

ESTUDO COMPARADO ENTRE LITERATURA E CINEMA. ANÁLISE COMPARATISTA ENTRE PRIDE AND PREJUDICE DE JANE AUSTEN E O FILME HOMÔNIMO DE JOE WRIGHT.

Andréa de Cássia Jardim Rehm*

Comunicação apresentada no III Colóquio do PPG-Letras/UFRGS.

RESUMO: O texto apresenta projeto de tese, em desenvolvimento, intitulado: *Estudo Comparado entre Literatura e Cinema: uma análise comparatista entre Jane Eyre de Charlotte Brontë, Pride and Prejudice de Jane Austen e as obras cinematográficas, filmes para TV e mini séries que constituem transcrições dos romances citados. A abordagem empreendida traduz-se na sobreposição das obras literárias em relação aos textos fílmicos homônimos. Além da apresentação do projeto, se procede a uma análise do tratamento dado a questão do espaço com relação, exclusivamente, ao romance de Jane Austen e ao filme de Joe Wright de 2005*

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura - Filme - Espaço*

ABSTRACT: *This text is a project still under development entitled "Comparative study of literature and cinema: a comparative analysis between Jane Eyre by Charlotte Brontë and Pride and Prejudice by Jane Austen and the films, television movies, and mini-series based on such novels". The approach used is the overlap of literary texts in relation to their cinematographic versions. Besides, there will be an analysis of the space issue specifically in relation to Jane Austen's novel and Joe Wright's movie (2005).*

KEYWORDS: *Literature – Film – Space*

ARTE LITERÁRIA E ARTE FÍLMICA

Como disse Terry Eagleton em Teoria da Literatura, “[...] Não haverá no mundo questões mais importantes do que códigos, significantes e leitores?” O autor se refere às teorias literárias, mas cabe, aqui, abranger a teorização da outra manifestação artística envolvida neste trabalho, ou seja, o cinema. Qual a importância do livro e do filme para a sustentabilidade da vida no mundo atual?

Parece óbvio, mas é preciso dizer que a literatura se relaciona diretamente com as manifestações existenciais do homem, bem como o cinema que, através de sua linguagem própria e seu caráter visual, exprime não apenas situações pelas quais um indivíduo pode ou não experimentar situações diferentes, mas também a interioridade e o fluxo de consciência de uma pessoa, dependendo da obra.

* Mestre em Letras. Aluna do doutorado em Letras, área de Literatura Comparada. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. deiarehm@gmail.com

Se a arte literária e a arte cinematográfica são formas de expressão do homem, então refletem o ser social e político também. Desta forma, posso concluir que as teorias contribuem para manter, reforçar ou até mudar os pressupostos do sistema sócio-político-cultural. As leituras e os filmes manipulam o pensar e o agir das pessoas. O cinema tornou-se uma arte acessível. As pessoas assistem aos filmes em suas casas e não apenas em salas especiais como ocorreu no início de sua trajetória.

O estudo que proponho tem por base a busca dos elementos que o cinema utiliza relacionando-os com a produção literária. Observando o uso dos elementos próprios da arte cinematográfica e da literária, o objetivo também é buscar as relações de poder entre os que definem e preservam o discurso, ou seja, o que se produz, a quem pertence o poder de autoridade diante dos outros, como é colocado em prática esse mecanismo e qual o resultado para os leitores/cinéfilos.

As obras literárias escolhidas são de autoras mulheres de uma época específica quando a incursão social da mulher era mais limitada; por sua vez, as transposições fílmicas dos livros foram elaboradas por homens e mulheres (os diretores e os roteiristas), trazendo as personagens e o texto literário em si, embora na maioria das vezes, contextualizados na época da escritura, para um media diferente, contando não só com os recursos específicos do cinema, mas de períodos de tempo diferenciados e públicos diferentes.

É uma temática privilegiada para as análises comparatistas, pois contempla a investigação das interrelações da literatura com outra forma de expressão artística, constituindo um estudo interdisciplinar rico em contrastes e nuances.

O século XXI pertence à imagem. O cinema, a televisão e a informática dominam o imaginário coletivo. A palavra e a escrita passam a interagir com outros discursos. O som, a palavra e a imagem fundem-se em novas noções de texto que começam a emergir com uma mudança em termos de paradigma cultural.

AS OBRAS E A ABOARDAGEM COMPARATISTA

Tendo em mente o que foi exposto, o objetivo da pesquisa empreendida, em seu foco principal, constitui-se em uma análise das obras *Jane Eyre* de Charlotte Brönte e *Pride and Prejudice* de Jane Austen em suas interrelações com as obras cinematográficas e algumas mini séries que transcriam os romances.

O livro *Jane Eyre* foi publicado em outubro de 1847, por Currer Bell, pseudônimo masculino de Charlotte Brontë, que se considerava um produto vitoriano, entretanto demonstrou exatamente o contrário ao enfrentar os padrões dúbios dos críticos e, apesar do forte preconceito exercido pela sociedade, nunca abandonou sua vocação. A autora viveu e escreveu em um período de transição para as mulheres em geral e através de seus textos, demonstrou a lucidez e a consciência a respeito das injustiças sociais e sexuais, bem como expôs a distinção e as sanções que as mulheres enfrentavam em relação à intelectualidade.

Embora as narrativas pertençam ao século XIX¹, exercem ainda fascínio sobre os leitores de todas as épocas, como apontam as pesquisas. Em 2003, na Inglaterra, *Pride and Prejudice* figurou como o segundo “UK’s Best-Loved Book”. Já na Austrália, em 2008, foi eleito o melhor livro já escrito numa amostra de quinze mil leitores que o escolheram entre outras cem obras canônicas.

O interesse se estende à área cinematográfica que possui, em seus arquivos, *Pride and Prejudice* filmado em 1940, 2003, 2004, 2005, e a mini série da BBC de 1995. A produção de *Jane Eyre* abrange filmes de 1934, 1943, 1970, 1996, 1997 e 2011; as mini séries *Jane Eyre* (1973) do diretor Joan Craft, de Julian Amyes (1983) e de Susanna White (2006).

Aqui se pretende um estudo contrastivo das obras em cada media respectivo e entre si, perpassando a tradução da linguagem literária para a fílmica, bem como a recepção de um texto escrito na era vitoriana e transcrito em um media visual mais próximo da contemporaneidade. A partir da análise proposta na pesquisa pretende-se confrontar os dois tipos de manifestação artística estudados, observando como a linguagem fílmica está traduzindo obras literárias ao longo do século XX e atualmente.

Cada obra possui características definidas. Em *Jane Eyre* de Charlotte Brönte, por exemplo, temos elementos góticos e aspectos morais da época, pincelados por cores fortes e penumbras. Em outra obra e em outro media, no filme *Pride and Prejudice* de 2005, a entonação e o discurso da personagem Elizabeth Bennet é bastante característico e provoca uma recepção diferenciada. Assim, o estudo dos elementos constitutivos de cada obra levará a interpretações que poderão convergir ou divergir entre si quanto à forma de transmissão dos significados.

Ao discutir a relação entre o texto literário e o filme, a pesquisa se apropria da concepção haroldiana do termo transcrição, aplicando o conceito ao elo entre livro e produção cinematográfica:

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, enfiam 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, 1992, p. 35).

O que se procura, em linhas gerais, é a percepção, dadas as diferenças entre as linguagens, recursos, períodos etc., de que a transposição das obras literárias para o cinema seria um empreendimento bem sucedido. Nesse sentido, o trabalho pretende

¹ Jane Austen finalizou o romance em 1797, mas o livro só foi publicado em 1813.

mostrar de que maneira as duas formas artísticas tratam a subjetividade das personagens, bem como os temas principais das obras, as semelhanças e diferenças envolvidas no processo de traduzir um média para outro.

No entanto, seguindo a noção de recriação de Haroldo de Campos, devemos ter claro que a nova obra, além de reelaborar os significados, “é também uma leitura crítica da obra original” (ibid., p. 46).

Por fim, no estudo da adaptação ou da recriação, deve ser dada importância a elementos extrínsecos, tais como o lapso temporal decorrido entre a publicação do livro e a produção do filme e a ideologia predominante nas duas obras. O conceito de ideologia, que merecerá atenção adiante, segundo Randal Johnson, é utilizado

num sentido amplo de um conjunto de valores de um dado grupo de pessoas num dado ponto da história. Inclui idéias religiosas, políticas e morais, visão do mundo, atitudes, maneiras de pensar e de colocar problemas (JOHNSON, 1982, p. 35-36).

Utilizar-se-á nesta abordagem a noção de que o “[...] reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade - pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange” (CLUVER, 2006, p. 14) e, acreditando que o postulado não se aplica somente a textos literários, ou seja, abrange obras nas Artes Plásticas, na Música, no Cinema e assim por diante, que

representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes (ibid., p. 14-15),

a reflexão presente se dedicará, para efeito de ilustração, somente ao romance *Pride and Prejudice* de Jane Austen e ao filme homônimo dirigido por Joe Wright, em 2005.

O ESPAÇO NO ROMANCE E NO FILME

O presente texto dedica-se a constatação geral da noção de espaço no romance e no filme, sem a pretensão de conter todas as possibilidades do tema e, ao mesmo tempo, acolhendo as diversas interpretações que, certamente, cada leitor e/ou espectador obtém do material em questão

O ESPAÇO NO ROMANCE

O romance de Jane Austen tem seu cenário na parte sul e rural da Inglaterra do século XVIII. O espaço social é o mais óbvio e importante da narrativa e diz respeito à hierarquia econômica vigente na época, representado, principalmente pela arquitetura e apresentação das mansões. No livro encontra-se bem marcada as classes distintas a

que pertencem os personagens, tanto em termos sociais e econômicos, quanto culturais. A autora deixa explícitos os espaços a que são permitidos o trânsito, de acordo com a casta de cada um dos seus personagens, bem como as punições que a sociedade impinge a quem ultrapasse as fronteiras possíveis.

As mulheres da família da heroína, excetuando Jane, não possuíam cultura; pouca ou quase nenhuma noção de etiqueta e inteligência medíocre. Desta forma, além de ocuparem uma instância inferior em termos de riqueza material, também faziam jus a espaços diferentes nos quesitos intelectualidade e convívio social, que contassem com o mínimo de bom senso, como demonstram os excertos abaixo:

His sense of her inferiority – of its being a degradation – of the family obstacle which judgment had always opposed to inclination, were dwelt on with a warmth which seemed due to the consequence He was wounding, but was very unlikely to recommend his suit. (AUSTEN, 2006, p. 314)

To Elizabeth it appeared, that had her family made an agreement to expose themselves as much as they could during the evening, it would have been impossible for them to play their parts with more spirit, or finer success [...] That his two sisters and Mr. Darcy, however, should have such an opportunity of ridiculing her relations was bad enough, and she could not determine whether the silent contempt of the gentleman, or the insolent smiles of the ladies, were more intolerable. (ibid., p. 267)

O romance inicia com o evento que modificará toda a rotina da vida da família Bennet, ou seja, o arrendamento de uma propriedade chamada Netherfield Park, que trará os personagens masculinos, alvos de casamentos, que constituem o maior desejo da mamãe Bennet. Os Bennets moram em Longbourn, Hertfordshire, onde são os mais ilustres, embora não possuam tantos recursos financeiros quanto os cavalheiros que chegam à vila no sul daquele país. A família, constituída de seis mulheres e um homem, vive sob a ameaça de ficar sem teto com a morte do papai Bennet, visto que a posse da terra, por direito, passaria a linhagem masculina mais próxima, caracterizando, assim, o espaço social feminino discriminado.

Por outro lado, para o pai de Elizabeth, apesar de ser o senhor da casa, o espaço de vida se limitava à biblioteca. O senhor Bennet se refugia lá em muitas ocasiões: para fugir da ignorância da esposa e de três das cinco filhas, para ler e dar vazão à fuga do mundo que o rodeia e do qual costuma zombar, bem como é neste lugar que toma decisões importantes como receber os pretendentes e falar com seriedade e emoção com a filha a quem ama.

In his library he had been always sure of leisure and tranquility; and though prepared, as he told Elizabeth, to meet with folly and conceit in every other room in the house, he was used to be free from them there; (ibid., p. 249).

Ao analisarmos o segmento economicamente favorecido da obra, vemos que a descrição da mansão, Rosings, de Lady Catherine é grandiosa e ostensivamente rica. Durante o jantar os criados e objetos de prata ocupam o mesmo espaço, ou seja, de

possessões da dona da casa e de total servilismo, como a senhora Jenkinson que se torna quase invisível dentro da posição de acompanhante que ocupa. Ao Senhor Collins é dado o privilégio de sentar à cabeceira da mesa, simplesmente porque não havia outro homem importante no local, mas para o pároco o fato de ocupar àquele espaço constitui o ápice de sua posição social e de vida.

A amiga de Elizabeth casada com Collins é dotada de inteligência e discernimento e, seguindo as normas da época e de sua condição social, ela aceita se casar com alguém insípido, obtuso e extremamente bajulador. Em sua própria casa trama subterfúgios para escapular ao convívio do marido, dispondo dos espaços. Ele passa o tempo no jardim que lhe dá ampla visão sobre a rua e de quem transita por ela, principalmente sua benfeitora, bem como dá vazão as notícias do local pelas quais é ávido. Enquanto isso, a esposa escolhe uma sala que não é tão privilegiada na casa para si e seus convidados, evitando a presença incômoda de Collins.

Charlotte, embora possua uma mente não limitada, personifica o comodismo e o padrão da mulher da época e do lugar, resguardando um pequeno espaço físico para seu conforto e privacidade, pois qualquer outro tipo de espaço: social, econômico, sexual já está pré-determinado na escolha por tal casamento.

Finalmente, Pemberley, residência do personagem masculino principal, é descrita com luxo sem exageros e beleza sem crítica, de forma que Elizabeth é seduzida pelo cenário, tanto externo quanto interno e admira, assim, a personalidade de Darcy. Ao mesmo tempo, ela compara Pemberley à Rosings, sendo que a última irradia uma suntuosidade exacerbada que revela mais esnobismo do que elegância. Os estilos e as características das mansões refletem seus senhores.

À Elizabeth, na verdade, não interessava qual era o seu espaço real, embora soubesse o que a sociedade e as mentalidades reservavam para seu trajeto pessoal de vida. O espaço mental da protagonista é valioso. Os diálogos irônicos e atitudes não condizem com o que é considerado normal para o ambiente que ocupa. Ao longo do texto, os preconceitos que sentiu sempre a conduziam a que, resumidamente, ocupasse seu devido espaço na escala social, rural, econômica e intelectual. Afinal, a mulher deveria saber tocar piano, tecer, pintar e cuidar de uma casa. No entanto, a heroína não se ocupa destas prendas que constituem o ambiente feminino. Embora sem preceptor, ela aprecia a leitura e a análise, principalmente do caráter das pessoas, no que não é muito feliz no caso de Darcy.

Como situar Elizabeth no espaço da Inglaterra vitoriana? É uma transgressora. Ela rejeita dois casamentos que seriam quase impossíveis de se realizarem socialmente, mas desejados por toda mulher que estivesse na situação de uma das filhas dos Bennet. A personagem principal possui uma mente arguta em que se vislumbram vários cenários, entre eles vemos estampado a vaidade de saber avaliar os outros e a confiança sustentada pela primeira. As convicções oriundas deste processo não se confirmam sempre. E, após uma viagem de descoberta, descortinando-se dois tipos de ambientes de riqueza representados pelas mansões. Um deles traduzido pelo luxo ostensivo, opressivo e arrogante e o outro aparente na elegância, na leveza na

beleza sem artifícios, na valorização do que a natureza oferece, na civilidade e no prazer.

O ESPAÇO NO FILME

Ao analisar a forma fílmica, deve-se levar em conta que o cinema é uma arte extremamente econômica e precisa não admitindo qualquer item que não seja indispensável no momento em que aparece ou para posterior significação, interpretação ou associação. Assim, qualquer espaço, como por exemplo, uma janela solitária, deverá, através de um fio condutor, estar relacionado à ação.

O filme foi filmado inteiramente na Inglaterra, no verão de 2004. Foram utilizadas várias casas, incluindo Chatsworth House em Derbyshire, a Wilton House em Salisbury (como Pemberley), Groombridge Place em Kent (como Longbourn), Basildon Park em Berkshire (como Netherfield Park) e Burghley House em Cambridgeshire (como Rosings Park). O Temple of Apollo e o Palladian Bridge da Stourhead também aparecem como parte dos jardins de Rosings. O roteiro do filme pertence à Deborah Moggach, a produção é de Tim Bevan, Eric Fellner e Paul Webster. Dario Marianelli é o responsável pela música, a fotografia é de Roman Oshin e os diretores de arte são Nick Gottschalk e Mark Swain.

A obra cinematográfica *Pride and Prejudice* é ambientada na parte rural da Inglaterra. O filme privilegia sobremaneira a figura espacial referente à habitação, da mesma forma que o livro de Jane Austen. A primeira imagem que temos é da luminosidade da natureza, Elizabeth caminhando e lendo ao mesmo tempo. Após atravessar o fosso que circunda a casa, lembrando os castelos medievais que, através dessa estrutura, guardavam as virtudes das senhoras do castelo e, no filme isolavam as cinco virgens em uma imagem poética, Elizabeth passa pelos prosaicos varais de roupas brancas, descortinando um vislumbre do exterior de uma mansão com uma atmosfera de antiguidade e desleixo somados, que posteriormente se confirma em outros espaços da casa. Já neste início, ao sermos apresentados à família Bennet, observamos que, em Longbourn predomina a desordem, o desleixo, traduzindo um ambiente familiar, um lar de moças buliçosas. As paredes em madeira da casa com a pintura descascada, os móveis que apenas lembram a nobreza de outrora. A estreiteza mental da maioria dos habitantes se compara ao espaço relativamente pequeno dos ambientes: a sala do desjejum, almoço e jantar, os quartos de Jane e Elizabeth, a biblioteca. Em alguns locais da mansão transitam cães e porcos, como é notório em fazendas e habitações rurais.

As janelas dos diferentes ambientes, como a janela da tela de cinema, revelam ambientes, pessoas e situações. O primeiro diálogo do filme, entabulado pelo casal Bennet, é percebido através da janela por Elizabeth que está para entrar na mansão. Após um baile, as filhas mais velhas dos Bennet conversam sob as cobertas, cobrindo-se até as cabeças, formando um espaço de intimidade e privacidade para confidências, e a imagem vai sendo sugada pela janela, nos expulsando para a noite enluarada, como

um espectador intruso. Posteriormente, no momento em que, Elizabeth retorna da visita feita à Charlotte, as mesmas personagens dialogam, mas uma delas esconde os sentimentos e a outra não conta tudo o que viveu na casa do primo. Elas já não estão mais completamente envoltas pelas cobertas em um espaço só delas, mas simplesmente falam na cama, não tão íntimas como outrora, e quem assiste permanece até a vela ser apagada por Elizabeth.

Na casa paroquial de Collins, mais uma vez, as janelas se evidenciam, mostrando a natureza. Darcy se posta imediatamente em frente a estas, opondo-se aos humores da natureza rebelde, como os elementos naturais personificados por Elizabeth. Após o pedido de casamento, ao receber a carta de Darcy no presbitério, a janela e o espelho na parede são os pontos em que a protagonista se prende até a escuridão a preencher. Após isso, ela percebe e, somente neste momento, vê, através da janela, que Darcy esteve ali e partiu a cavalo. Em Longbourn, também, a heroína e a mãe presenciam, pela janela, a irmã Lydia partir do lar paterno, enquanto o restante da família está no exterior, próximos à filha mais jovem que se casou fora dos padrões morais e do espaço reservado às moças de família, pois fugira e vivera com o rapaz algum tempo antes do matrimônio. Elizabeth reprova a irmã e toda a ação desencadeada por ela enquanto a senhora Bennet se emociona com a partida da filha mais querida. São sentimentos antagônicos, mas as personagens estão unidas à janela.

Quando, finalmente, Bingley pede a mão de Jane, há uma janela entre os dois corpos, espaço que o rapaz percorre até chegar à moça e concretizar o que fora acalentado durante todo o filme. À noite que segue o acontecimento, observamos a casa pelas janelas, ou seja, se presencia, espiando pelas pequenas telas, fragmentos dos diálogos dos pais, das próprias moças em pares em suas atividades ou sem nenhuma ação e a criada subindo as escadas da mansão a cantarolar. O espectador é o intruso que, sem ser visto, segue os passos íntimos dos moradores da casa entrevistados no duplo quadro que se sobrepõe (a tela e a janela).

Estes quadros na tela servem para mostrar tanto os espaços internos quanto os externos às mansões, bem como serve de veículo de informação, no caso das bisbilhotices dos personagens em geral. É a representação do cinema dentro do próprio filme.

Voltando a questão das casas; em contraposição a Longbourn, Netherfield, a mansão mais próxima, se revela um espaço de elegância com os tons dourados prevalecendo em espaços ocupados por flores, castiçais, elementos sem extravagância, porém sem demonstrar personalidade, apenas frieza. É uma casa alugada e não um lar, constituindo, na verdade um espaço de passagem.

O baile particular, em Netherfield, nos mostra um momento, talvez instantes, em que o salão repleto de pessoas, mostra-se vazio, preenchido apenas por Elizabeth, Darcy e a música de um violino. Eles dançam sozinhos. O local e o tempo pertencem ao casal que faz uso de um espaço só deles, pois estão absortos um no outro para, através da linguagem praticar um duelo de palavras. Ao final da dança, os vemos no mesmo salão, agora, contando com os outros dançarinos e todo o alvoroço da festa que não deixou de existir, fora das mentes dos protagonistas e da visão do espectador

cúmplice, que o sabe, mas não o vê na tela. Na época em que se passa o romance, o espaço reservado à dança de um casal é o único momento em que um rapaz e uma moça podem conversar sem outra companhia, revestindo-se de extrema importância. Assim, a transcrição para o cinema desta passagem do livro traduz de forma romântica o espaço (local e linguagem) íntimo que ela representa, mas do que um episódio de embate racional do casal.

Após convite da amiga Charlotte, Elizabeth conhece Rosings, onde mora Lady Catherine, tia de Darcy. É um ambiente luxuoso de uma atmosfera opressiva. Os locais que Elizabeth percorre na mansão mostram o excesso tanto de adornos e cores quanto de pinturas extravagantes como os quadros de nudez que circundam Lady Catherine. Há muitos empregados com roupas pesadas de cores fortes e sequer um indício de leveza no ar. A dona impregna o espaço com sua arrogância e gênio exacerbado. Tudo é antigo e impressionante, mas carece de janelas, de circulação de ar. É uma ambientação sufocante com o intuito de ostentar e intimidar.

Em mais um movimento no espaço do filme, Elizabeth parte para uma viagem exploratória com os tios. A natureza é mostrada sob a forma de pedras, montanhas e campo regados a ventos fortes. Ela aparece no alto de uma montanha. É sua natureza selvagem representada no espaço que a cerca. Durante o trajeto exploratório, os viajantes chegam à Pemberly, residência de Darcy. É a construção mais magnífica que nos brinda a película. A mansão é imponente e elegante em todos os detalhes. Elizabeth passeia pelos espaços de seu segundo pretendente rejeitado como também o fez, por convite de Charlotte, no presbitério. Diferentemente, Pemberly a surpreende e impressiona como Rosings não conseguiu. Há uma preocupação com a qualidade artística tanto dos quadros quanto das estátuas, bem como a disposição de todos os elementos, sem nada destoar no ambiente. O parque é imenso e de beleza plástica em seus detalhes. A água, como símbolo da pureza e da limpidez, aparece no lago e na imensa fonte.

Em contraste com a apresentação espacial natural durante a viagem de Elizabeth e os tios, temos os jardins de Pemberley e Rosings, que são organizados e construídos pela mão humana, constituindo a beleza sob o controle e à disposição do homem. Assim, remetendo ao espaço da natureza transgressora e natural de Elizabeth em oposição ao espaço imposto e construído pela sociedade, traduzida na fina educação, no apuro social e no retraimento de Darcy.

Tendo como pano de fundo a chuva, Darcy, que está com o ânimo alterado como a natureza, vence seus instintos e pede a mão da protagonista. Embora ela o rejeite, o espaço entre eles diminui durante a discussão acirrada, contando, ao final, com a sugestão através da linguagem corporal, ao mesmo tempo, romântica e sensual de um beijo que não se concretiza. Ao término da conversa, Elizabeth está só no templo que se torna muito imponente, sólido, branco, porém sem vida.

Depois da visita incongruente com as regras sociais da tia de Darcy, Elizabeth passeia a luz difusa que antecede o amanhecer. Depois de ultrapassar outra das muitas pontes presentes no filme, e, ao parar na charneca, ela vê ao longe uma paisagem enevoada. É dessa névoa que surge Darcy caminhando em sua direção. É em

expectativa positiva que o vemos percorrer o espaço que os separa. Há uma luminosidade por trs dele, enquanto a moça está quase no escuro. A música se faz presente, eles se aproximam e o espaço entre eles é preenchido pela luz do sol, como uma representao de felicidade e esperança.

CONCLUSÃO

A obra cinematográfica foi tratada de forma tradicional, no entanto algumas alteraes notáveis podem ser observadas em termos espaciais, pois algumas cenas foram feitas em lugares diferentes dos constantes no livro. Os locais dos dois episódios em que Darcy pede Elizabeth em casamento foram alterados. O primeiro pedido acontece em um local ao ar livre, perto de um lago, com muita chuva. No livro, o evento se d na casa paroquial do primo de Elizabeth. O segundo, no filme, ocorre em uma charneca ao amanhecer; no livro, ele e Elizabeth estão caminhando juntos em um campo,  luz do amanhecer. No filme há uma atmosfera romântica propiciada pela escolha dos lugares que envolvem os amantes em seus momentos decisivos. É o espelho do momento cinematográfico que privilegiava o tom romântico e a sensibilidade do diretor. O espaço primordial final é de idílio amoroso que permanece na certeza ilusória de que há uma existência em Pemberley para Elizabeth.

Assim, na mente de quem assiste a um filme, tmbm se cria um espaço. Uma extensão do que foi assistido ou outras criaes espaciais, pois “No espaço filmico o espectador não tem a ilusão do espaço filmado, mas de um espaço virtual reconstruído na sua mente, com base nos elementos fragmentários que o filme lhe fornece.”² O espaço no filme e no romance tem sua continuidade para além da tela e para além da última página, através da mente do espectador e do leitor. A leitura do romance tmbm faz com que a inteligência humana leve adiante o que foi suscitado pelo literário em termos espaciais, criando não são espaços balizados pela leitura ou assistência, mas tmbm todo um universo mental característico do que foi lido, entrecruzando o conhecimento e fazendo relaes entre o filme, o livro, o espaço cotidiano e toda a bagagem cultural que possui armazenada.

Habitantes de fragmentos de espaços e sem a baliza do tempo, o leitor e o espectador, em nossa época, tenta encontrar as identidades espaciais e temporais em textos e filmes que os possuem bem marcados como é o caso de *Pride and Prejudice*. Desta forma, as significaes espaciais contidas nas obras levam-nos a entender o fluxo de espacializao em que vivemos em todos os sentidos do termo.

A literatura comparada  concebida, atualmente, como a busca do heterogneo aliada à procura da neutralidade que produzir uma profanao, conforme a terminologia de Giorgio Agamben na obra *Profanaciones*, ou seja, reconfigurao do(s) objeto(s) de estudo, que se desdobra em um produto novo. Além disso, configura-se como fato artístico, esttico e cultural, entre outros conceitos.

² Citao de Eric Rohmer em *O Fausto de Murnau*. Paris: Cahier du cinema, 1977. In: COSTA, Antonio. Compreender o cinema. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

Alguns dos aspectos que definem a vida atual se traduzem em instantaneidade, transitoriedade, efemeridade e, principalmente, no ser fragmentário. Assim, discutir o espaço em termos comparatistas nos possibilitará a recriação das espacialidades. Os espaços que se irradiam pela escrita, pela leitura, pelo cinema e pela percepção das ligações em oposição ou em confluência existentes, formando o novo mosaico de que é constituído o ser contemporâneo.

Se uma das atribuições, talvez a mais usual, tanto da literatura quanto do cinema é transportar o ser humano para um mundo que não o do próprio dia a dia para depois devolvê-lo mais apto, a tese apontará em que medida as obras analisadas contemplam essa proposta.

REFÊRENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Tradução Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A., 2005.
- ALETRIA: *Revista de Estudos de Literatura*. Literatura e cinema. Org. Marli Fantini Scarpelli e Maria Esther Maciel. Belo Horizonte: UFMG/FALE/CEL, n. 8, dez. 2001.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. .
- AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. London: Penguin Books, 1992.
- _____. *Orgulho e Preconceito*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.
- _____. *The Complete Novels*. New York: Penguin Group, 2006.
- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARBIERI, Claudia. *Arquitetura Literária: sobre a composição do espaço narrativo*. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sydney. *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Clara Luz Editora, 2009.
- BARKER, Juliet. *The Brontës*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1994.
- BARROS, Anna; SANTAELLA, Lucia (Org.). *Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco, 2002.
- BARTHES, Roland. *Rhétorique de l'image*. Communications, Recherches sémiologiques, v. 4, n.4, p. 40-51, 1964.
- BASSNET, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Ed. du Cerf, édition définitive, 1981.
- BETTETINI, Gianfranco. *L'indice del realismo*. Milan: Bompiani, 1971.
- BORGES FILHO, Oziris. *Poéticas do Espaço Literário*. São Carlos/SP, Claraluz, 2009.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Espaços literários e suas expansões*. Aletria, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, 2007.
- BRIGGS, Asa & BURKE, Peter. *Uma historia social da mídia*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro 2004.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Penguin Books, 1988.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHAL, Tania Franco (Coord.). *Culturas, Contextos e Discursos – Limiares Críticos no Comparatismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

CLÜVER, Claus. *Estudos interarte: conceitos, termos, objetivos*. Literatura e Sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo: FFLCH/USP, n.2, p. 37-55, dez. 1997.

COSANDEY, Roland. *Revoir Lumière*. Íris, Paris, v. 2, n. 1, p. 71-82, 1984.

COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tania Franco (Org.) *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 1994.

DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EISENSTEIN, Sergei Mikhailovitch. *Lê film: as forme, sons sens*. Paris: Bourgois, 1976.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GARCIA, Wilton (Org.). *Corpo e subjetividade: estudos contemporâneos*. São Paulo: Factash Editora, 2006.

GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

GENETTE, Gérard. La littérature et l'espace. In: _____. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.

_____. Espaço e linguagem. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 99-106.

GREGOR, Ian (Ed.) *The Brontës: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 210 p. il. (Humanitas).

HARVEY, Paul. *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1940.

HATIM, Basil and MASON, Ian. *Discourse and the Translation*. London: Longman, 1990.

HEILMAN, Robert B. *Charlotte Brontë's "New" Gothic*. In: GREGOR, Ian (Ed.) *The Brontës: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1970. P. 97-109.

- HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale: les fondations du langage*. Tradução N. Ruwet. Paris: Éd. de Minuit, 1963.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Tradução N. Ruwet. Paris: Seuil, 1970. (Collection Points)
- JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: Ed. T.A. Queiroz, 1982.
- JOST, François. *Le film; récit ou récits?* In: GARDIES, A. (Org.). *Cahiers du Xxe siècle, Cinéma et littérature*, Paris, Klincksieck, n. 9, 1978.
- JOST, François. *Règles du Jeu*. *Íris*, n. 8, 1988. (Cinema et narration, 2).
- LOTMAN, Iouri. *Sémiotique et esthétique du cinéma*. Paris: Ed. Sociales, 1977.
- LOTHE, Jakob. *Narrative in fiction and film: an introduction*. N.Y.: oup, 2000.
- LYAN, J.-C; ODIN, R. (Orgs.). *Cinéma et réalités*. Paris: Edições Université de Saint-Étienne, 1984.
- MACHADO, Irene (Org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: AnnaBlume, 2007.
- MAGGIO, Sandra Sirangelo. *Aspects of Victorianism in the work of Charlotte Brontë*. 1999. 154f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, RS.
- MAST, Gerald. *Literature and Film*. In: BARRICELLI & GIBALDI (eds.) *Interrelations of Literature*. (N.Y., The Modern Language Assoc. of Am, 1982).
- MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ABRALIC, 2002.
- MARTIN, Wallace. *Recent theories of narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- MENEZES, Philadelpho (Org.). *Signos plurais: mídia, arte e cotidiano na globalização*. São Paulo: Experimento, 1992.
- METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, 1968.
- MEUNIER, Jean-Pierre. *Les structures del'expérience filmique: l'identification filmique*. Louvain: Librairie Universitaire, 1969. (Collection CETEDI).
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma: les formes*. Paris: Ed. Universitaires, 1965. Tomo 2.
- NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patricia (Org.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ODIN, Roger. *Film documentaire, lecture documentarisante*. In: LYANT, J.-C; ODIN, R. (Orgs.). *Cinéma et réalités*. Paris: Edições Université de Saint-Étienne, 1984. p.263-278.
- OTTE, George. *Uma pequena história do espaço (e do tempo) o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin*. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 230-244, 2007.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *Littérature et espaces*. - Actes du XXX e Congrès de la S.F.L.G.C., Littérature et espaces , 20-22 septembre 2001, sous la dir. de Bertrand

Westphal, Jean-Marie Grassin et Juliette Vion-Dury. 82 intervenants. (Pulim, "Espaces Humains").

PEREIRA, Maria Antonieta; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Org.). *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/CESP, 2000.

PERUZZO, Cicília Maria Krohling; ALMEIDA, Fernando Ferreira de (Org.). *A mídia impressa: o livro e as novas tecnologias*. São Paulo: Intercom; Campo Grande: UNIDERP, 2002.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROCHA, Cleomar (Org.). *Arte: limites e contaminações*. Anais do 15º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Salvador, 2006.

ROHMER, E. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. In: COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Org.). *A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa; Vieira & Lent, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VARMA, Devendra. *The Gothic Flame*. New York: Russel and Russel, 1966.

WEBSTER'S *new collegiate dictionary*. Cleveland & New York: The World Publishing Company, 1943.

WEBSTER'S *New World Dictionary of American Language*. Encyclopedic Edition. Cleveland & New York: The World Publishing Company, 1951.

WIKIPÉDIA, A ENCICLOPÉDIA LIVRE. *Orgulho e Preconceito*. Atualizado em 27 jul. 2011. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Orgulho_e_Preconceito. Acesso em: 24 ago. 2011.

WRIGHT, J.; BEVAN, T.; FELLNER, E; WEBSTER, P. *Pride & Prejudice*. [Filme-DVD]. Produção Tim Bevan, Eric Fellner e Paul Webster, direção de Joe Wright. Reino Unido, Universal Studios e Scion Films (P&P) Production Partnership, 2005. 1 DVD Vídeo, 127 min. color. son.

XAVIER, Ismail et alii. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos Autores*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *A experiência do cinema: antologia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.