irmãos (Mary, Diana e St. John), assim que conhecem Jane questionam-na sobre sua vida, especialmente sobre se ela era casada: “Você nunca se casou? É uma solteirona? Diana riu. — Ora, ela não pode ter mais de dezessete ou dezoito anos, St. John — disse ela. — Tenho quase dezenove, mas não sou casada. Não.”(BRONTË, 1996, p. 477).⁵⁷

Historicamente, nessa sociedade vitoriana as mulheres se casavam cedo. No contexto do século XIX, as mulheres solteiras não eram bem vistas:

Escolhida, sofrida ou simplesmente assumida, a solidão das mulheres sempre gera uma situação difícil, pois radicalmente impensada. [...] Fora do lar e do casamento não há salvação. Desavergonhada que vive de seus encantos ou solteirona sem eles, a mulher sozinha desperta desconfiança, reprovação e zombaria. (PERROT, 2009, p.277).

Nessa perspectiva, o projeto literário da autora aponta para a possibilidade da mulher manter-se solteira, em vista de seus interesses pessoais, como uma escolha. Além disso, indica que a mulher pode viver nessa sociedade, com independência, pelo trabalho, não necessariamente submetendo-se ao casamento.

Na obra literária, Jane anseia por sua independência e pede para St. John que a ajude a arrumar um emprego: “— Serei uma costureira; serei uma trabalhadora braçal; serei criada, uma babá, se não puder fazer nada melhor — respondi. — Certo — disse St. John. com bastante frieza. — Se essa é a sua disposição, prometo ajudá-la, a meu

⁵⁷ BRONTË, 2010, p. 350. You have never been married? You are a spinter? Diana laughed. ‘Why, she can’t be above seventeen or eighteen years old, St. John,’ she said. ‘I am near nineteen: but I am not married. No.’

tempo e a meu modo.”(BRONTË, 1996, p. 480)⁵⁸. St. John, o jovem clérigo, encontra um trabalho para ela como professora em uma escola de caridade em Morton.

Com o decorrer do enredo, Jane Eyre torna-se financeiramente independente, pois recebe uma herança do seu tio John Eyre. A protagonista, mesmo vivendo em outro ambiente, e agora totalmente independente, com novas possibilidades de futuro, cria uma estratégia narrativa a ser destacada: “Talvez você pense, leitor, que eu havia me esquecido do Sr. Rochester, em meio a essas mudanças de posição e fortuna. Nem por um momento.” (BRONTË, 1996, p. 548)⁵⁹. É notável que a protagonista não tinha esquecido Rochester e, mesmo distante, coloca-o no enredo; retomando o seu passado juntos. No entanto, para sua surpresa, ela recebe um novo pedido de casamento, dessa vez de St. John, pois ele decide ir para Índia e quer levá-la como esposa:

— Deus e a natureza lhe reservaram o destino da esposa de um missionário. Não são dons físicos, mas mentais, que lhe foram concebidos: você foi criada para o trabalho, não para o amor. A esposa de um missionário você deverá ser, você será. Será a minha; eu a requisito; não para o meu prazer, mas para o serviço de meu Soberano. (BRONTË, 1996, p. 553).⁶⁰

St. John irá para a Índia, como missionário, e ele insiste que Jane deve acompanhá-lo como sua esposa. Jane concorda em ir para a Índia, mas se recusa a casar com seu primo, pois não o ama. O casamento poderia ser realizado se Jane Eyre não acreditasse no amor e em seus ideais. Afinal, o primo era um homem honesto e sem impedimentos, no entanto ela questiona esse relacionamento sem amor. A protagonista sofre várias pressões de St. John e, em uma conversa, ela revela que:

— Eu podia decidir, se tivesse certeza — respondi — Se estivesse convencida de que é a vontade de Deus que me case com você, juraria me casar com você aqui e agora, viesse o que viesse depois!
— Minhas preces foram ouvidas! — exclamou St. John. Ele pressionou a mão firmemente contra a minha cabeça, como se me reivindicasse para si: me envolveu em seus braços, quase como se me amasse (digo quase — conheço a diferença — porque já sentira o que

⁵⁸ BRONTË, 2010, p. 353. I will be a dressmaker: I will be a plain work-woman; I will be servant, a nurse-girl, if I can be no better,’ I answered.

‘Right, said Mr. St. John, quite coolly. ‘If such is your spirit, I promise to aid you; in my own time and way.’

⁵⁹ BRONTË, 2010, p. 406. Perhaps you think I had forgotten Mr. Rochester, reader, amidst these changes of places and fortune. Not for a moment.

⁶⁰ BRONTË, 2010, p. 409. God and nature intended you for a missionary’s wife. It is not personal, but mental endowments they have given you: you are formed for labour, not for love. A missionary’s life you must – shall be. You shall be mine: I claim you – not for my pleasure, but for my Sovereign’s service.

é ser amada; mas, como ele, pusera agora o amor mas como ele, eu agora havia colocado o amor fora de questão e pensava apenas no dever) [...] "Mostra-me, mostra-me o caminho!" supliquei ao céu.(BRONTË, 1996, p. 576).⁶¹

Jane Eyre sabe o que é ser amada, por já ter vivenciado o amor com Rochester, e sabia que St. John não a amava como uma esposa, e nem ela a ele. Charlotte Brontë cria Jane Eyre como a senhora do seu corpo, uma mulher que poderia escolher seu homem, sem desrespeitar os seus valores morais. A autora novamente promove uma interação com o seu contexto de produção e avança nas entrelinhas de seu romance. Ela roga para que Deus mostre o caminho correto. Nesse diálogo Jane começa a sentir sensações e escuta uma voz:

[...] A sensação não foi como a de um choque elétrico, mas teve a mesma intensidade, a mesma estranheza, e causou o mesmo espanto: agiu sobre os meus sentidos como se sua máxima atividade até agora tivesse sido apenas torpor, do qual eles agora eram convocados e forçados a despertar. Ergueram-se, expectativa: o olho e o ouvido aguardavam, enquanto a carne me tremia nos ossos.

— O que você ouviu? O que está vendo? — perguntou St. John. — Não vi nada, mas ouvi uma voz vinda de algum lugar gritando: "Jane! Jane! Jane!"; nada mais.

— Oh, Deus! O que foi isso? — perguntei ofegante.

Eu poderia ter dito: "Onde ela está?" pois não parecia estar na sala, nem na casa, nem no jardim; não surgiu do ar, nem da terra, nem do céu. Eu a ouvira — onde, ou de onde, para sempre impossível saber! E era a voz de um ser humano — uma voz conhecida, amada, de que bem lembrava muito bem — a voz de Edward Fairfax Rochester; e falou com dor e angústia, de modo alucinado, melancólico, insistente.

— Estou indo! — gritei. — Espere! Ah! Já vou chegar! Voei para o jardim: estava vazio. (BRONTË, 1996, p. 577)⁶²

⁶¹ BRONTË, 2010, p. 426. 'I could decide if I were but certain,' I answered: 'were I but convinced that it is God's will I should marry you, I could vow to marry you here and now-come afterwards what would!' 'My prayers are heard!' ejaculated St. John. He pressed his hand firmer on my head, as if he claimed me: he surrounded me with his arm, almost as if he loved me (I say almost-I knew the difference-for I had felt what it was to be loved; but, like him, I had now put love out of the question, and thought only of duty) [...] Show me, show me the path!

⁶² BRONTË, 2010, p. 427. The feeling was not like an electric shock; but it was quite as sharp, as strange, as startling: it acted on my senses as if if their utmost activity hitherto had been but torpor; from which they were now summoned, and forced to wake. They rose expectant: eye and ear waited, while the flesh quivered on my bones.

What have you heard? What do you see? asked St. John. I saw nothing: but I heard a voice somewhere cry-

Jane! Jane! Jane! nothing more.

Oh God! What is it? I gasped.

I might have said, 'Where is it?' for it did not seem in the room-nor in the house-nor in the garden: it did not come out of the air-nor from under the earth-nor from overhead. I had heard it-where, or whence, for ever impossible to know! And it was the voice of a human being-a known, loved, well-remembered voice-that of Edward Fairfax Rochester; and it spoke in pain and woe widely, eerily, urgently.

Com esse devaneio, a protagonista percebe que não pode abandonar para sempre o homem que ama verdadeiramente. Ela cria força e coragem depois que ouve a voz de Rochester chamando seu nome ao longo das colinas. Ela abandona a família Rivers e segue a sua intuição. Jane Eyre retorna rapidamente para Thornfield e descobre que a mansão foi queimada até o chão por Bertha Mason, que perdeu sua vida no fogo, como forma de suicídio. Nessa tragédia, Rochester salvou todos os seus criados, mas perdeu a visão e uma de suas mãos.

Jane Eyre, ao chegar à nova residência de Rochester, Ferndean, reconhece seu amado de longe, posteriormente vai até a porta e se depara com os criados, John e Mary. A protagonista pede para que Mary avise ao Sr. Rochester que tem uma visita, mas que não é para mencionar seu nome. Mary retorna e diz que seu patrão quer saber quem é e o que deseja. Enquanto isso a criada estava preparando uma bandeja para levar ao seu patrão. Jane pede a bandeja e solicita que a deixe levar. Nesse encontro, a princípio Rochester não acredita que ela está de volta, confuso, duvida se realmente é ela, e a questiona sobre isso; ela afirma que sim e, com um beijo, ela o chama à realidade:

- É você... É Jane? Então você voltou para mim?
— Voltei.
— E não está morta em algum fosso, no leito de algum rio? E não é uma proscrita, definhando entre estranhos?
— Não, senhor! Agora sou uma mulher independente.
— Independente! Que quer dizer, Jane?
— Meu tio, que vivia em Madeira, está morto, e me deixou cinco mil libras. (BRONTË, 1996, p. 597).⁶³

A protagonista retorna para seu amado independente financeiramente. Dessa forma, a autora enfatiza realmente o desejo de Jane em estar ali, por decisão e vontade própria, não interessada em ascensão social ou sobrevivência. Jane Eyre voltara em busca de reencontrar seu amor e, com a morte de Bertha Mason, sabia que agora não havia mais nenhum impedimento, em especial de sua moral e respeito para consigo própria. A morte da antagonista, também pode simbolizar uma *estratégia de contenção*,

I am coming! I cried. Wait for me! Oh, I will come! I flew to the door, and looked into the passage: it was dark. I ran out into the garden: it was void.

⁶³ BRONTË, 2010, p. 443. It is you-is it, Jane? You are come back to me, then?

I am.

And you do not lie dead in some ditch under some stream? And you are not a pining outcast amongst strangers?

No sir; I am an independent woman now.

Independent! What do you mean, Jane?

My uncle in Madeira is dead, and he left me five thousand pounds.

levando o leitor a compreender o incêndio como uma fatalidade. Entretanto, esse incêndio é apropriado, afinal, a vilã precisa morrer para a heroína vencer. Charlotte Brontë mata a antagonista, pois reflete a sua própria sociedade puritana. A protagonista não quer ter a alma condenada e jamais viveria com Rochester desrespeitando suas crenças.

Jane Eyre está decidida a ficar e cuidar de Rochester, não se importando se ele está cego ou mutilado, mesmo que seja apenas como uma enfermeira:

— Vou pensar o que o senhor quiser: fico satisfeita em ser apenas sua enfermeira, se o senhor considerar que é o mais adequado.
— Mas você não pode ser sempre minha enfermeira, Janet; você é tão jovem – deve se casar algum dia.
— Não penso em me casar.
— Deveria pensar, Janet; se eu ainda fosse o que já fui, eu tentaria fazer com que pensasse... mas...sou um fardo cego. [...]
— Neste braço, não tenho nem mão nem unhas —disse ele, retirando o braço mutilado do peito, e o mostrando a mim. — É um mero coto... uma visão horrenda! Você não acha, Jane?(BRONTË, 1996, p. 599)⁶⁴

Rochester logo questiona a possibilidade dela ser somente uma enfermeira e a alerta sobre o casamento. Ele também fica deprimido com sua situação, pois agora ele é quem passa a ser dependente, devido a seu estado de saúde. Charlotte Brontë subverte novamente o patriarcalismo, pois o homem cego não pode mais guiar ninguém e, nesse caso, quem o guiará é uma mulher independente. A cegueira de Rochester pode ser explicada simbolicamente, de acordo com Martin:

Como o herói bíblico, mais propriamente como o Sansão de Milton, ele tem sido a criatura de paixão física e pecou na tentativa de substituir sua vontade pela de Deus. Rochester pode dizer com o Gloucester cego, nas palavras igualmente aplicáveis a Sansão: "Eu tropecei quando eu vi." Rochester e Sansão de Milton são ambos heróis essencialmente do Novo Testamento, sofrendo para que eles possam finalmente desservir a Deus, esmagados como Seus servos e não como super-homens vingativos.⁶⁵

⁶⁴ BRONTË, 2010, p. 445. I will think what you like, sir: I am content to be only your nurse, if you think it better.

But you cannot always be my nurse, Janet: you are young-you just marry one day.

I don't care about being married.

You should care, Janet: if I were what I once was, I would try to make you care-but-a sightless block!

[...]

On this arm, I have neither hand nor nails, he said, drawing the multilated limb from his breast, and showing it to me. It is a mere stump-a ghasty sight! Don't you think so, Jane?

⁶⁵ MARTIN, 1966, pp.98-99. Like the Biblical hero, still more like the Miltonic Samson, he has been the creature of physical passion and he has sinned in attempting to substitute his own will for that of God. Rochester might say with the blinded Gloucester, in words equally applicable to Sanson: 'I stumbled

Essa perda da visão também pode ser interpretada como um momento de epifania desse personagem, uma vez que o protagonista, quando está cego, reflete sobre suas ações e atos, bem como, sua concepção de mundo. A cegueira apresenta a Rochester questionamentos sobre a sociedade vitoriana, a ideologia da “Rainha do Lar”, o patriarcalismo; enfim, quando ele volta a enxergar, um novo homem renasce, pois Rochester consegue visualizar de forma clara o que anteriormente não via.

Jane Eyre relata para seu amado as experiências vividas durante o ano em que ficou afastada em ordem cronológica. Quando termina sua narração, Rochester logo quis saber mais a respeito de St. John. Jane revela o quanto ele a ajudou e que foi pedida por ele em casamento. Ela sente que Rochester fica com muito ciúme de seu primo:

— [...] Ah, não precisa ficar com ciúmes! Eu queria provocá-lo um pouco, para deixá-lo menos triste: pensei que a raiva seria melhor que a melancolia. Mas me deseja que eu o ame, se ao menos pudesse ver quanto realmente o amo, ficaria orgulhoso e satisfeito. Todo o meu coração é seu, senhor: pertence ao senhor; e com o senhor ficaria, mesmo que o destino o separasse para sempre dos dias que me restam. Mais uma vez, quando me beijou, pensamentos sofridos escureceram seu rosto.

— Minha visão insensível! Minha força aleijada! — murmurou ele lamentoso. (BRONTË, 1996, p. 609)⁶⁶

Rochester sente o amor de Jane Eyre e, mesmo não se considerando digno de sua amada e reconhecendo todos os seus erros do passado, propõe a ela novo pedido de casamento:

— Ah, Jane! Mas eu quero uma esposa.

— Quer mesmo, senhor?

— E isso é novidade para você?

— Claro: o senhor não tinha dito nada a respeito antes.

— E é uma novidade indesejada?

— Isso depende das circunstâncias, senhor, de sua escolha.

— Que você deverá fazer por mim, Jane. Vou agir conforme a sua decisão.

— Então escolha, senhor, aquela que mais o ama.

— Vou pelo menos escolher aquela a quem mais amo. Jane, quer casar-se comigo?

— Quero, senhor. (BRONTË, 1996, p. 610)⁶⁷

when I saw.’ Rochester and Milton’s Sanson are both essentially New Testament heroes, suffering that they may at last come to the service of God, crushed as His servants not as vengeful supermen.

⁶⁶BRONTË, 2010, p. 453. Oh, you need not be jealous! I wanted to tease you a little to make you less sad: I thought anger would be better than grief. But if you wish me to love you, could you but see how much I do love you, you would be proud and content. All my heart is yours, sir it belongs to you; and with you it would remain, were fate to exile the rest of me from your presence for ever.

Again, as he kissed me, painful thoughts darkened his aspect.

My seared vision! My crippled strength! he murmured regretfully.

Jane Eyre o aceita amado com todo o coração e enfatiza que gosta dele pelo que ele é. Charlotte Brontë vai à contramão do que seria considerado um casamento adequado para essa sociedade, pois Jane Eyre, jovem e independente, anseia por depositar toda a sua felicidade no casamento com um homem considerado deficiente pela sociedade. Levando em consideração os ideais da sociedade vitoriana, esse jamais seria um casamento proveitoso; no entanto, a protagonista não se importa e nos alerta para esse falso moralismo.

No final de sua história, Jane Eyre modifica a narrativa e relata sua experiência de dez anos de casamento muito feliz, pois ela e o esposo vivem juntos em perfeita igualdade. Ela revela que, após dois anos de cegueira, Rochester recuperou a visão de um olho e foi capaz de ver seu primeiro filho. De acordo com Martin: “Rochester surge no final do romance como muito mais do que o mero amante da personagem central, ele é seu complemento, o preenchimento de sua visão do mundo. Em uma escala menor, as outras personagens do livro cumprem a mesma função no romance”⁶⁸. Nessa perspectiva, o enredo revela um ato de escolha, de decisão da personagem feminina em se casar. Jane Eyre, mesmo depois de ter conhecido sua família, ou seja, deixando de ser uma mulher sozinha; de ter alcançado independência financeira por meio da força de trabalho e da herança, obtendo sua total liberdade, casa-se por vontade própria e escolhe o marido.

A protagonista rompe com as barreiras sociais e ideológicas de sua época, apontando para outras possibilidades de sobrevivência. Charlotte Brontë avança e propõe nas entrelinhas de sua obra um novo modelo de comportamento para seus leitores, em especial para as mulheres.

⁶⁷ BRONTË, 2010, p. 453. Ah! Jane. But I want a wife.

Do you, sir?

Yes: is it news to you?

Of course: you said nothing about it before.

Is it unwelcome news?

That depends on circumstances, sir-on your choice.

Which you shall make for me, Jane. I will abide by your decision.

Choose then, sir-her who loves you best.

I will at least choose-her I love best. Jane, will you marry me?

Yes, sir.

⁶⁸ MARTIN, 1966, p.100. “Rochester emerges at the end of the novel as considerably more than the mere lover of the central character; he is her complement, filling out her vision of the world. On a lesser scale, the other characters of the book fulfil the same novelistic function”.

JANE EYRE (2011): UMA RELEITURA⁶⁹

O filme, *Jane Eyre* de Cary Joji Fukunaga, permite uma releitura do romance fonte de Charlotte Brontë. Neste capítulo, o intuito é o de apresentar como ocorre a *transcrição* em relação à obra literária. Esse estudo permitirá ao leitor/espectador observar os pontos de diálogo existentes entre o filme e o livro, bem como demonstrará uma possibilidade de leitura para essa obra cinematográfica.

A *periodização* dessa película tem como contexto de produção o século XXI, sendo o lançamento do filme no ano de 2011. A sua distribuição se deu nos seguintes países: Austrália, Áustria, Bélgica, Croácia, República Checa, Dinamarca, Estónia, França, Alemanha, Grécia, Hong Kong, Itália, Letónia, Líbano, Lituânia, Holanda, Nova Zelândia, Noruega, Portugal, Rússia, Sérvia e Montenegro, Cingapura, Eslovénia, África do Sul (região inteira), Coreia do Sul, Espanha, Suécia, Taiwan, Turquia, Ucrânia, Emirados Árabes Unidos e finalmente no Reino Unido, país onde também foi elaborado.

A realização desse filme tem como público alvo o espectador considerado mediano, por isso, o seu processo de divulgação teve como prioridade a possibilidade de compra do BLUE RAY e/ou do DVD. No Brasil, por exemplo, no ano de 2011 não encontramos *Jane Eyre* nas telas do cinema; porém nos anos subsequentes, pôde ser visto na televisão, como por exemplo, na programação do Telecine Pipoca. Assim, existem vários espectadores que tiveram e/ou terão o seu primeiro contato com a história de *Jane Eyre*, por meio dessa *transcrição* contemporânea de Cary Joji Fukunaga; que teve como desafio reler essa narrativa tão aclamada; seja pela Literatura e outras traduções já consolidadas para o Cinema.

É válido salientar que a análise de uma *tradução* deve ir além da questão da fidelidade ao seu texto fonte, em relação à estrutura da narrativa proposta, uma vez que será recriada. Na definição de *transcrição* Haroldo de Campos (2004), transcriar é: “*acrescentar-lhe, como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos e variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção*”. Nesse sentido, a tradução criativa deve propor um diálogo concreto com o projeto literário que visa a traduzir; ou ainda demonstrar um projeto poético, que avance, nesse caso, o texto

⁶⁹Neste capítulo haverá recortes de cenas dos filmes (figuras), conforme a indicação da obra cinematográfica a ser analisada. Dessa forma, haverá menção a cenas dos três filmes a seguir: *Jane Eyre* (2011) por Cary Joji Fukunaga (corpus desse trabalho), *Jane Eyre* (1944) por Robert Stevenson, e *Rebecca – A Mulher Inesquecível* (1940) por Alfred Hitchcock.

canônico. No cinema, o ato de narrar tem essa possibilidade, conforme Vernet apresenta:

A narrativa é um enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas da língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. (VERNET, 1995, p.106).

Dessa forma, há um excelente trabalho com a ambientação, em *Jane Eyre* (2011) em que por meio dos recursos cinematográficos o espectador consegue não somente imaginar, como também visualizar a narrativa do romance-fonte. A linguagem do Cinema traz através da construção dos planos; montagem; cores; locação; adereços cênicos; dos atores o seu crivo da verdade, recursos que se aproximam muito da verosimilhança.

A fotografia desse filme é extremamente elaborada, privilegiando cada local de atuação com as suas especificidades; transmitindo diferentes sensações, como nesse caso abaixo, o espectador intui que a conversa é agradável entre o casal; por meio da linda paisagem que ressalta um dia ensolarado durante a primavera, e cria um clima afável de interação entre os personagens:



Figura 3- A escolha dos protagonistas - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

No romance-fonte Jane Eyre e Rochester não tinham uma beleza física de destaque aparente. Em *Jane Eyre* (2011) os atores escolhidos, Mia Wasikowska e Michael Fassbender, que caracterizados para o filme, por exemplo, por meio do figurino,

retratam e compõe os protagonistas, conforme o século XIX. Em algumas cenas, os atores utilizaram roupas semelhantes às do período, os penteados foram inspirados na época e também houve uma preocupação com a língua, em que o espectador consegue ouvir o inglês britânico do período.

Cary Joji Fukunaga é historiador e teve muita preocupação com a ambientação do seu filme. Os lugares escolhidos, em sua maioria, são na Inglaterra, e também destaques de outras produções cinematográficas; a locação de casas, castelos e fazendas foram priorizadas, sobretudo, as que remontam a arquitetura e decoração antiga. Em *Jane Eyre* (2011) o espectador tem contato com os adereços do período, que foram preservados na atualidade, tais como: obras de arte, tapetes e vasos.

No site oficial de *Jane Eyre* (2011) há um material de divulgação que faz comparações com o texto na íntegra de Charlotte Brontë; bem como, com outros filmes que foram gravados nesses lugares; familiarizando o espectador e/ou leitor tanto com o contexto histórico do século XIX, por meio da descrição do romance, tanto do século XXI, com a indicação do local atual. Para cada ambientação demonstrada há uma fotografia e uma breve explicação, como por exemplo:



Figura 4- Thornfield Hall - Fonte: Site Oficial *Jane Eyre*.

Em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë descreve Thornfield Hall - vivida pela primeira vez por Jane - como sendo "de proporções não vastas, embora considerável: mansão, nem sede de um nobre de um cavalheiro: muralhas em volta do topo deu-lhe um olhar pitoresco. "Para captar este olhar e espírito, os cineastas, incluindo a designer de

produção Will Hughes-Jones e locação Giles Edleston, virou-se para Haddon Hall. Localizada no rio Wye em Bakewell, Deberlyshire, Haddon House é um dos marcos mais emblemáticos da Inglaterra, tendo sido utilizado em filmes como 2005 *Orgulho e Preconceito* de Joe Wright e 1998, *Elizabeth* do Shekhar Kapur. Datado do século 12, Haddon Hall milagrosamente permaneceu intacta através de guerras civis e mau tempo. Enquanto ele ficou inativo entre 1700 a 1920, no século 20, o nono duque e a duquesa de Rutland restauraram a casa e os jardins.⁷⁰

Desse modo há várias indicações dessas locuções reais, tais como: The Moor House que tem como lugar atual, White Edge Lodge; Thornfield Hall que tem como lugar real Haddon Hall, Thornfield Hall (depois do fogo) lugar atual Wingfield Manor; Lowood que é o lugar real Broughton Castle; Jane's School que tem como lugar atual Peak District National Park, fora de Edale; Thornfield Hall Country Side lugar real Water Meadow below Haddon Hall, entre outros.

Há ainda nesse site do filme possibilidades de conhecer a obra literária; uma vez que há inúmeras informações como, dados históricos, divulgação de outras recriações para outras linguagens, e também de outros filmes do romance-fonte. Nessa mesma linha de explicação, com imagens e textos, existem indicações para outras releituras de *Jane Eyre* (1847), tanto do ponto de vista da Literatura como do Cinema.

O diretor revela, nos créditos do filme, a dificuldade da filmagem, que realizada em sua maioria nos ambientes naturais, precisava se adequar ao clima. Desse modo, salienta ainda que o processo de filmagem não foi linear; e que muitas vezes seu processo criativo se dava no momento da gravação, a fim de aproveitar e/ou valorizar o que a natureza propunha para o dia.

Outro fator de complexidade dessa *transcrição* foi a criação de uma trilha sonora específica; a música é um elemento fundamental da linguagem cinematográfica. O compositor é Dario Marianelli que é vencedor de Oscar pela composição sonora em *Atonement* (2007) e também já havia feito trabalhos de destaque como em *Orgulho e Preconceito* (2005). O estilo musical é clássico, e nessa produção Marianelli uniu-se ao

⁷⁰In *Jane Eyre*, Charlotte Brontë describes Thornfield Hall—as first experienced by Jane—as being “of proportions not vast, though considerable: a gentleman's manor-house, not a nobleman's seat: battlements round the top gave it a picturesque look.” To capture this look and spirit, the filmmakers, including production designer Will Hughes-Jones and location manager Giles Edleston, turned to Haddon Hall. Located on the River Wye at Bakewell, Deberlyshire, Haddon House is one of England's most iconic landmarks, having been used in films like Joe Wright's 2005 *Pride and Prejudice* and the Shekhar Kapur's 1998 *Elizabeth*. Dating back to the 12th century, Haddon Hall has miraculously remained intact through civil wars and rough weather. While it was left dormant between 1700 to the 1920s, in the 20th century the 9th Duke and Duchess of Rutland restored the house and gardens

pianista francês Jean Yves- Thibaudet e ao violinista britânico Jack Liebeck. O crítico musical James Christopher Monger, definiu a trilha como:

A música é adequadamente escura e tempestuosa, com longas e trabalhadas melodias que ecoam os mouros nebulosos e estradas de terra molhada do campo inglês. Marianelli e Liebeck obedientemente capturaram as nuances góticas do romance influente de Brontë, mantendo um sentido de sentimentalismo agri-doce que impulsiona os amantes improváveis a tais extremos, resultando na trilha sonora perfeita para as chuvas frias e cinzentas de março.⁷¹

Nesse contexto, o Cinema cria possibilidades de novas leituras, através de sua própria linguagem, sendo assim, são esperadas outras interpretações, o que é fundamental para a *transcrição*, e isso aparece em *Jane Eyre* (2011), no que diz respeito ao processo de formação da protagonista, bem como, em suas ações perante a instituição casamento. Desse modo, a fim de compreendermos as escolhas no processo criativo de Cary Joji Fukunaga a análise que se segue, investiga seu diálogo com o romance-fonte.

Charlotte Brontë em sua obra literária utiliza o gênero romance de formação, como *estratégia de contenção*. Sobre o *Bildungsroman* Fredric Jameson destaca:

Essas duas operações também se prolongam em uma forma de romance, exatamente a que se considera frequentemente como sendo dominante no desenvolvimento moderno do gênero *Bildungsroman* ou romance de formação, já mencionado acima. Quero argumentar que eles são máquinas de produzir subjetividade, máquinas desenhadas para construir “sujeitos centrados”. São componentes de uma revolução cultural burguesa, por onde as pessoas cuja experiência de fragmentação e atomização social – pela destruição de coletividades pré-capitalistas, aldeias e comunas de camponeses, extensos arrendamentos – está dotada agora de um novo sentido cultural, transmitido entre outras coisas, pelas novas formas autobiográficas e romanescas. Essa inédita experiência de isolamento social passa a se chamar subjetividade burguesa, personalidade ou ego: o surgimento deste último pode agora mascarar a perda de pertinência coletiva. (JAMESON, 2006, p.118).

A utilização desse gênero narrativo aponta não somente para uma história individual, mas também para uma história do coletivo. O romance de formação é um gênero que apresenta como *estratégia de contenção* a história de um indivíduo. No

⁷¹ The music is appropriately dark and stormy, with long, drawn-out melodies that echo the foggy moors and wet dirt roads of the English countryside. Marianelli and Liebeck dutifully capture the Gothic undertones of Brontë’s influential novel while maintaining a sense of the bittersweet sentimentality that drives the mismatched lovers to such lengths, resulting in the perfect soundtrack for the cold, gray rains of March.

entanto, essa narrativa pode simbolizar não apenas a história de um único eu, mas, a partir dessa biografia, trazer situações que problematizam o seu contexto histórico, social e cultural, possibilitando uma compreensão da *História*. Essa subjetividade figurada por um único eu, nesse caso, pela protagonista Jane Eyre, pode ainda ser uma *armadilha*; levando o leitor/espectador a interpretar a obra literária/fílmica do ponto de vista autobiográfico, de uma história de terror, e/ou de uma história de amor.

É válido retomar a importância da escolha desse gênero para a compreensão da obra literária e a figuração da protagonista. Afinal, esse recurso literário, como demonstrado no capítulo anterior, não se dá por acaso; há sim, uma escolha proposital para revelar que a *forma é conteúdo*, de acordo com Fredric Jameson (1992). No romance, as experiências vivenciadas, desde a infância até a idade adulta, constroem essa personagem, tanto do ponto de vista físico como psicológico. Galbiati escreve que:

[...] é a trajetória percorrida pelo protagonista que determina a estrutura do romance, sendo que a flexibilidade da forma ajusta-se “à multiplicidade de experiências necessárias à maturação do herói”. Jost (1969) explica que é o herói, em suas ações e reações em relação aos acontecimentos e ao mundo exterior, quem serve de princípio estruturador/unificador da narrativa do *Bildungsroman*. Nesta aparente ausência de unidade textual, um romance de (auto)formação apresenta as implicações dos eventos externos sobre o herói, apontando sua transformação. Então, a narração da trajetória da vida do protagonista abarca lições, dilemas e sentimentos diante de situações e relacionamentos que surgem ao longo da jornada. (GALBIATI, 2013, p.33).

Nessa estratégia narrativa, em que os anseios, os sofrimentos, os poucos momentos de alegria são compartilhados, ou seja, pelo processo de crescimento da personagem, há um grau de envolvimento e identificação por parte do leitor. Sem essa estratégia formal, o espectador pode, muito certamente, não perceber esse processo de formação da personagem, fundamental para o entendimento de Jane Eyre.

No Cinema, a maioria das recriações mantém esse processo de construção da protagonista, ou seja, demonstrando para o espectador as transformações ocorridas na passagem da infância para a fase adulta, por meio dos seus processos de aprendizagem. Conforme a versão fílmica de *Jane Eyre* (1944) por Robert Stevenson:



Figura 5– *Jane Eyre* (1944) - Fonte: *Jane Eyre* (1944).

Nessa fotografia, o espectador se depara com Jane Eyre em dois momentos distintos desse filme, na sua infância e na sua fase adulta. O close da menina é feito em primeiro plano, e há o propósito do espectador observar Jane Eyre a fim de que compartilhe suas emoções, sentimentos e/ou sofrimentos. Na segunda fotografia, a protagonista é apresentada pelo plano americano, o que contempla sua postura, agora adulta, bem como os demais objetos do local que ela está inserida, com destaque para o fogo.

Em *Jane Eyre* (1944), o espectador acompanha as transformações da passagem da menina para mulher, por meio da sua formação física e psíquica; levando em consideração também as possibilidades da época; como ocorre na obra literária. De acordo com Galbiati, essa estratégia narrativa:

passou a ser uma estratégia literária e interpretativa, capaz de abarcar toda produção romanesca na qual se representasse uma história de desenvolvimento pessoal: em sua maioria, o processo no qual se aprende a ser “homem”, simbolizado no desenvolvimento de um protagonista masculino. (GALBIATI, 2013, p.29).

Charlotte Brontë utiliza esse recurso e avança o seu contexto, pois descreve a formação de uma mulher. A autora subverte a ordem esperada do romance de formação, colocando uma mulher como protagonista de sua obra. Nessa concepção, propõe a discussão das implicações sociais vivenciadas pela mulher do século XIX; o questionamento sobre a ideologia da “Rainha do Lar”, as possibilidades que essas mulheres poderiam ter e propõe a concepção de uma nova mulher.

Na era vitoriana existiu o movimento denominado *The Woman Question*:

O questionamento da manipulação estereotipada dos papéis sexuais presente em muitas obras literárias do período vitoriano e que parece estar intrínseca e culturalmente associada às diferenças biológicas entre os sexos, traz à tona as contradições e os paradoxos presentes na ideologia do feminino vigentes na sociedade vitoriana. Essas noções preconcebidas dos papéis femininos, além de restringir a mulher ao âmbito familiar, também comprometiam seu acesso às demais esferas sociais e se revelavam cada vez mais incompatíveis com as demandas socioeconômicas do período. O que se tem, então, como resultado dessa incompatibilidade, é o crescimento de movimentos que lutavam por uma mudança ideológica com relação ao sexo feminino, objetivando melhor inserção social, uma distribuição mais igualitária de direitos e deveres entre homens e mulheres e, sobretudo, um reconhecimento das capacidades intelectuais das mulheres. Tais movimentos essenciais para o entendimento das relações sociais na Inglaterra vitoriana ficariam conhecidos como a “Questão Feminina” (*The Woman Question*). (ROCHA, 2008, p. 36-37).

Nessa perspectiva, o projeto literário de Charlotte Brontë dialoga com a “*Questão Feminina*”. A autora, ao subverter a ordem do *Bildungsroman* (gênero masculino), cria visibilidade para a mulher do século XIX e toma partido nessa questão. Conforme Wilma Maas ressalta:

Trata-se portanto não de uma “continuidade” do gênero, mas de sua transgressão, transgressão essa possível apenas se se entender o *Bildungsroman* como um gênero de características definidas, veículo de uma visão triunfalista da burguesia progressista e dos ideais que lhe são peculiares. (MAAS, 2000, p.246)

Dessa forma, a escolha desse gênero foi extremamente significativa, pois transmite um olhar feminino nessa sociedade patriarcal. A análise desse gênero é uma das questões fundamentais para a compreensão do projeto literário de Charlotte Brontë; o que difere do processo criativo de Cary Joji Fukunaga.

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele impressos. (XAVIER, apud PELLEGRINI, 2003, p.44).

O projeto literário da autora não é tido como essencial no momento da *transcrição* de Fukunaga. O diretor, em sua releitura, traz à tona outras questões, pertinentes ao momento de produção do filme. Nesse sentido, é extremamente

importante analisar a estrutura narrativa escolhida em *Jane Eyre* (2011), a fim de investigar como Cary Joji Fukunaga escolhe compor a sua releitura.

No filme, há a opção em não utilizar o romance de formação, e consequentemente a estratégia em demonstrar o crescimento de Jane Eyre desde sua infância não ocorre em *Jane Eyre* (2011), uma vez que, o espectador conhece uma mulher adulta, e com o desenrolar da narrativa fílmica, a sua história. A fábula construída no filme, primeiramente se dá por uma sequência de uma mulher, em aparente desespero e em um ambiente sombrio, correndo sozinha; o espectador ainda não sabe o porquê e nem para onde ela irá.



Figura 6– Uma mulher correndo desesperada - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

Nessa fotografia, as cores escuras são priorizadas e o enquadramento é posicionado por um plano geral, permitindo o espectador a visualização desse local; sugerindo para que estabeleça relações entre uma mulher, um castelo e uma possível floresta. Desde a primeira sequência do filme o cenário do ambiente gótico é destacado, há uma mulher fugindo aparentemente de um castelo. O clima de suspense é ainda maior, pois a narrativa cinematográfica se inicia pelo silêncio; o espectador visualiza uma mulher angustiada, triste e aos prantos. Sendo assim, ao espectador se apresenta uma protagonista adulta, sem nome, sem identidade e sem história; e o deixa curioso.

Propomos aqui que Cary Joji Fukunaga opta para a sua *transcrição* por um diálogo com o romance-fonte pelo viés do *melodrama*, estratégia que também foi utilizada pela autora na tessitura de seu texto ficcional. Na Literatura, segundo Reni

Ernst, evidenciou-se que o *melodrama* tem raízes na Revolução Francesa e que foi importado para a Inglaterra:

Além disso Brooks observa que a Revolução Francesa estabeleceu o contexto para o Melodrama, um momento em que o tradicional acredita em religião, política e moral foram postas em questão. Inglaterra no século 19, teve que enfrentar uma situação semelhante, quando o país foi mudado através da Revolução Industrial e, como resultado envolveu grandes mudanças e novas situações para a sociedade humana. Devido às novas tecnologias em luz e efeitos sonoros o enredo do melodrama poderia até mesmo mais do que antes se ressaltar com cenas espetaculares e efeitos sensacionais.⁷²

Na Inglaterra, o surgimento do *melodrama* como recurso de composição de uma narrativa coincide com o contexto histórico, social e cultural de Charlotte Brontë. Essa estratégia foi utilizada para a persuasão de seus leitores, e é também eficaz em seu propósito, na contemporaneidade, incluindo também espectadores:

É um teatro que consiste em antítese e hipérbole. Antítese serve para organizar o universo em termos de polaridades preconcebidas de bem e mal, vício e virtude, enquanto a hipérbole reforça essa ordenação antitética de experiência ingênua, garantindo que cada lado da polaridade moral é representado em uma forma extrema, intensamente ampliados (...) o vilão negro, o nobre herói, a heroína pura, o protetor benevolente, etc por isso a função do melodrama parece ser uma leitura simples da moralidade da palavra, distinguindo claramente entre moralmente bom ou mau. A fim de tornar o drama interessante para o espectador ou leitor, sensacionalismo e suspense são incluídos como novas características, parcialmente emprestados do romance gótico do século 18.⁷³

Desse modo, a *mediação* entre o filme *Jane Eyre* (2011) e seu romance-fonte é feita pelo *melodrama*, recurso utilizado tanto por Charlotte Brontë como por Cary Joji Fukunaga. Ismail Xavier define o *melodrama* no contexto capitalista:

⁷²ERNST, 2006, p.2. Furthermore Brooks points out that the French Revolution laid the context for the Melodrama, a time when the traditional believes in religion, politics and morality were brought into question. England in the 19th century had to face a similar situation when the country was changed through the Industrial Revolution and as result involved great changes and new situations for human society. Due to new technologies in light and sound effects the plot of the melodrama could even more than before be stressed with spectacular scenes and sensational effects.

⁷³ERNST, 2006, p.3. It is a theatre consisting of antithesis and hyperbole. Antithesis serves to organize the universe in terms of the preconceived polarities of good and evil, vice and virtue, while hyperbole reinforces this naive antithetical ordering of experience by ensuring that each side of the moral polarity is represented in an extreme, intensely magnified form (...) the black villain, the noble hero, the pure heroine, the benevolent protector, etc. Consequently the function of melodrama appears to be an uncomplicated reading of the morality of the word by clearly distinguishing between morally good or bad. In order to make the drama interesting for the spectator or reader, sensationalism and suspense are included as further characteristic features, partially borrowed from the 18th century gothic novel.

Vale mais, para Brooks, a constatação de que o melodrama substitui, digamos assim, o gênero clássico porque a nova sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador, exercido agora por essa espécie de ritual cotidiano de funções múltiplas. Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e o mal, se oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética. Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família. (XAVIER, 2003, p.91)

Nesse contexto, a narrativa de *Jane Eyre* (2011), propõe uma ordem de apresentação dos acontecimentos diferente do seu texto fonte, através de uma ordem temporal não linear. O espectador tem o conhecimento dos fatos, de acordo com a vivência da protagonista, e/ou do seu ponto de vista memorialístico. No filme, conhecemos Jane Eyre adulta, e suas experiências de infância são retratadas através de flashbacks, no decorrer da película.

Conforme mencionado, a narrativa cinematográfica é iniciada por uma sequência com uma mulher fugindo em situação de desespero e desamparo, e posteriormente sendo acolhida. O espectador só terá acesso a quem é essa mulher, a sua vida, aos motivos da fuga, através dos *flashbacks* que ocorrem já com o convívio da família Rivers, a qual é composta pelos irmãos Mary, Diana e St. John. O uso de *flashbacks* no Cinema é uma estratégia de longo uso, gera a curiosidade do espectador, e expõe uma história sem muitas dificuldades. Dessa forma, essa estrutura pode ser considerada como clichê. Em relação ao contexto histórico do século XIX, com o surgimento do romance, essa técnica se aproxima do folhetim, em que também havia uma estrutura de fácil entendimento, a fim de prender a atenção do leitor.

A escolha pelo *flashback* em *Jane Eyre* (2011) foi a maneira encontrada para narrar essa *transcrição*, a fim de favorecer e privilegiar o núcleo central da história, em relação ao romance-fonte. Como a protagonista é conhecida pelo espectador já adulta, essa escolha pode proporcionar um maior envolvimento com Jane Eyre, pois traz simultaneamente recordações de sua infância sofrida. Desse modo, o espectador pode conseguir alguma identificação. Embora não utilize o *Bildungsroman*, como o romance-fonte, o espectador pode criar um vínculo com a protagonista num curto espaço de

tempo. Enquanto no romance de Brontë, o recurso serve ao propósito de subversão do gênero e crítica ao patriarcalismo, no filme a escolha pelo flashback de cenas, em sua maioria, tristes para a protagonista, pode contribuir para um reforço do efeito do melodrama, para a sensibilização do espectador.

O foco da narrativa fílmica acompanha Jane Eyre, na maior parte das cenas, e o espectador é levado a sentir suas emoções, anseios, e torcer pela mocinha, desde o início, que é apresentada sozinha e fragilizada. Os *flashbacks* têm a função de persuadir o público de maneira rápida e intencional, ou seja, a convencer que a heroína é bondosa, e conseqüentemente, merece um final feliz; que nesse caso ocorre pela concretização de seu amor.

Um olhar por meio de uma história de amor

Uma das possibilidades de leitura tanto do romance-fonte como de sua *transcrição* pode ser feita por meio do entendimento de uma história de amor. Cary Joji Fukunaga utilizou propositalmente essa história a fim de sensibilizar o espectador, levando-o a um processo de identificação com a protagonista, que busca amar e ser amada.

De acordo com o *melodrama*, a protagonista, pode ser interpretada como uma mulher frágil em busca de realização amorosa:

Na parábola moral, embora o triunfo da virtude seja o roteiro tradicional e o final feliz prevaleça na indústria, o infortúnio da vítima inocente é também uma forma canônica. Em verdade, o melodrama tem sido o reduto por excelência de cenários de vitimização. Basta lembrar o tema da virgem ameaçada, ou da inocência desprotegida, que o gênero herdou da Idade Média e que, antes dele, foi trabalhado pelo drama burguês ou em obras decisivas na consolidação do romance como produto de mercado, como *Clarissa (1744-49)*, de Samuel Richardson. (XAVIER, 2003, p.93-94)

A história de amor é figurada especialmente pelos protagonistas do livro/filme, Jane Eyre e Rochester, que em ambas as narrativas, se apaixonam e enfrentam percalços até ficarem juntos. A temática do amor geralmente aproxima o leitor/espectador por se tratar de um tema do cotidiano, inerente ao humano:

Basta considerarmos o amor, projeção identificação suprema; identificamo-lo conosco, com o ser amado, com as suas alegrias e

tristezas, sentindo os seus próprios sentimentos; nele nos projetamos. Isto é, identificamo-lo conosco, amando-o com todo o amor que a nós próprios dedicamos. As suas fotografias, as suas bugiangas, os seus lenços, a sua casa, tudo está penetrado pela sua presença. Os objetos inanimados estão impregnados de sua alma e obrigam-nos a amá-los.). (MORIN apud XAVIER, 1983, p. 149).

No entanto, o romance-fonte não revela apenas uma história de amor, na verdade ele utiliza essa temática a fim de se aproximar com o leitor, com o intuito de discutir outras questões, apontadas no capítulo anterior. O amor, tanto no filme como no romance, pode enviesar os olhos do leitor/espectador para compreender essa história. Há ainda várias “*armadilhas*” que podem possibilitar essa compreensão.

A narrativa fílmica evidencia, principalmente no desfecho, um olhar de resolução dos problemas por meio do amor. Para lidar com essa questão, é importante retomar novamente o contexto histórico do século XIX; o casamento na era vitoriana era também proposto por meio de convenções sociais.

Denis de Rougemont afirma que: “O casamento que se baseava nas conveniências sociais, ou seja, do ponto de vista do indivíduo, no acaso, tinha tantas probabilidades de êxito quanto o casamento baseado exclusivamente no ‘amor’”. (ROUGEMONT, 2003, p. 395). Nesse sentido, a Literatura, por meio dos romances, colaborou muito para a concepção do que era o amor, bem como para propor a felicidade por meio da realização do casamento; especialmente para o público leitor da época, em sua maioria mulheres burguesas.

Essas ideias, principalmente relativas a seu papel social e à instituição casamento, foram incansavelmente difundidas nos mais diversos tipos de publicações à disposição do público setecentista. Os periódicos, as revistas femininas e os romances foram armas poderosas na divulgação de novas atitudes e valores e funcionaram como fonte de instrução para a maioria das mulheres, para quem a escola não constituía propriamente uma opção. (VASCONCELOS, 2002, p.106).

Essa temática, amor e casamento, na obra cinematográfica *Jane Eyre* (2011), é ressaltada em dois momentos distintos na vida da protagonista. O primeiro pedido de casamento é demonstrado para o espectador através de um *flashback*. Esse pedido é feito por Rochester (proprietário de Thornfield e patrão de Jane) para Jane Eyre (governanta em Thornfield), fato que sensibiliza os espectadores, uma vez que, ao longo da narrativa fílmica, há indícios – seja através de atos de Rochester seja pela perspectiva de outras personagens, como a Sra. Fairfax (administradora de Thornfield) – de que ele irá se casar com Blanche Ingram.



Figura 7- Jane é pedida em casamento por Rochester - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

Essa fotografia em primeiro plano evidencia Rochester fazendo o pedido de casamento para Jane Eyre. A linguagem cinematográfica pode ser vista pelo posicionamento da câmera; é como se os espectadores estivessem enxergando pela protagonista. A dramaticidade dessa cena é intensa, pois o espectador é quase o olho dela.

Esse primeiro pedido de união também ocorre no romance-fonte; em ambas as narrativas (filme e livro), Jane aceita esse pedido, por amor; fica explícito que a protagonista está envolvida sentimentalmente. Nesse caso, é inapropriado destacar as diferenças das classes sociais, ou seja, o homem independente e a mulher dependente (financeiramente), pois, com o decorrer das narrativas, é notório que não há ideia da manutenção da classe e nem de uma mulher submissa; uma vez que os principais motivos pelos quais Rochester se apaixona por Jane são a sua inteligência e sua coragem.

No entanto, esse matrimônio não acontece, pois, no dia da cerimônia, os noivos são surpreendidos no altar pela revelação de que Rochester tinha uma esposa. Nas narrativas, o desenrolar desse momento é fundamental para a compreensão de alguns fatos, em *Thornfield*, que anteriormente ficam em suspense; com o decorrer das cenas o espectador tem o conhecimento de que Rochester já era casado, fato surpreendente na trama.

A leitura cinematográfica, por meio da retrospectiva, trabalha simultaneamente com dois tempos: o presente e um passado não muito distante. De acordo com André Gaudreault e François Jost:

O que é chamado flash-back, no cinema, geralmente combina um retrocesso no tempo em nível verbal a uma representação visual dos acontecimentos relatados por um narrador. [...] Também é possível que o retrocesso no tempo tenha tamanha amplitude que quase toda a totalidade do filme narre como o personagem chegou à situação que gerou a própria narrativa [...]. (GAUDREAU; FRANÇOIS JOST, 2009, p. 141).

Há novamente a repetição da primeira cena do filme e, assim, o espectador tem o conhecimento do motivo da fuga daquela mulher, e quem é essa personagem figurada. Nesse tempo presente da narrativa cinematográfica, ocorre o segundo pedido de casamento, feito por seu primo John, negado por Jane Eyre, por saber que eles não se amam, mesmo esse casamento sendo considerado adequado socialmente.

Em *Jane Eyre* (2011), a recusa de Jane Eyre perante o pedido de casamento do seu primo, St. John, pode ser interpretada apenas por ela não o amar. No romance-fonte essa união é apresentada como uma possibilidade de sobrevivência para a mulher do século XIX, por meio da realização de um casamento considerado como adequado socialmente. No entanto, esse tipo de casamento é censurado pela autora. Nesta perspectiva, Charlotte Brontë propõe para seus leitores um questionamento do que é imposto como felicidade, em especial para as mulheres, como, por exemplo, a obrigação de realizar um casamento por necessidade.

Na narrativa cinematográfica, Jane Eyre, escuta a voz de Rochester chamando-a como algo sobrenatural. A voz também pode ser interpretada como um chamado do seu próprio coração, pois apenas ela o escuta. A releitura do século XXI propõe uma mulher decidida em não deixar o verdadeiro amor escapar.

Cary Joji Fukunaga compõe a sua protagonista totalmente envolvida pelo seu primeiro amor, como um sentimento sublime, demonstrando o quanto sua Jane Eyre contemporânea também constrói esse afeto, a princípio de maneira idealizada, parecendo viver algo irreal. O amor como sentimento atemporal é historicamente construído para o ser humano, e assim a busca em encontrar uma realização amorosa é desejada, pela maioria das pessoas, ainda hoje. O espectador, do século XXI, identifica-se com essa história, talvez por querer vivenciar ou almejar o mesmo sentimento vivenciado no século XIX. O público-alvo anseia pelo final feliz, e o diretor dialoga com o seu contexto de produção.

No desfecho dessa obra cinematográfica, Jane Eyre retorna para os braços de seu amado, e em lágrimas lhe revela que havia retornado, eles se beijam. A diegese termina com os protagonistas abraçados; essa é a última cena da narrativa fílmica:



Figura 8 - Retorno de Jane para o seu amado Rochester - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

Nessa fotografia há o close entre os protagonistas com a ambientação desfocada propositalmente, a fim de reforçar a emoção do reencontro como também a escolha de Jane Eyre em retornar para os braços de seu amado. Na narrativa cinematográfica há uma música clássica de fundo, destacando o violino, que cria um maior envolvimento entre o espectador para com a narrativa. O código cinematográfico utilizado para o desfecho induz o espectador a priorizar essa história de amor, e cria a possibilidade de interpretação para a compreensão de que nada mais importa, pois agora eles estão juntos. Conforme Ismael Xavier, a música também compõe a estratégia do *melodrama*:

Os efeitos visuais de impacto, desde o melodrama do século XIX, são embalados por uma trilha sonora melodiosa (o melos do drama), reforçando a expressão das emoções, sua intensidade. É preciso afetar o espectador, “ganhá-lo” para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil. O espetáculo “enche os olhos” e ganha a sua cumplicidade, legitimando um estado de fé consentida na “voz muda do coração” e na plena espontaneidade do gesto embora este seja produto de convenções teatrais. (XAVIER, 2003, p.94)

No diálogo final entre Jane Eyre e Rochester, não há um novo pedido de casamento como no romance-fonte. Há o entendimento de que eles irão ficar juntos, e agora sem o impedimento dessa união, pois Bertha, a primeira esposa, havia morrido. Na narrativa cinematográfica optou-se ainda em não compor a protagonista em relação a essa busca constante por independência, pois no contexto de produção do filme esta questão não está na ordem do dia. A mulher inglesa já conquistou sua independência e isto está implícito na decisão pela volta ao amado. O desfecho está em consonância com

a nova proposta de leitura: o da sensibilização do público contemporâneo para essa história de amor.

No romance-fonte, o primeiro trabalho de Jane Eyre ocorre na instituição Lowood; com o seu crescimento, de aluna ela se transforma em professora. Nesse contexto, a protagonista, inspirada por uma personagem que também não aparece na narrativa cinematográfica, a Srta. Temple, decide procurar um novo emprego, fora da escola. Desse modo, ocorre a passagem para o segundo emprego, o trabalho de governanta em Thornfield.

O espectador não tem o conhecimento desses fatos; por meio de um *flashback*, a saída de Jane Eyre da instituição Lowood para a mansão é demonstrada rapidamente, por uma lembrança da protagonista. A interpretação dessa mulher em busca de sua independência, no contexto atual, não é mais necessária, afinal a inglesa do século XXI já é independente, não precisa lutar para poder trabalhar e nem se posicionar perante a sociedade.

O segundo trabalho realizado pela protagonista é o de governanta. No filme, há várias cenas de Jane Eyre com a sua aluna Adèle na mansão em Thornfield. Na leitura cinematográfica, há uma sequência em que se mostra para o espectador a aproximação da governanta com a sua aluna, o reconhecimento do trabalho de educadora por seu patrão, sr. Rochester, que observa o quanto a sua protegida aprendeu; e ao mesmo tempo exhibe todas essas ações em uma linha de tempo em que a relação de afeto entre a menina e sua governanta é construída.

No filme, essa relação maternal entre Jane Eyre e Adèle pode também ser interpretada como um despertar do interesse afetivo de Rochester em relação à governanta. Com o decorrer da narrativa, o patrão e a empregada decidem se casar por estarem apaixonados, corroborando para a interpretação pelo viés do amor. A protagonista foge ao saber que Rochester já era casado, e mesmo seu amado propondo uma união informal, ela não aceita o pedido em continuar a viver na mansão, também por temer em desrespeitar os seus princípios morais e ideológicos; baseados na religiosidade. No final da obra literária, Jane Eyre cuida do seu esposo, o que é esperado de uma esposa vitoriana, exercendo, assim, a profissão maternal de enfermeira, fato que não é apresentado no filme.

O desfecho do filme, enfatizando a história de amor, possibilita uma interpretação de que Jane Eyre está segura, por estar nos braços de Rochester, por ter reencontrado o seu amor.

Belas damas da tela, heróis perfeitos, súcubos e íncubos modernos, presidis a milogrosos encontros. Sob vossa égide, graças às trevas, mãos estreitam-se e bocas se unem e isso é perfeitamente moral. Esses amores de sombra fazem honra ao século. Em vão, o torpe pudor repressivo apagará essa chama; o amor triunfará sempre.(DESNOS apud XAVIER, 1983, p. 325).

O destaque desse final feliz pode ressaltar o amor entre os protagonistas, como propósito de solução romântica, o que colabora para uma porta de entrada para o romance-fonte. No filme, a escolha do recorte do último capítulo, em relação à obra literária, pode confundir o espectador, pois não se sabe ao certo o que Jane Eyre irá fazer, nem o destino dos outros personagens; como no caso da menina Adèle; que simplesmente desaparece. No livro, o último capítulo expõe a perspectiva da protagonista, a sua impressão de mundo depois de vários anos de união com Rochester, já com um filho e fazendo uma reflexão sobre essa vida de casada, além de nos revelar o que ocorreu com cada personagem.

Literalmente, eu era (como ele sempre me chamava) a menina de seus olhos. Ele via a Natureza – ele via livros – através de mim: e nunca me cansei de olhar no lugar dele, e de colocar em palavras o efeito do campo, da árvore, da cidade, do rio, da nuvem, do sol – da paisagem diante de nós, do clima que nos envolvia – e de expressar aos seus ouvidos pelo som o que a luz não mais podia estampar em seus olhos. (BRONTË, 1996, p. 620)⁷⁴

Há ainda a proposta de subversão da posição da mulher, uma vez que quem guia esse homem cego é uma mulher; e, conforme o capítulo anterior demonstrou, essa proposta é um avanço considerando o contexto histórico, social e cultural do século XIX.

Em *Jane Eyre* (2011) as escolhas do ato de narrar, o que priorizar ou não, colaboram para a interpretação em relação a seu romance-fonte e promove em especial a leitura do romance ora do ponto de vista da história de amor, ora da história de terror.

⁷⁴ BRONTË, 2010, p. 460. Literally, I was (what he often called me) the apple of his eye. He saw nature—he saw books through me; and never did weary of gazing for his behalf, and of putting into words the effect of field, tree, town, river, cloud, sunbeam-of the landscape before us; of the weather round-us and impressing by sound on his ear what light could no longer stamp on his eye.

Um olhar pelo viés do gótico

A narrativa fílmica *Jane Eyre* (2011) traz para a sua tessitura o elemento gótico dialogando diretamente com a obra literária. De acordo com Gilbert & Gubar, *Jane Eyre* (1847) pode ser interpretado como:

Tendemos hoje a pensar em *Jane Eyre* como gótico moral, "mito domesticado", a filha de Pamela e tia de Rebecca, o cenário arquetípico para todos aqueles encontros românticos levemente emocionantes entre um herói byroniano carrancudo (que é dono de uma mansão sombria) e uma trêmula heroína (que não consegue descobrir o plano de chão da mansão). Ou, se nós somos mais sofisticados, damos a Charlotte Brontë o que lhe é devido, admitimos suas estratégias bem como suas habilidades míticas, estudamos os padrões de seu imaginário e contamos o número de vezes em que ela se dirige ao leitor.⁷⁵

Nessa concepção, a autora em diálogo com o seu contexto de produção, utiliza o gótico atrelado ao melodrama. Conforme destaca Reni Ernst:

Ele chegou a afirmar que o principal ímpeto na criação das fases do melodrama foi o próprio romance fazendo referência ao romance gótico, que ocorreu no século 18, são apresentados aspectos essenciais para as fases do drama, que serão listados mais abaixo. Este melodrama, como uma forma distinta, exerceu uma certa influência sobre o desenvolvimento da ficção popular é bem conhecido; dado o sucesso comercial espetacular que o popular romancista do século XIX voltou-se para ele como uma fonte de inspiração tanto para assunto como técnica.⁷⁶

De acordo com o romance-fonte, a criação dos cenários e temas faz alusão à Literatura Gótica, que contém elementos sombrios, assustadores, sobrenaturais. Nessa ambientação, há ainda a construção da protagonista, que de acordo com o viés do *melodrama*, pode também ser interpretada como um duelo entre a bondade e a maldade:

⁷⁵GILBERT; GUBAR, 1984, p.337. We tend today to think of *Jane Eyre* as moral gothic, "myth domesticate," Pamela's daughter and Rebecca's aunt the archetypal scenario for all those mildly thrilling romantic encounters between a scowling Byronic hero (who owns a gloomy mansion) and a trembling heroine (who can't quite figure out the mansion's floor plan). Or, if we're more sophisticated, we give Charlotte Brontë her due, concede her strategic as well as her mythic abilities, study the patterns of her imagery, and count the number of times she addresses the reader.

⁷⁶ ERNST, 2006, p.2. He even assert that the primary impetus in the establishment of the stage melodrama was the novel itself making reference to the gothic novel, which occurred in the 18th century are presented essential features for the stage drama, which will be listed further down. That melodrama, as a distinctive stage form, exercised a certain influence on the development of popular fiction is well know; given the spectacular commercial success that the nineteenth century popular novelist turned to it as a source of inspiration for both subject matter and technique.

De acordo com Prendergast, Jane e Bertha representam a antítese do bem e do mal, as polaridades de moralidade e vilania. Um outro elemento gótico pode ser encontrado na descrição de partes da casa em Thornfield. Aqui a descrição gótica está conectada com o sonho, um elemento que desempenha um papel importante ao longo do romance e que parece guiar Jane através de sua vida. Jane tenta suprimir esses sonhos, bem como sua paixão ao longo do romance, a fim de ser uma dama vitoriana ideal. Apesar de sua calma exterior, Jane ainda mantém uma vida de sonho selvagem e ativa, na qual ela pode viver suas emoções de forma livre e sem ser descoberta. Estas emoções que ela coloca em seus desenhos; Jane se descreve seu desenho como visões de seus "olhos espirituais" e notas, "Os sujeitos de fato tinha subido nitidamente na minha mente".⁷⁷

Em *Jane Eyre* (2011), a criação de um ambiente fantasmagórico, assustador e sombrio é destacada. De acordo com um estudo feito por Ferreira e Nascimento (2013), das críticas apresentadas no site oficial dessa película, a menção do elemento gótico apresentado pelo filme aparece em 92% dos comentários críticos realizados.⁷⁸

Cary Joji Fukunaga concentrou grande parte de sua releitura por esse viés, sua *transcrição* prioriza a história de amor e terror simultaneamente. Conforme demonstrado, desde a primeira cena, há um clima de mistério. Na narrativa fílmica, a presença do gótico ocorre constantemente e aparece em diferentes cenas. Em Thornfield, a mansão de Rochester, esse recurso é acentuado, pois é nesse local onde a maioria das ações que nos remetem ao medo e ao terror acontecem. Inicialmente, o espectador tem o contato com esse lugar pela protagonista, quando ela chega a fim de assumir o seu cargo de governanta.

Há a criação de um cenário pouco iluminado, o que favorece o ambiente sombrio:

⁷⁷ERNST, 2006, p.4-5. According to Prendergast, Jane and Bertha represent the antithesis of good and evil, the polarities of morality and villainy. A further gothic element can be found in the description of parts of the house at Thornfield. Here the gothic description is connected with the dream, an element which plays an important role throughout the novel and which seems to guide Jane through her life. Jane tries to suppress these dreams as well as she tries to her passions over the course of the novel, in order to be an ideal Victorian lady. Despite her calm exterior, Jane still maintains a wild and active dream life in which she can live her emotions freely and without being discovered. These emotions she puts into her drawings; Jane herself describes her drawing as visions of her "spiritual eyes" and notes, "The subjects had indeed risen vividly on my mind".

⁷⁸ O artigo mencionado é intitulado: "Aspectos recepcionais da adaptação cinematográfica *Jane Eyre* (2011)" e foi aprovado para publicação na revista número 51 da UFAL, que está no prelo.



Figura 9- Chegada à mansão - Fonte: Jane Eyre (2011).

Nessa cena Jane Eyre chega à residência de noite, o que corrobora para a ambientação escura; quando a protagonista entra na mansão a câmera a acompanha, dando novamente a sensação de que o espectador é o seu olho. O lugar é pouco iluminado, a luz é propagada pela lareira, fazendo com que a cor do figurino da personagem também se confunda com o ambiente. Na fotografia, Jane Eyre é apresentada com roupas escuras e há dificuldade até de enxergar o seu semblante. A música clássica de fundo também intensifica o clima de mistério.

Durante a composição de todo o filme, o espectador é induzido a notar que há algo de estranho e macabro acontecendo na mansão de Rochester, através de ruídos, barulhos e gritos. Há ainda acontecimentos que a princípio não são revelados, causando no espectador um suspense enigmático.

O clima de mistério também é enfatizado quando Jane Eyre conhece a sua nova aluna, Adèle; com a presença da Sra. Fairfax. Na narrativa cinematográfica, a menina é francesa e não fala inglês; ela se apresenta e diz que naquela casa apenas o Sr. Rochester a entende; diz que sua mãe está morta e que a ensinou a recitar poemas e cantar, quando um cavalheiro fosse visitá-la, e pedi permissão para cantar. Quando Adèle termina, tanto Jane Eyre como a Sra. Fairfax ficam boquiabertas; pois a música era uma ópera com a temática de vingança entre os amantes.

O espectador não sabe quem é a mãe dessa menina, e intui que essa música é inapropriada para ser cantada por uma criança, o que se percebe pela recepção perplexa da jovem e da senhora. Dessa forma, fica subentendido que Adèle pode ser fruto de uma relação afetiva não convencional, talvez de uma amante de Rochester e/ou de uma

prostituta. Jane Eyre é contratada para educar a menina de acordo com os valores morais vitorianos.

Nesse sentido, há uma sequência nessa narrativa fílmica que merece destaque. Em uma das aulas, Jane Eyre conta uma história que transmite medo à sua aluna. Esta, por sua vez, inverte a ordem e conta outra história de terror para Jane, fazendo referência a uma mulher que vivia na mansão; a descreve como fantasma e vampira ao mesmo tempo.



Figura 10- Histórias de terror - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

Esse plano geral mostra para o espectador o quanto Jane Eyre e Adèle figuram uma postura assemelhada. A professora e a aluna estão próximas não só fisicamente, mas também pela composição do figurino; ambas com vestidos sérios, quase da mesma cor, e com penteados da época. Jane Eyre assume sua função de professora e é para a menina um exemplo de mãe, uma vez que ela também é órfã.

Nessa cena, há a primeira menção sobre histórias de terror na narrativa cinematográfica, nesse caso, por meio de uma história de uma vampira; ambientando o espectador para uma possível crença no sobrenatural. Posteriormente, o terror que a princípio se dá por palavras, começa a ser demonstrado por situações/ações.

Há algumas sequências que são elaboradas apenas com as ações de Jane Eyre, como por exemplo, ela caminhando sozinha até o quarto de Rochester, pois escutou um barulho que parecia ser o de alguém rondando os quartos:



Figura 11 – Coragem de Jane Eyre - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

Nessa fotografia há o destaque para a iluminação que ocorre apenas pela luz da vela. A *transcrição* se dá na ênfase no rosto da personagem, a câmara sinaliza e proporciona uma tensão. O ambiente escuro e sombrio intensifica o mistério da narrativa, bem como, o rosto receoso da protagonista, pois ela não sabe o que de fato está acontecendo na mansão. Jane Eyre figura uma mulher corajosa e determinada, mesmo assustada segue o barulho, a fim de verificar o ocorrido.

Assim, a protagonista encontra o quarto do seu patrão em chamas. Rochester estava dormindo e ela o acorda, os dois conseguem apagar o fogo do ambiente. O cenário gótico é extremamente destacado nessas cenas, o espectador tem pouca visibilidade, assim como Jane Eyre não sabe o porquê desse incêndio. Nesses momentos, o foco da narrativa cinematográfica acontece pelos olhos e ações da protagonista; como no texto literário em que há partes do enredo que se dão em primeira pessoa, ou seja, por meio das impressões e pensamentos de Jane Eyre.

Na película isso pode ser demonstrado e enfatizado pelos recursos da linguagem audiovisual, mostrados pela expressão e ações de tensão e, ao mesmo tempo, de coragem da protagonista:



Figura 12– Incêndio - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

Essa é a primeira cena em que acontecem fatos estranhos e aparentemente sem explicação em Thornfield. A princípio, o espectador, assim como Jane Eyre, não sabe o que realmente está acontecendo. Essas ações, no desenrolar da narrativa, aumentam ainda mais o clima de mistério e suspense na mansão. Jane Eyre é apresentada como destemida e corajosa, ela sabe que há algo de estranho acontecendo em Thornfield. Quando questionado, Rochester sempre tem respostas evasivas.

Há ainda um realce do amor e gótico, com o desfecho desse incêndio. Rochester reconhece que Jane Eyre salvou a sua vida e ele a envolve por meio de gestos e palavras. Essa é a primeira cena em que os protagonistas ficam bastante próximos:



Figura 13– Amor-Gótico - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

Jane Eyre e Rochester, em primeiro plano, simbolizam um casal romântico. Há novamente pouca iluminação; nesse caso, a luz é a que vem pela janela; como o

incêndio ocorre durante a madrugada, provavelmente a luminosidade advém da lua. Uma mulher aparentemente frágil, sendo encantada sutilmente por um homem experiente. Há uma intencionalidade em despertar a leitura pela ótica do amor, em um ambiente fantasmagórico. Rochester veste uma camisa branca, simbolizando algo sobrenatural, irreal e etéreo.

Eles quase se beijam, os narizes se tocam, mas Jane Eyre literalmente sai de cena. Com o desenrolar da história, o suspense vai se intensificando. Há na mansão outro acontecimento que leva o espectador a ficar sem entender o que de fato aterroriza Thornfield. Como na cena em que todos os convidados da casa escutam um grito assustador e acordam amedrontados:



Figura 14- Grito na Mansão - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

Na obra cinematográfica, essa cena foi gravada apenas com as luzes das velas, favorecendo um cenário obscuro e assustador. O clima de suspense é mantido durante essa sequência e há novamente nessa obra cinematográfica a temática do “Vampirismo” que é apresentada tanto nas cenas de contação de história de terror, como, posteriormente, quando o Sr. Mason é gravemente ferido no pescoço e nas costas. A princípio o espectador não entende o que está acontecendo na narrativa fílmica, mas sabe que há algo de assustador que aterroriza Thornfield.

Quando ocorrem essas cenas de terror, a protagonista sempre está envolvida de alguma forma e é como se o espectador acompanhasse pelo seu conhecimento o desenrolar dos fatos, de maneira gradual. O primeiro mistério, conforme mencionado, se dá na tentativa de assassinato de Rochester, em que Jane Eyre, no meio da noite, o salva

de um incêndio, quando ele estava dormindo. Já nessa segunda vez, a protagonista é levada por Rochester para um cômodo escuro; ele pede sua ajuda para socorrer o ferimento no Sr. Mason. Os gritos que escutaram, na verdade, não eram fruto de um pesadelo de uma empregada da mansão, e sim a dor expressada por esse homem:



Figura 15 - Sr. Mason Ferido - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

O homem está ferido e deitado, sua expressão é assustadora; sua caracterização é feita para provocar o espectador a refletir sobre o que aconteceu com ele, quem fez isso, enfim, o clima de mistério é intensificado novamente. Há ainda um destaque para a cor vermelha, que nesse caso, é explicitada pelo sangue do personagem.

A fotografia prioriza o semblante do Sr. Mason, que é retratado com um homem de costeletas grandes. O retrato desse homem, o seu figurino, bem como a ambientação de medo, pode levar o espectador a compará-lo com persoagens de histórias de terror, por exemplo, o lobisomen.

Jane Eyre ao se aproximar percebe que ele está delirando, e Rochester mostra para ela o ferimento dele. Dessa forma, há um close no seguinte frame:



Figura 16 – Ferimento com sangue - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

Nessa cena, a sensação de medo transpassa o gótico, o fantasmagórico, e há uma referência explícita à temática do vampiro, que era apenas figurada, na narrativa fílmica, por histórias de terror. Agora o tema é demonstrado por meio de um ferimento e ressaltado com sangue. Dessa forma, o ambiente de terror é recriado a partir de vários detalhes durante a diegese, como portas que não podem ser abertas e locais proibidos dentro de Thornfield. Enfim, há a criação de um ambiente de mistério e horror. O espectador anseia por saber o que de fato está acontecendo na mansão e quer ter as respostas para as cenas não explicitadas.

O espectador pode ser levado a interpretar essa narrativa cinematográfica também como uma história de terror, ou um filme que recria um romance gótico. No texto-fonte, o elemento gótico pode ser uma *estratégia de contenção* que pode dificultar e esconder o entendimento da obra. Martin afirma que:

Jane Eyre é muitas vezes descrito como um romance gótico ou neo-gótico, quando na realidade esses aspectos do romance são importantes principalmente na seção de Thornfield, a longa parte central do livro, e estão ausentes nas outras quatro seções. É verdade, no entanto, que a tentativa de Bertha de queimar Rochester em sua cama, seu ataque a seu irmão, seu riso ameaçador e sua visita subreptícia para rasgar o véu do casamento de Jane se combinam para criar uma aura que paira sobre o resto do livro, de modo que, em retrospecto, se pensa de todo o romance como colorido pela atmosfera

gótica, incluindo as seções antes de termos sequer ouvido falar de Bertha e do que ocorre após ela se atirar das muralhas de fogo.⁷⁹

Nesse sentido, o romance-fonte não deve ser lido apenas pelo viés do gótico. Essa *estratégia de contenção* pode instigar a não compreensão do projeto literário de Charlotte Brontë, bem como enfatizar a interpretação da narrativa fílmica, apenas por esse viés. O gótico simbolizado pela história de terror pode também enviesar os olhos do leitor/espectador.

Em *Jane Eyre* (2011), conforme já proposto, o ambiente aterrorizante dialoga também com a temática do amor. O primeiro encontro de Jane Eyre com Rochester ocorre dentro desse clima fantasmagórico. Na diegese, Jane Eyre, caminhando sozinha, em uma floresta, conduz o espectador para um clima sobrenatural; em seu caminho ela é surpreendida por um pássaro. Nos créditos do filme, o espectador pode saber que a ave é um faisão.



Figura 17– Faisão - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

Essa cena não acontece na obra literária, sendo que esse processo de *transcrição* promove uma sensação de susto no espectador, intensificando o clima de tensão e medo. A simbologia do faisão pode ser interpretada como o despertar

⁷⁹MARTIN, 1966, pp.76-77. Jane Eyre is often describe as a Gothic or neo-Gothic romance, when in actuality those aspects of the novel are important primarily in the Thornfield section, the long central part of the book, and are absent in the other four sections. It is true, however, that Bertha's attempt to burn Rochester in his bed, her attack on her brother, her menacing laugh, and her surreptitious visit to tear Jane's wedding veil all combine to create an aura that hangs over the rest of the book, so that in retrospect one thinks of the whole novel as coloured by the Gothic atmosphere, including those sections before we have even heard of Bertha and that which occurs after she has flung herself from the flaming battlements.

masculino. O encontro de Jane Eyre e Rochester ocorre logo após esse momento. Esse enlace desenvolvendo ao longo da diegese, a história de amor entre a governanta e o patrão é, no filme, marcado pela dupla amor-gótico.

É importante ressaltar que, no Cinema, Alfred Hitchcock é considerado o mestre do suspense. No seu filme *Rebecca – A Mulher Inesquecível* (1940), o cineasta inglês teve como romance-fonte *Rebecca* (1938), da escritora britânica Daphne Du Maurier. Esta, por sua vez, sofreu influência das irmãs Brontë, especialmente de Charlotte Brontë e do romance *Jane Eyre* (1847). Há vários estudos que fazem essa aproximação, principalmente do triângulo amoroso (esposo, primeira esposa e segunda esposa⁸⁰). Na construção da personagem Rebecca, que, nesse triângulo amoroso, figura a primeira esposa:

Há personagens cinematográficas feitas exclusivamente de palavras, à primeira vista pelo menos. O exemplo que logo ocorre é evidente a versão cinematográfica do romance Rebeca. Quando a fita começa, Rebeca já morreu e, como não há nenhuma visualização de fatos ocorridos anteriormente, só ficamos conhecendo-a graças aos diálogos das personagens que temos diante dos olhos. Mas seria absurdo pretender que se deve ao exclusivo poder da palavra a extraordinária presença da personagem. A dimensão adquirida pelas palavras trocadas entre as personagens presentes acerca da ausente fica sempre condicionada ao contexto visual onde se inserem. Ficamos conhecendo, tal qual, o ambiente da casa onde Rebeca viveu, pelo menos um vestido seu, e sobretudo contemplamos o tom particular que adquire não só a voz, mas a fisionomia das pessoas cada vez que a ela se referem. (CANDIDO, 1995, p.110).

A estratégia da construção dessa personagem mantém o espectador extremamente envolvido com a obra cinematográfica; proporciona também o mistério e o sombrio ao mesmo tempo. Além de o espectador ser surpreendido no desfecho do filme, quando há a revelação do caráter de Rebecca, bem como do motivo de sua morte. Há ainda, em relação à temática do gótico, as ações dessas personagens, quando são descobertas e reveladas para o público.

No desfecho de *Rebecca – A Mulher Inesquecível* (1940), há também um diálogo com a corpora desse trabalho, quando a casa principal é incendiada, bem como com a temática do suicídio. Em *Rebecca* (1940), o espectador acompanha a casa queimando, o fogo se alastrando e o suicídio da governanta, que era responsável por manter a

⁸⁰A atriz, Joan de Beauvoir de Havilland, cujo nome artístico é Joan Fontaine, interpreta, em ambos os filmes, (*Rebecca – A Mulher Inesquecível* (1940) e em *Jane Eyre* (1943)) a segunda esposa. Em 1941, ela foi premiada com o Oscar de melhor atriz em *Rebecca – A Mulher Inesquecível* (1940).

memória de Rebeca sempre viva; já na obra *Jane Eyre* (1847) e no filme *Jane Eyre* (2011), o leitor/espectador tem o conhecimento do incêndio de Thornfield depois do ocorrido, bem como da morte da primeira esposa de Rochester, Bertha Mason, que também comete o suicídio, com o desenrolar das narrativas, após ser revelada para o público.

Tanto Rebeca, criada por Alfred Hitchcock, quanto a primeira esposa de Rochester⁸¹, em *Jane Eyre* (1944) por Robert Stevenson, são personagens construídas pela perspectiva do outro. O espectador não conhece Bertha por meio do visual. Ambas são construídas por meio do silêncio. Bertha é revelada para o espectador a partir das expressões e impressões dos outras personagens e por meio do discurso que envolve a trama. Nesse filme, mesmo no dia da revelação da existência da primeira esposa, Bertha não é visualizada pelo espectador por meio de imagens:



Figura 18 - *Jane Eyre* (1944) - Fonte: *Jane Eyre* (1944).

A expressão facial de todas as personagens mostra que Bertha é assustadora, a intenção em não mostrar essa mulher pode perpetuar no espectador a sensação e o clima de suspense e de medo. Essa escolha em descrever a personagem não utilizando imagens dialoga com o gótico no sentido de que o sobrenatural poderia estar acima do que de fato é real, estimulando assim a criatividade do espectador.

⁸¹ Interpretado por George Orson Welles, o grande criador do filme *Cidadão Kane* (1941), que é classificado como um dos maiores filmes de todos os tempos.

Em *Jane Eyre* (2011), a primeira imagem que o espectador tem de Bertha ocorre por meio da focalização dessa mulher que está entre Jane e Rochester, imagem que enfatiza que a primeira esposa é o impedimento da união entre eles.



Figura 19- Bertha, primeira esposa de Rochester - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

Bertha Mason é introduzida nas narrativas (tanto do filme como do livro) por meio de uma figuração animalésca; uma mulher fora de si e aparentemente doente, tida como louca. A primeira esposa era escondida em um quarto falso de Thornfield sob os cuidados de uma empregada. É válido ressaltar que essa personagem pode também simbolizar uma mulher que não tem voz no seu contexto histórico, Bertha é construída pela perspectiva do seu silêncio, não pode contar a sua biografia, o que, de fato, aconteceu para ela estar nessa situação.

De acordo com o contexto histórico do século XIX, há também um diálogo com as poucas possibilidades que as mulheres tinham no seu tempo, em especial, juridicamente, já que não tinham direitos legais; nessa época, conforme vimos, na sociedade patriarcal, quem respondia legalmente por qualquer mulher era o pai e/ou marido.

O filme traz uma cena que não tem correspondente direto no texto-fonte: quando Bertha tem contato com Jane Eyre vestida de noiva, ela cospe uma mosca em sua direção:



Figura 20- Bertha cospe uma mosca em Jane Eyre - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

Essa *transcrição* pode enfatizar a imagem animalésca, monstruosa de Bertha, mais em consonância com o gótico. No romance, Bertha não era um animal, e nem monstro; ela era uma mulher louca, doente, histérica trancafiada pelo seu marido. No século XIX, na Inglaterra, conforme mencionado no capítulo anterior, as mulheres, tidas como loucas, eram as que geralmente não conseguiam viver de acordo com os padrões sociais; os quais eram impostos para a mulher. Charlotte Brontë propõe uma análise do ponto de vista da história do coletivo.

No filme, Bertha se dirige a Jane Eyre, dando a impressão de consciência do que ela simbolizava, possibilitando uma leitura para a questão de rivalidade e ódio. A raiva da antagonista era totalmente direcionada aos homens; ações que podem ser interpretadas como crítica à sociedade patriarcal. Nesse contexto, a ato da primeira esposa em rasgar o véu de Jane Eyre pode figurar um alerta para a decisão desse casamento.

Nas narrativas (filme e livro), após o conhecimento da presença de Bertha, Jane foge da mansão e de Rochester. Em *Jane Eyre* (2011), nesse momento, há uma retomada da parte inicial da narrativa fílmica, em que é demonstrada novamente ao espectador uma mulher correndo desesperada. Entretanto, o espectador, nesse momento da película, sabe os motivos de seu desespero e passa a entender sua situação. Essa sequência é repetida depois de 1h33min da narrativa fílmica, e destaca o sofrimento, a confusão psicológica, as inquietações de Jane Eyre, sozinha, isolada, e figura a dicotomia da mulher frágil e forte ao mesmo tempo. Assim, a composição da protagonista ocorre pelo *melodrama*, pelo viés do amor em simultaneidade com o terror.

O OLHAR QUE REVIVE...

Charlotte Brontë propõe em sua obra literária *Jane Eyre* (1847), por meio da protagonista, um novo tipo de mulher, que pode, por meio de sua escolha, articular, decidir e transitar entre as definições de “Anjo e Demônio”, presentes na ideologia da “Rainha do Lar”, no contexto da era vitoriana. Nesse sentido, a mulher deve criar a sua identidade priorizando os seus interesses, por meio de sua valoração, e questionando as coerções sociais do seu meio.

O projeto literário de Charlotte Brontë aponta que essa nova mulher pode conviver com seu contexto e, a fim de garantir a sua sobrevivência, deve driblar, conforme achar pertinente, o olhar masculino. Nesse sentido, com o romance de formação da protagonista Jane Eyre e a criação da antagonista Bertha Mason, a autora instrui suas leitoras às avessas em relação ao século XIX, orientando que a rebeldia levada ao extremo pode levar ao confinamento e conseqüentemente à morte, mas a conformação total também não é o indicado.

Nessa sociedade patriarcal, o homem (pai ou esposo) tinha o direito de decidir pela exclusão do convívio social das mulheres de sua família. A violência era tão grande que o patriarcalismo, além de negar direitos legais para essas mulheres, negava-lhes também a sua própria existência. Historicamente, conforme demonstrado no segundo capítulo, houve um grande número de mulheres que foram trancafiadas e consideradas como anormais. Charlotte Brontë questiona essas ações, em especial, pela personagem Bertha Mason. Durante todo o enredo, Bertha é construída pela perspectiva do silêncio, conforme demonstrado no terceiro capítulo.

Ademais, a antagonista promove uma crítica em relação a sua sociedade; ao entrar em luta física com os homens de sua família, promove uma discussão não individual e sim do coletivo. No enredo, não há fatos evidentes sobre o que teria provocado sua suposta loucura, mas certamente ela não cedeu, nem mesmo em nome de sua liberdade. O ódio de Bertha, registrado nas poucas cenas de violência e culminando com o incêndio, é o maior grito da verdadeira condição feminina da época. E seu fim é trágico: a morte!

Charlotte Brontë, por meio de suas personagens femininas, traz um olhar feminino para esse contexto, mostra as poucas possibilidades de sobrevivência das mulheres quer sejam Anjos ou Demônios. Nesse sentido, a autora demonstra em sua

obra as influências e as transformações que a sociedade inglesa realizou no papel da mulher, principalmente no que diz respeito à concepção de amor e casamento. A literata, por meio das experiências e conflitos da protagonista, Jane Eyre, proporciona uma possibilidade de educação para os seus leitores, uma vez que a personagem tem um perfil questionador tanto em relação ao seu papel social quanto às convenções sociais impostas.

No século XXI percebemos avanços incontestáveis em relação à mulher, desse modo, o diálogo proposto pela sua releitura contemporânea para o Cinema, revisita e revitaliza seu romance-fonte. O espectador de *Jane Eyre* (2011) tem a possibilidade de assistir ao filme com os comentários do diretor. No desfecho da obra cinematográfica, na versão comentada, Cary J. Fukunaga, conclui que: “No romance, o último capítulo começa com uma das frases provavelmente mais famosas da literatura: ‘Leitor e eu me casei com ele’. E ela continua por algumas páginas para resumir um epílogo dos dez anos seguintes de sua vida juntos e os filhos que têm e como ele volta a enxergar. E não é muito cinematográfico”.

Desse modo, é evidente que o último capítulo do texto fonte não faz parte dessa narrativa cinematográfica. No entanto, o desfecho do romance, que não foi mencionado no filme, é crucial para a compreensão do destino das personagens do enredo, fato que limita a compreensão do espectador, pois não sabe o que acontece, por exemplo, com Adèle ou a família Rivers, apenas intui que os protagonistas tiveram um final feliz.

Na obra literária esse capítulo, inicia-se assim: “Leitor, eu me casei com ele. Tivemos um casamento simples: apenas ele e eu, o pastor e o sacristão estávamos presentes”. (BRONTË, 1996, p. 617)⁸². No final de sua história, Jane modifica a narrativa e relata sua experiência de dez anos de casamento muito feliz, pois ela e o esposo vivem em perfeita igualdade juntos.

Jane revela que, após dois anos de cegueira, Rochester recuperou a visão de um olho e foi capaz de ver seu primeiro filho.

Considero-me absolutamente feliz — feliz além do que as palavras podem expressar: porque sou a vida de meu marido, assim como ele é a minha. Nenhuma mulher jamais chegou tão perto de seu companheiro como eu: jamais foi com tanta plenitude o sangue de seu sangue, e carne de sua carne. Não me canso da companhia de meu Edward: ele não se cansa da minha, assim como não nos cansamos da

⁸² BRONTË, 2010, p. 458. Reader, I married him. A quiet wedding we had: he and I, the parson and clerk, were alone present.

pulsção do coração que bate em nossos peitos separados; conseqüentemente, estamos sempre juntos. Estarmos juntos para nós é estarmos ao mesmo tempo tão livres como na solidão, e tão alegres como quando em companhia. Conversamos, acredito, o dia todo: falar um com o outro é apenas pensar em voz alta, e com mais animação [...]. (BRONTË, 1996, p. 620)⁸³

No século XIX, o casamento era visto para as mulheres como uma questão de sobrevivência, necessidade, respeito social e moral nessa sociedade. É válido ressaltar que o texto fonte aponta para um desfecho em que ocorre a oficialização do casamento. Charlotte Brontë não propõe uma rebeldia levada ao extremo, mesmo porque a mulher continuaria não sobrevivendo, conforme nos instrui por meio da antagonista Bertha Mason. A autora propõe a criação de uma mulher em equilíbrio, mediadora do seu eu, que consegue conviver com as convenções sociais do século XIX, atrelando as suas ideias aos seus ideais. No romance, como órfã e rejeitada pela família Reed, Jane Eyre anseia por construir uma família e se sentir parte dela.

Além disso, a sua concepção de moralidade depende também de ser aceita socialmente; a constituição de sua identidade está atrelada ao seu ideal de mulher, o que não exclui o casamento e o que explica a divisão de sua herança com a família Rivers. Charlotte Brontë avança o seu contexto por propor um olhar feminino, mas não de forma radical, como sua irmã Anne Brontë, por exemplo, que, em *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), apresenta uma protagonista que deixa seu marido no final do romance batendo a porta atrás de si.

Na obra literária, a todo o momento fica explícito que Jane Eyre não conseguiria viver/sobreviver contra os pressupostos de sua sociedade, agindo de forma radical. É importante lembrar as possibilidades que as mulheres do século XIX, tinham:

Politicamente as mulheres eram consideradas cidadãs de segunda categoria. Elas não podiam votar, assumir cargos administrativos (exceção feita a Rainha Vitória, a qual era antifeminista), trabalhar como advogadas ou médicas, nem sequer como secretárias nos escritórios. Desde a década de 1840 o parlamento britânico era assediado por pedidos de sufrágio feminino, considerando “uma tolice louca” pela Rainha Vitória. As mulheres tiveram que esperar até 1918 para poderem votar. O direito de possuir e administrar a sua

⁸³BRONTË, 2010, p. 460. I hold myself supremely blest-blest beyond what language can express; because I am my husband's life and fully as he is mine. No woman was ever nearer to her mate than I am: ever more absolutely bone of his bone, and flesh of his flesh. I know no weariness of my Edward's society: he knows none of mine, any more than we each do of the pulsation of the heart that beats in our separate bosoms; consequently, we are ever together. To be together is for us to be at once as free as in solitude, as gay in company. We talk, I believe, all day long; to talk each other is but a more animated and an audible thinking.

propriedade, independentemente da interferência de seus maridos, foi concedido entre 1870 e 1908, após muita atividade lobista no parlamento [...]. (BONNICI, 2007, p.219).

O contexto histórico, cultural e social demonstra as poucas chances de sobrevivência que a mulher tinha nessa sociedade. Na era vitoriana, há ainda convenções sociais que essa mulher deveria seguir, a fim de propagar os ideais pressupostos.

A sociedade vitoriana não diferia desse padrão: no espaço sagrado do lar, encontramos a figura feminina tradicional, representante de uma das concepções do feminino prevalecentes no período: a mulher submissa e doce, verdadeira figura angelical que posteriormente ficaria conhecida como o anjo do lar (the angel in the house) [...]. Essa mulher apresentava-se sempre devotada ao marido e aos filhos, passiva, obediente, singela, casta, doce e graciosa, sempre pronta a sacrificar-se pelo bem-estar da família. (ROCHA, 2008, p. 28).

Nesse contexto, Charlotte Brontë critica a ideologia da “Rainha do Lar”, que propagava a visão de mulheres como reprodutoras, e que só poderiam exercer papéis maternais. Na obra literária, Jane Eyre busca constantemente por trabalho, de forma honesta e de acordo com os seus preceitos morais; dessa forma realiza as funções de professora, governanta e, no final de sua história, como enfermeira, sempre lutando por sua independência, inclusive acima do amor.

Os romances na tradição ocidental mostram como as aspirações são domesticadas e os desejos, ajustados à realidade social. Muitos romances são a história de ilusões juvenis esmagadas. Falamos do desejo, provocamos desejo, traçamos para nós os cenários do desejo heterossexual e, desde o século XVIII, trabalhamos cada vez mais para sugerir que obtenhamos nossa verdadeira identidade, se é que vamos obtê-la através do amor, nas relações pessoais, em vez da ação pública. Mas enquanto nos instruem a acreditar que há algo como “estar apaixonado” também sujeitam essa ideia à desmistificação. (CULLER, 1999, p. 93).

Além da valorização, nessa sociedade, do casamento, há nos romances o despertar de um desejo por um amor ou uma paixão. No entanto, Denis de Rougemont nos revela que existem diferenças entre esses sentimentos. “Uma vida aliada à minha – para toda a vida, eis o milagre do casamento. [...] Estar apaixonado não é necessariamente amar. Estar apaixonado é um estado; amar é um ato. Sofre-se um estado, mas decide-se um ato”. (ROUGEMONT, 2003, p. 415).

Dessa forma, o enredo do romance revela um ato de escolha, Jane Eyre opta por Rochester, há a decisão da personagem feminina em oficializar essa união, rompendo

com as barreiras sociais e ideológicas de sua época, ao escolher o marido. Portanto, a autora avança e propõe nas entrelinhas de sua obra um novo modelo de comportamento para seus leitores, em especial para as mulheres, dado que é essencial para o enredo, principalmente para a leitura feminina. Essa temática teve muito a contribuir com a Literatura, pois é por meio dessa perspectiva, da sensibilidade feminina, que há uma nova forma de análise em relação à interpretação patriarcal, tida como padrão. Afinal, a mulher passa a ter voz e a analisar o patriarcalismo e, conseqüentemente, a se desencarcerar das opressões sentidas no século XIX.

Em *Jane Eyre* (2011) a oficialização do matrimônio não ocorre, o que dialoga com o contexto de produção do filme. Além disso, pode ficar subentendido, pelo formato do filme, que os protagonistas tenham vivido em união. De acordo, com Luis Buñel:

Faço minhas as palavras de Engels que define assim o papel do romancista (leia-se, neste caso, do realizador cinematográfico): “O romancista terá cumprido honrosamente sua tarefa quando, mediante um retrato fiel das relações sociais autênticas, houver destruído a representação convencional da natureza dessas relações, abalando o otimismo do mundo burguês e obrigando o leitor a questionar a permanência da ordem vigente, mesmo que não nos indique diretamente uma solução, mesmo que não tome partido ostensivamente. (BUÑEL apud XAVIER, 1983, p. 337).

A opção em não exibir o casamento entre os protagonistas, pode também simbolizar uma *estratégia de contenção*, em que a princípio o espectador compreende, a narrativa pelo viés do amor; porém com uma leitura mais atenta, há um indício para essa interpretação pela ótica da rebeldia, o que poderia associar-se, em parte, com a proposta de Charlotte Brontë, no que diz respeito à visibilidade feminina.

Nessa perspectiva, há uma *revitalização* da discussão sobre o ato de casar-se que no século XIX era obrigatório, e que no século XXI, as mulheres escolhem se de fato querem ter uma união oficializada. Desse modo, o filme pode promover, para espectadores atentos, um diálogo com o seu contexto de produção e, com a posição da mulher dessa sociedade atual, valores esses que se modificaram em comparação com o contexto vitoriano. Para essa possibilidade de interpretação, o *melodrama* deve ser compreendido de maneira irônica:

De forma variada, esses são exemplos em que estamos num terreno alheio ao melodrama mais canônico, pois a incorporação de alguns de seus traços e dá em filmes nos quais prevalecem uma tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo e encenação, havendo sempre o

toque moderno de não inocência nas relações entre câmera e cena, música e emoção. Explora-se o potencial energético do gênero mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico. (XAVIER, 2003, p.87)

A narrativa cinematográfica pode ser construída pelo viés do *melodrama*. O intuito desta dissertação não é cobrar a fidelidade do filme *Jane Eyre* (2011) em relação ao seu romance-fonte, mas sim, evidenciar como ocorre essa leitura contemporânea. Cary Joji Fukunaga escolhe para a sua *transcrição* o desenvolvimento de uma história de amor-gótico, em que propõe a sua releitura de *Jane Eyre* como uma “gata borralheira”.

A aproximação da história da protagonista em relação à Cinderela é presente na obra literária, conforme já mencionado no segundo capítulo. Em ambas as narrativas, livro e filme, esse ponto de diálogo é trabalhado e o leitor/espectador com a intencionalidade criar um processo de identificação, e conseqüentemente confiabilidade em *Jane Eyre* que passa a ser heroína de sua própria história.

O enredo é aparentemente fácil: uma menina órfã que sofre várias injustiças, e que busca o seu amor idealizado. Além disso, como representante de uma aristocracia, tem valores morais baseados na religiosidade, e não aceita propostas imorais, de acordo com seus princípios. Uma mulher que figura o símbolo da bondade, mesmo sofrendo, e precisando vencer a maldade para poder triunfar. Há ainda um final feliz, que pode ser interpretado como uma recompensa de suas ações, o bem vencendo o mal.

Nessa perspectiva, *Jane Eyre* pode ser interpretada pelo viés do *melodrama*, sobretudo, não de maneira irônica, mas sim levando o leitor/espectador na crença da Cinderela, e a acreditar em todos os elementos melodramáticos. Esse enredo, de acordo com Reni Ernst pode também ser interpretado para além desse recurso:

Embora *Jane Eyre* seja composto de muitos elementos melodramáticos, ele ainda não pode ser totalmente adicionado a este gênero. É mais um texto de transição entre um estilo romântico e vitoriano, uma mistura de um Bildungsroman feminino, um romance feminista, um romance de auto-formação, um texto de auto-formação cultural em relação às questões de identidade nacional, raça e classe, bem como gênero e melodrama. Por isso alguns recursos melodramáticos são claramente expressos no romance e alguns são mais profundamente escondidos, respectivamente, não amplamente desenvolvidos. Como *Jane Eyre* foi escrito em 1847, época em que o

melodrama ainda estava crescendo, teria sido accidental consistir exclusivamente componentes de melodrama.⁸⁴

O crítico aponta que há várias possibilidades de análise desse enredo, a construção de uma protagonista pelo mesmo viés de Cinderela é uma delas, ou seja, porta de entrada para a compreensão desse texto-fonte, e uma *estratégia de contenção* que ainda se faz moderna. Essa elaboração foi escolhida em *Jane Eyre* (2011), pois o público alvo, como já mencionado, é simbolizado por espectadores da classe média e formado pelos ideais capitalistas acobertados por ideais românticos burgueses.

De acordo com o crítico cultural Fredric Jameson, esse filme pode ainda ser analisado como um filme nostalgia:

O cinema nostalgia, em geral de maneira consistente com suas tendências pós-modernas, procura gerar imagens e simulacros do passado, para produzir assim, em uma situação social na qual a historicidade ou as tradições das classes genuínas se enfraqueceram, algo como um pseudopassado para consumo e compensação e substitutivo. (JAMESON, 2006, p.174).

Nos filmes nostalgia, há o diálogo com o passado, mas que pode não figurar de fato esse passado contextualizado. No século XXI, a maioria das pessoas quer assistir uma história de amor em que a mocinha tem um final feliz. A narrativa cinematográfica cumpre esse papel em evidenciar o triunfo pela bondade. O espectador pode intuir ainda que essa união se dá pelo viés do amor eterno. Este, por sua vez, é simbolizado também na contemporaneidade como sinônimo de felicidade, há ainda a necessidade de demonstrar para o outro, quão grandioso é o seu amor. Além de querer ver na tela ou ler em um livro, o público quer divulgar a sua história de amor.

Não há novidade aqui e rememoro um saber partilhado sobre esses momentos lacriminosos de complacência em que, diante da tela, damos vôo livre à nostalgia, nos consolamos de uma perda ou de feridas que o melodrama sempre recobriu com eficiência. Ele continua fazendo isso, agora exibindo maior autoconsciência de seu encanto e de sua utilidade para as negociações que envolvem os diferentes

⁸⁴ERNST, 2006, p.6. Although *Jane Eyre* is composed of many melodramatic elements, it still can not fully be added to this genre. It is rather a transitional text between a Romantic and Victorian style, a mixture of a female Bildungsroman, a feminist novel, a novel of self making, a cultural text-self making in relation to issues of national identity, race and class as well as gender and melodrama. Therefore some melodramatic features are clearly expressed in the novel and some are more deeply hidden, respectively not broadly developed. As *Jane Eyre* was written in 1847, a time when the melodrama was still growing, it would have been accidental exclusively consisted of melodrama components.

grupos (classes, etnias, identidades sexuais, nações) em conflito ou em sintonia com a ordem social. No autocomentário, o melodrama celebra sua legitimidade como santuário de nossa auto-indulgência, onde cedemos com prazer à experiência regressiva que o gosto exigente e a racionalidade julgam cafona e sem efeito de conhecimento, mas ao qual se tem reconhecido um papel na economia da psique, seguindo um psicologismo contemporâneo que, por sua vez, não elimina o debate crítico sobre essa dialética do “valor de exibição”. (XAVIER, 2003, p.98-99)

Nesse sentido, o desejo da classe média atual em realizar um matrimônio pode ser visualizado, sobretudo, na realização de uma imensa festa de casamento pelo viés aristocrático. Essas pessoas almejam oficializar o seu matrimônio em um salão, castelo e/ou lugares espaçosos; a ambientação que dialoga com um pseudo-passado para o consumo. Desse modo, essa *transcrição* faz projeções com preceitos do século XIX, sobretudo pelo viés do amor e da beleza.

No filme em questão, por exemplo, há uma cena em que Rochester aparece com a camisa aberta.



Figura 21 - Rochester camisa aberta - Fonte: *Jane Eyre* (2011).

Nessa cena fica evidente o trabalho com a imagem, de certa forma, promovendo a questão da beleza no presente. No entanto, no romance-fonte Rochester é caracterizado com um homem feio e muito mais velho do que Jane Eyre. O amor retratado na obra literária está acima de qualquer padrão de beleza, o sentimento que ocorre entre Jane Eyre e Rochester acontece especialmente por meio da convivência entre os protagonistas. Há ainda vários momentos em que a inteligência e a coragem de Jane Eyre chamam a atenção de Rochester e o encantam. As ações de Jane Eyre e a sua

visão de mundo, por meio de sua sinceridade, são alguns dos pontos fortes no romance, por meio do qual Rochester passa a admirá-la e posteriormente amá-la. Charlotte Brontë constrói uma mulher, conforme demonstrado no capítulo anterior, intelectualmente igual ao homem.

Nessa película, há uma grande preocupação com a temática do amor; no entanto, desvinculada de uma perspectiva política:

Dessa maneira as técnicas modernistas, em uma fase tardia do capitalismo, se convertem no equipamento básico para a produção mercadológica fetichizada e de moda, agora, então, quando a inocência formal e a subversão da representação perderam o seu valor histórico como política, cultural na metrópole, elas se convertem em uma tecnologia relativamente neutra que pode ser desenvolvida em qualquer parte do globo sem consequências políticas [...]. (JAMESON, 2006, p. 113).

A escolha por não utilizar o gênero narrativo *Bildungsroman* já apresenta esse caráter. É importante ressaltar que Charlotte Brontë, ao utilizar o romance de formação feminino, subverte a ordem, do ponto de vista da sociedade patriarcal do século XIX. A autora utiliza essa estratégia a fim de educar os seus leitores, especialmente, as mulheres.

o *Bildungsroman* (romance de autoformação) e o *consciousness-raising novel* (romance de autoconscientização) revelaram-se importantes para a literatura de autoria feminina, não apenas por estimular a revisão da tradição desses romances, como também por evidenciar o autodespertar (autoconscientizar-se, autoconhecer-se) de uma jovem personagem central feminina no seu processo de desenvolvimento físico, social e espiritual. (GALBIATI, 2013, p.13).

Dessa forma, a utilização do *Bildungsroman* é um posicionamento político, o que não ocorre em *Jane Eyre* (2011). Este, por sua vez, destaca, por meio do final feliz, a história de amor, atrelada a uma história de terror - contemplando, assim, também o gótico. A narrativa fílmica salienta a história de amor do ponto de vista da subjetividade e se aproxima do espectador pela temática, por meio de um olhar fixo.

Nesse sentido, no cinema há um diálogo caracterizado pelas personagens em relação à sociedade:

[...] o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. De fato, é na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituiu as grandes narrativas míticas. A tipologia de um personagem ou de uma série de

personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade. (VERNET, 1995, p.98).

No caso dessa produção britânica, a figuração das personagens feita pelo cinema se dá sobretudo pelo viés do *melodrama*.

O regime da visualidade da mídia e o melodrama têm se mostrado duas faces de uma mesma liberação ou perda de decoro, que é ambígua em sua significação política. Fale-se em dessublimação repressiva ou simplesmente em permissividade; o dado concreto é esse da imagem negociada cujo espetáculo satisfaz, ao mesmo tempo, a retórica de convocação da virtude e a prática consentida do voyeurismo. Este, se antes já instalado no espaço moral controlado pela religião, só teve a ganhar com a ascensão de um senso comum moral apoiado na ciência, mas ajustado à esfera dos desejos, mas adequado para a racionalização do “valor de exibição” de todas as coisas e de todos os corpos, desse afã por flagrar o detalhe, seja no encontro sexual, seja no desastre do carro em que estava a princesa ou no naufrágio de um navio comandado por empresários aristocratas. Se o melodrama é a quintessência do teatro, porque sua experiência não haveria de encontrar tais desdobramentos numa sociedade que Guy Debord muito bem definiu como a “sociedade do espetáculo”? (XAVIER, 2003, p.99)

Nesse contexto, a análise do filme *Jane Eyre* (2011) pode colaborar para o entendimento de uma história individual, ou seja, a história de uma única mulher. Afinal, não é propósito do filme nostalgia, proporcionar a discussão de que a mulher, figurada no romance-fonte, não é apenas uma identidade individual; e sim a figuração da mulher do século XIX.

A nostalgia nesse caso pode ser recuperada, por exemplo, pela leitura de uma linda história de amor, em que não há barreiras ou entraves para a realização amorosa, quando o casal luta por isso. Nessa concepção, o bem triunfará sempre sobre o mal, e nessa sociedade contemporânea há ainda o desejo de exibição dessa felicidade tão almejada. Esta é alcançada pela classe média na realização de um casamento deslumbrante; aspiração também feita pela classe baixa que muitas vezes realiza uma união feita por meio da figuração desse simulacro. O espectador pode (deve) ficar encantado, apenas com o final feliz, pois, conforme mencionado, o filme nostalgia não é vinculado com uma reflexão política.

O estudo comparado entre Cinema e a Literatura nesta dissertação proporciona um diálogo entre o presente e o passado, o qual tem muito a contribuir com os estudos nessa área. É válido ressaltar ainda que apresenta uma discussão atual da indústria

cinematográfica e, de certo modo, um diálogo com o romance-fonte que pode causar a revitalização da obra literária, seja, atualizando os seus valores ou deturpando-os.

Cotejar ambas as obras é importante, como apontado nesta dissertação, pois no diálogo entre o romance-fonte e a narrativa cinematográfica há possibilidades distintas de leituras. A recepção dessa *transcrição*, além de levar a outras referências de filmes, pode, muitas vezes, retomar a publicação da obra literária. Em especial com essa tradução aconteceu isso: no mesmo ano em que ocorreu o lançamento do livro, paralelamente a obra literária foi reeditada, tendo na capa referência ao filme.

Os corpora desta dissertação propiciam um diálogo entre o passado e o presente; promovem ainda uma discussão sobre a essência e os papéis femininos na sociedade, e consequentemente podem revelar como a sociedade do século XXI, por meio do melodrama, ainda apresenta questões que devem ser melhores compreendidas e estudadas, em especial, sobre a visibilidade feminina, o papel do amor e da família na sociedade contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

BERGALA, A. O filme e seu espectador. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BIRKHEAD, E. **The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance**. London Constable & Company Ltd, 1921.

BONNICI, T. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

BONNICI, T., ZOLIN, L.O, **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

BRONTË, C. 1816-1855. **Jane Eyre**. Lenita Esteves/Almiro Pisetta (Trad.), Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BRONTË, C. 1816-1855. **Jane Eyre**. Harper Collins Publishers, 2010.

BRONTË, C. **Shirley**. London: Penguin, 1994.

BRONTË, C. **Villette**. London: Penguin, 1994.

BRONTË, C. **The Professor**. London: Penguin, 1989.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 2 ed. São Paulo: Nacional, 1967.

_____. 1918- et al. **A personagem de ficção**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CAMARGO, M. H. **Versões do feminino: Virginia Woolf e a estética feminista**. 2001. Dissertação de (Mestrado em Estudos Literários) Departamento de Letras Modernas da Universidade São Paulo – USP.

CAMPOS, H. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4 ed. São Paulo: Perspectivas, 2004.

CEVASCO, M.B.P.S. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

CULLER, J. **Teoria Literária um introdução**. (Trad. Sandra Vasconcelos). Beca Produções Culturais Ltda: São Paulo, 1999.

EAGLETON, T. Conclusão: Crítica política. In: _____. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997

ERNST, R. **What do you understand by the term melodrama? – Melodramatic components of Jane Eyre**. University College Dublin. I Erasmus (Arts) 9th March 2006.

FERREIRA, C. As primeiras impressões são as que ficam? Jane Austen retorna ao cinema In: **Figurações do Oitocentos**/Paulo Motta Oliveira (org) - Cotia-SP:Ateliê Editorial, 2008.

_____. **The Coup e Brazil: uma leitura do Norte pelo Sul.** 2003. 188 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. **Villette de Charlotte Brontë: uma tentativa em direção à visibilidade.** Revista de Letras (Taguatinga), v. 2, p. 5-12, 2009.

FERREIRA, R. T.R. **Marguerite Duras no Brasil: Aspectos da Recepção Crítica.** Universidade Federal de Santa Catarina. 1998. [Dissertação para a obtenção do título de Mestre].

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**, 13º Ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1999.

GALBIATI, M. A. **Revedo o gênero: a representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo.** 2013. Tese de Doutorado (Doutorado em Estudos Literários) Faculdade de Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Brasil.

GAUDREAU, A., FRANÇOIS, J. **A narrativa cinematográfica.** Adalberto Müller (Trad.); Ciro Inácio Marcondes (Trad.); Rita Jover Faleiros (Trad.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GASKELL, E. **The Life of Charlotte Brontë.** New York: Penguin, 1975.

GUBAR, S. e GILBERT S. M. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.** New Haven: Yale University Press, 1984.

_____. **The Norton Anthology of Literature by Women: the Tradition in English.** New York: Norton, 1985.

HOBBSAWM, E. J. E. 1917-2012. **A era das revoluções: Europa 1789-1848.** Maria Tereza Lopes Teixeira (Trad.). 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

HOLMER, S. **Fredric Jameson – Marxism, Hermeneutics, Postmodernism.** New York, Routledge, 1998.

HUTCHEON, L. **A theory of adaptation.** Nova Iorque e Londres: Routledge, 2011.

JAMESON, F. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios.** Ana Lúcia Almeida Gazzola (Trad.). 4 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

_____. **Marcas do visível.** [Signatures of the visible]. Ana Lucia de Almeida Gazzola (Trad.). Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico.** Valter Lellis Siqueira (Trad.). São Paulo: Ática, 1992.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

JAUSS, H. R.A **História da Literatura Como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994

LUKÁCS, G. 1885-1971. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. José Marcos Mariani de Macedo (Trad.). São Paulo: Livraria Duas Cidades. Ed. 34, 2000.

MAAS, W. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo. Editora Unesp. 2000.

MARTIN, R. B. **The Accents of Persuasion: Charlotte Brontë's Novels**. New York: W.W. Norton & Company, 1966.

PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: SENAC, 2003.

PERROT, M. (Org.). **História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Denise Bottmann e Bernardo Joffily (Trads.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROCHA, P. C. **A Estética da Dissonância nas Obras de Charlotte Brontë**. 2008. Tese de Doutorado (Doutorado em Estudos Literários) Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas – UFMG.

ROUGEMONT, D. **História do Amor no Ocidente**; Prefácio Marcelo Coelho, Tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2ed. Reform. São Paulo. Ediouro. 2003.

SCHWARZ, R. **Sequências Brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SNIDER, C. **The "Imp of Satan": The Vampire Archetype in *Wuthering Heights* and *Jane Eyre***. Disponível em: <<http://www.csulb.edu/~csnider/BRONTËs.html>> Acesso em: 05/09/2013.

VASCONCELOS, S. G. **Dez lições: sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

VERNET, M. "Cinema e narração": In: AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

WATT, I. M., **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. [The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding]. Hildegard Feist (Trad.). São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

WILLIAMS, Raymond. **The English Novel from Dickens to Lawrence**. The Hogarth Press, 1970.

WILLIAMS, R. "Realism and the Contemporary Novel". In: **The Long Revolution**. London, The Hogarth Press, 1992.

XAVIER, I. et al. **A experiência do cinema: antologia.** 2 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, I. **O olhar e a cena:** melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Sites Pesquisados:

BOX OFFICE. *Jane Eyre*. Disponível em:
<<http://boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=janeeyre2011.htm>> Acesso em 01/01/2014

BUCHANAN, K. *Director Cary Fukunaga on the 'Darker Sides' of His Upcoming Jane Eyre*. Disponível em: <<http://movieline.com/2010/03/10/cary-fukunaga-on-jane-eyre/>> Acesso em 01/01/2014

FOCUS FEATURE. *Jane Eyre*. Disponível em: <http://focusfeatures.com/jane_eyre > Acesso em: 10/06/2012.

MOLLY, J. *Jane Eyre director Cary Fukunaga and star Mia Wasikowska — The Blast Interview*. Disponível em: <<http://blastmagazine.com/entertainment/movies/jane-eyre-director-cary-fukunaga-and-star-mia-wasikowska-the-blast-interview/#sthash.El98uvdc.dpuf>> Acesso em 01/01/2014

FICHA TÉCNICA

Título Original: Jane Eyre

Direção: Cary Joji Fukunaga

Roteiro: Moira Buffini baseado no romance homónimo de Charlotte Brontë.

Gênero: Drama / Romance

País de Origem: Reino Unido

Tempo de Duração: 120 minutos

Ano de Lançamento: 2011

Site Oficial: http://www.focusfeatures.com/jane_eyre

Estúdio: Ruby Films

Distribuição: Universal Pictures (UK) e Focus Features (US)

Produção: Mairi Bett, Hannah Farrell, Peter Hampden, Christine Langan, Alison Owen, Paul Trijbits, Faye Ward, e Sasha Harris.

Música: Dario Marianelli

Fotografia: Adriano Goldman

Bilheteria: \$34,710,627