

Dramaticidade e tragicidade em *Jane Eyre* de Franco Zeffirelli

Mestranda Danielle Dayse Marques de Lima¹ (UFPB)
Orientadora Profa. Dra. Sandra Luna² (UFPB)

Resumo:

Jane Eyre (1847), um dos clássicos da literatura universal e o romance mais consagrado da escritora inglesa Charlotte Brontë, permanece clássico na versão fílmica homônima dirigida por Franco Zeffirelli quase 150 anos depois, em 1996. Submetendo o material fílmico aos processos convencionais de adaptação de obra literária para roteiro de cinema, o diretor não apenas mantém a dramaticidade e a tragicidade do romance, como lhes dá o verniz colorido da narração por ostentação, fazendo desta versão uma obra única, marcadamente diferente do romance. Desta maneira, esta comunicação tem por objetivo analisar como se dá a mistura de gêneros no romance, e como seus elementos dramáticos e trágicos são trabalhados no filme de Zeffirelli, sem perder de vista as peculiaridades e diferenças próprias das linguagens verbal e cinematográfica.

Palavras-chave: dramaticidade, tragicidade, cinema, romance, *Jane Eyre*

Introdução

Jane Eyre (1847), um dos clássicos da literatura universal e o romance mais consagrado da escritora inglesa Charlotte Brontë, permanece clássico na versão fílmica homônima dirigida por Franco Zeffirelli quase 150 anos depois, em 1996. Percebemos que, em geral, o diretor submete o material fílmico aos processos convencionais de adaptação de obra literária para roteiro de cinema. Ele não apenas aproveita as peculiaridades e potencialidades da linguagem cinematográfica para tentar recriar espaços, personagens, cenários e roupas, como também, quando a linguagem verbal parece ser insubstituível, opta por recursos que fazem do filme uma obra única, marcadamente diferente do romance.

Dentre estes recursos utilizados, podemos destacar os *closes*, tentando captar a interioridade dos personagens, a iluminação, projetando luzes e sombras cheias de significação, o cenário e os objetos cênicos, revestidos de sentido simbólico e, ainda, a desempenho dos atores. Acreditamos que, ao lançar mão de tais recursos, o diretor opta por tentar reter na versão fílmica todo o potencial dramático da obra literária, na qual temos acesso direto à mente da protagonista e vivenciamos, junto com ela, todos os seus conflitos, inclusive aqueles que não são revelados para o mundo e, por isto mesmo, parecem tão mais dramáticos e, muitas vezes, trágicos.

1 “Keep well and not die, Sir!”

Logo no começo do filme, somos lembrados de que esta é uma história contada em primeira pessoa. A voz de Jane, adulta, juntamente com a imagem congelada em preto e branco de *Gateshead Hall*, semelhante a uma gravura, remete-nos ao século XIX e ao romance. Ela apresenta-nos o exterior de *Gateshead*, como quem apresenta uma fotografia, para logo depois lembrar-nos de que se trata de um filme, com a progressiva coloração da mansão, com a aproximação de câmera até a janela, de onde passamos imediatamente para o interior da casa e deparamo-nos com uma criança sendo maltratada por outras três. Ao associar esta imagem com o texto dito inicialmente pela narradora - “*My parents died when I was very young. I was sent to live with my aunt, Mrs. Reed, and her children at Gateshead Hall. For nearly ten years I endured their unkindness and cruelty.*”

They did not love me, I could not love them.”¹ -, entendemos prontamente que aquela garota é Jane Eyre aos dez anos de idade e que a câmera vai acompanhar a sua trajetória.

Identificamos também, pela mesma associação imagem e texto, sua tia, Mrs. Reed, e seus três filhos. Esta submete Jane a um castigo, ficar trancada por tempo indeterminado no *red room* (cômodo vermelho), descrito minuciosamente nas páginas do romance. No filme, todo o terror de estar presa em um quarto do qual ela tinha pavor é transformado em alguns segundos de imagens, a jovem Jane chorando, apavorada, olhando ao redor e deparando-se apenas com o vermelho do ambiente e um espelho, no qual vê sua imagem de pavor refletida.

Passamos, então, imediatamente para a chegada de Mr. Brocklehurst, diretor da *Lowood School*, em *Gateshead*, sendo recebido por Mrs. Reed. Ao perguntar a Jane o que as crianças más devem fazer para evitar o inferno após a morte, Mr. Brocklehurst recebe a seguinte resposta: “*Keep well and not die, Sir*”². Esta frase capta a essência, não apenas das respostas dadas por Jane nesta conversa, mas também de seu caráter³ quando criança, uma marca da inocência de todas as suas observações e de sua natureza franca, impulsiva e questionadora, interpretada como maldosa e perigosa por aqueles que a rodeiam. Ela parte para *Lowood* com Mr. Brocklehurst e aqui se inicia uma nova fase em sua vida.

Ao chegar em *Lowood*, Jane é logo submetida à humilhação de ser exposta a todas as professoras e alunas da instituição, posta em cima de um tamborete, para que todas tenham conhecimento de seu caráter vicioso e de sua ingratidão para com a sua benfeitora, Mrs. Reed. Mr. Brocklehurst ordena que ela permaneça em tal posição pelo resto daquele dia, sem comer, e que todos evitem sua presença. No romance, este episódio acontece quando Jane já está há alguns dias em *Lowood*, portanto quando ela já conhece o regime rígido da escola, as professoras e alunas. Além disso, o castigo dura apenas meia hora, o que nos leva a concluir que o filme investe mais no *pathos*, nos sentimentos de piedade e terror⁴ inspirados ao vermos uma criança orfã, em uma seqüência quase ininterrupta, ser injustamente maltratada por sua tia e seus primos e, agora, mais uma vez, ser alvo de discriminação entre estranhos.

Enquanto Jane cumpre sua punição, a câmera revela a expressão piedosa dos rostos das meninas e um *big close* nos revela, pela primeira vez, a expressão amigável e generosa dos rostos de Helen Burns e Miss Temple, duas personagens de grande importância na trajetória de Jane Eyre. Helen ajuda Jane a descer do tamborete e, durante a aula de canto, as duas entreolham-se, prolepse da amizade que surgirá entre elas.

No quarto de dormir, a escuridão é compensada pela intensa luz que entra pela janela situada entre as camas de Helen e Jane. Isto nos remete às constantes referências da narradora à luz e brilho, e à sensação de calor e conforto que ela sente junto de Helen Burns, cujo nome traz consigo *hell* e *burns*⁵, significantes cujos significados estão associados a calor, excessiva luz e transgressão. A cena em que Jane pede que Helen solte seus cabelos para fazer um desenho seu é uma bela inovação

¹ “Meus pais morreram quando eu era muito jovem. Eu fui enviada a *Gateshead Hall* para morar com minha tia, Mrs. Reed, e seus filhos. Por quase dez anos eu tolerei a insensibilidade e a crueldade deles. Eles não me amavam, eu não poderia amá-los.” (Tradução nossa)

² “Cuidar-se bem e não morrer, Senhor!” (Tradução nossa)

³ Segundo Aristóteles na *Poética*, o caráter é revelado através da ação e do discurso (ARISTÓTELES, 1993, pp. 77-79).

⁴ A piedade e o terror são, de acordo com Aristóteles (*Ibidem*, p. 67), as duas principais emoções que devem ser suscitadas pela tragédia, a fim de atingir o efeito trágico, a catarse dessas paixões. Em breves palavras, a piedade ocorre diante de uma infelicidade imerecida, e o terror diante do nosso semelhante desditoso. Ambas favorecem o *pathos*, entendido como sentimento de adesão e de empatia em relação a um determinado personagem.

⁵ Segundo o dicionário virtual *Michaelis* (<http://michaelis.uol.com.br/>), *hell* significa “1 inferno”, ou “2 lugar de grande sofrimento e destruição” e o verbo *burn* significa “1 queimar: a) estar muito quente, estar em chamas, estar incandescente, arder. b) acender, pôr fogo. c) destruir pelo fogo. d) marcar com ferro, cauterizar, consumir pelo fogo, calor ou ácido. e) fazer com fogo ou instrumento quente. f) dar sensação de calor a. g) iluminar, clarear (lâmpada)”, ou ainda “2 estar inflamado por paixão”, ou “3 estar excitado ou ansioso”.

trazida pelo filme, em que vemos projetados em imagens os significados acima mencionados, uma forte luz incidindo sobre Jane, irradiando de Helen e de seus longos cabelos ruivos, e a ousadia de se libertar do jugo de um sistema hipócrita e castrador, transgredindo as normas por meio da soltura dos cabelos.

Há uma passagem no romance em que Mr. Brocklehurst, ao perceber os cabelos encaracolados de algumas alunas, ordena, a despeito das intervenções de Miss Temple, o imediato corte dos cabelos de todas as meninas. No filme, esta ordem recai apenas em Helen e Jane, quando o diretor flagra Helen posando, com seus cabelos soltos, para que Jane a desenhe. Ao desafiar a ordem dada, Jane, além de revelar mais uma vez sua natureza impulsiva, dá a conhecer seu caráter nobre e heróico, capaz de sacrificar seus cabelos e tomar a defesa de sua amiga. A imagem do diretor em *contra-plongé*, a troca de olhares cúmplices e a sincronia dos gestos das meninas ao oferecerem seus cabelos ao sacrifício, apontam para a dignidade da amizade iluminada entre Jane e Helen, em contraposição ao gesto castrador do diretor.

Ao se recolherem para dormir, Miss Temple consola Helen, cujos acessos de tosse freqüentes funcionam como prolepse da tuberculose que a consome, causadora de sua futura morte. A cena da despedida de Helen, precedida por tomadas escuras, em plano geral, de paisagens de inverno rigoroso, prenúncios de sua morte, retém a mesma carga emocional contida no romance. Jane sai do seu quarto e caminha em direção ao cômodo onde Helen está. Iluminada pelas luzes que advém das janelas, Jane encontra Helen visivelmente muito doente e, juntas, mais uma vez, transgridem as normas da instituição, ao dormirem na mesma cama. Jane, aquecida pelo calor da febre de Helen, pede para que ela não a deixe. A crença de Helen em uma existência ao lado de Deus após a morte é manifesta apenas nesta cena, sendo a fala dela representativa de toda uma postura de fé demonstrada em seu caráter no romance. Após o seu “*Good night, Jane*”⁶, somos levados para o ambiente externo, a câmera capta a imagem de ruínas no chão, enquanto a neve cai. Uma panorâmica vertical nos leva das ruínas até o mais alto do céu, o que, em contraste com a neve que cai, dá-nos a impressão de ascensão aos céus, sem dúvida o caminho percorrido por Helen em direção ao seu criador.

As lágrimas de Jane, consolada por Miss Temple, na cena de reconhecimento⁷ da morte de Helen, inexistente no romance, intensificam o *pathos*. O que vemos é o desespero de uma criança que chora diante do corpo de outra, sua única referência de amizade em um mundo hostil, morta prematuramente. Isto certamente dá um tom muito mais trágico ao filme, pois temos a própria morte em cena, na presença da jovem Jane, e a dramatização de sua dor.

Um *close-up* no túmulo e nas flores deixadas por Jane confirma a partida de Helen. As badaladas de um sino sinalizam a passagem do tempo e, a partir daí, como no romance, deparamo-nos com uma Jane adulta, ainda visitando o túmulo de sua amiga e já de partida para *Thornfield Hall*.

2 “The shadows are as important as the light”

Jane parte, sem os conflitos⁸ e inseguranças do romance. O que vemos é uma Jane esperançosa, seguindo para uma nova vida, cercada pela natureza vista em planos gerais. Esta é de inegável importância para o romance, estando presente em várias descrições da narradora, reagindo aos seus estados de espírito e agindo, quase que sobrenaturalmente, sobre os personagens e

⁶ “Boa noite, Jane.” (Tradução nossa)

⁷ O reconhecimento e a peripécia são os dois meios pelos quais a tragédia move os ânimos, conforme Aristóteles. São também os componentes, juntamente com a catástrofe, de uma ação complexa. A peripécia é a inversão de uma situação e o reconhecimento é o conhecimento de algo ou alguém antes ignorado. O mais belo reconhecimento, na visão de Aristóteles, é o que ocorre juntamente com a peripécia (ARISTÓTELES, *op. cit.*, pp. 61-63).

⁸ Para Hegel (HEGEL, 1980, p. 279), o conflito de circunstâncias, paixões e caracteres é o princípio universal da poesia dramática.

situações, como convém aos romances românticos do século XIX. A solução encontrada para o filme são as constantes tomadas em plano geral da natureza, envolvendo as casas e as pessoas, estas diminutas diante de sua magistral presença.

O que chama a atenção na *Thornfield* do filme é que se trata de uma mansão muito mais iluminada e realista do que no romance, no qual somos levados a imaginar uma mansão escura, quase mal-assombrada e gótica, no estilo romântico. As gargalhadas, o segredo, o corredor escuro, e a presença inexplicável de Grace Poole permanecem, mas a atmosfera misteriosa do romance é mais sugerida no filme pelos frequentes *closes* no rosto de Mrs. Fairfax, que parece esconder algo de Jane e de nós, do que pelo cenário. Isto, inclusive, muda, de maneira considerável, a função deste personagem, que passa a assumir uma posição, ausente no romance, de pacto com o grande segredo da casa. A trilha sonora também ajuda a compor o clima de mistério, principalmente quando são ouvidas as gargalhadas de Bertha, mas nada disto sugere o tom sobrenatural que o romance tem.

A partir da chegada de Jane em *Thornfield*, a aparição de espelhos em cena é muito mais frequente. Este é utilizado de maneira bastante sugestiva do conflito entre Jane e Bertha. Uma possível leitura deste conflito é a de que Jane e Bertha seriam representações de uma mesma pessoa, sendo a primeira a figuração da função social da mulher, desempenhando seus papéis de acordo com as expectativas sociais, sem provocar rupturas, enquanto a segunda representaria o lado transgressor feminino, a louca, a estranha – Bertha é estrangeira –, o desejo sexual desenfreado, o lado instintivo e animal, que precisa ser trancafiado no sótão da alma para que não interfira nas relações sociais. Todas as vezes que o segredo do passado de Rochester é sugerido, nos momentos que antecedem os ataques de Bertha, ou quando a sua presença torna-se mais evidente, a câmera flagra Jane refletida em algum espelho, representação simbólica de sua dupla imagem. Podemos, inclusive, lembrar da pequena Jane trancada no *red room*, seu rosto transfigurado de pavor refletido no espelho, quando, ainda criança, não havia aprendido a dominar seus impulsos e fúria e, por isto, fora trancafiada num quarto **vermelho**, símbolo de seu caráter passional, tal qual Bertha no sótão, e ambas como animais selvagens indomáveis.

O sol, enquadrado no centro de uma tomada em plano geral da natureza que circunda *Thornfield*, prenuncia a chegada de Rochester e o primeiro encontro entre ele e Jane. No romance, são insistentes as referências à luz e calor na presença de Rochester, como se a sua virilidade e vitalidade invadissem o espaço e os sentidos de Jane. E é exatamente assim, montado virilmente em seu cavalo que, simbolicamente, cai diante de Jane, que eles se conhecem e estabelecem o primeiro contato. Algumas diferenças, contudo, tornam a versão fílmica mais voltada para o caso de amor entre eles, antecipando o relacionamento futuro. A principal delas é que Rochester cai porque, visivelmente, se distrai com a presença de Jane e se volta para olhar para ela, o que não ocorre no romance. Confrontamos-nos também com um Rochester diferente, louro e de olhos azuis, mas cuja voz e postura denotam todo o vigor de sua presença, todo o seu orgulho e *hybris*⁹, traços marcantes de seu caráter. Após sua partida, o rosto de Jane - captado em *big close*, deixa entrever uma certa comoção que, o espectador atento, associa imediatamente ao encontro ocorrido e à sugestão de romance entre eles.

Os diálogos¹⁰, de cunho altamente dramático no romance, pois nos dá acesso ao caráter de Rochester, no filme adquirem a dupla função de revelar o caráter de ambos, a *hybris* e os vícios de

⁹ Noção grega, muito recorrente nas tragédias gregas, referente ao comportamento excessivo, descomedido e arrogante do herói, engendrador do erro trágico. (Cf. LUNA, 2005, pp. 311-318). Ao utilizarmos este conceito, temos em mente as restrições óbvias, do ponto de vista histórico, de sua aplicação.

¹⁰ Segundo Hegel, o diálogo é “o modo de expressão dramático por excelência. Com efeito, só pelo diálogo é que os indivíduos podem revelar uns aos outros os próprios caracteres e fins, tanto sob o aspecto particular como geral, e é também pelo diálogo que exprimem as discordâncias e imprimem assim à acção um movimento real.” (HEGEL, *op. cit.*, pp. 295-296).

Rochester, e o orgulho e a dignidade de Jane que, no romance, são-nos mostrados ao longo de toda a narrativa, por meio de suas reflexões e pensamentos.

Algumas inserções também podem ser observadas, como, por exemplo, quando Jane faz um desenho de Rochester. O diálogo motivado por este desenho ocorre, de fato, no romance, embora em circunstâncias diferentes. Nesta conversa, pressentimos o passado vicioso de Rochester, em contraposição à existência virtuosa de Jane. No filme, ao orientar Adèle em suas aulas de desenho ao ar livre, Jane lembra que “*the shadows are as important as the light*”¹¹. Ao ouvir tal frase, inexistente no romance, Rochester principia uma conversa na qual deixa projetar alguma luz sobre seu passado escuro, enquanto caminha junto de Jane, em plena luz do dia, passam, simbolicamente, por um corredor escuro para, novamente, encontrarem a luz. O filme encontra aqui, nessa passagem, uma excelente alternativa para lidar com as riquíssimas referências simbólicas do romance, unindo discurso e imagem em um mesmo significado. Enquanto Charlotte Brontë permeia toda a sua narrativa com símbolos, metáforas, jogos de palavras envolvendo os nomes dos personagens e correspondências com suas personalidades, entre outros recursos, utilizando-se, para isso, de todo um arsenal verbal que parece impossível de ser transposto em imagens, Zeffirelli mantém nos personagens e situações mais significativas a essência, a marca principal existente na obra literária, transferindo ora para os objetos cênicos, ora para a iluminação, ora para o desempenho dos atores a riqueza textual do romance.

Barulho de vento e escuridão, seguidos de um *close-up* numa janela esquecida aberta, antecedem a tentativa de incendiar o quarto de Rochester empreendida por Bertha. O barulho da janela, seguido de um murmúrio, desperta Jane. A janela aberta parece remeter à porta destrancada do quarto de Jane – vale lembrar o *close-up* dado no ferrolho da porta e na estreita abertura desta – e à porta destrancada do quarto de Bertha, a “outra Jane”, libertada por um instante. Ao se levantar, Jane decide investigar de onde vêm os murmúrios, mas antes, depara-se consigo mesma diante do espelho, vestida de branco, tal qual um espectro. Talvez o mesmo espectro que ela, quando criança, trancada no *red room*, parece ter visto em sua própria imagem refletida no espelho, tal como descrito no romance.

Jane vê fumaça e vai em direção ao quarto de Rochester, encontrado em sua cama, desacordado, em meio às simbólicas chamas provocadas por Bertha, em um ambiente iluminado de vermelho. A trilha sonora ajuda a compor o clima de suspense e perigo. Tudo ocorre de maneira semelhante ao romance, Jane o socorre, explica o ocorrido e acredita ser Grace Poole a autora do atentado. Neste momento, no filme, Rochester vai em direção ao quarto de Grace Poole, a câmera o segue, ele pausa, olha pra trás – para nós – como para assegurar-se de que não está sendo seguido, bate na porta e chama por Grace. Com isto, fica comprovado que há um segredo que nem Jane, nem nós, espectadores, podemos conhecer por enquanto.

A escada, no filme, adquire um sentido simbólico mais manifesto do que no romance. É bastante recorrente o enquadramento de Jane posicionada de degraus acima de Rochester, referência simbólica à superioridade de seu caráter em relação a ele. Na cena já mencionada, em que Jane dá aulas de desenho a Adèle, ela encontra-se na parte superior da casa, enquanto Rochester está no nível do chão. Esta cena precede aquele instante em que ele deixa entrever as sombras de seu passado vicioso e estabelece uma comparação entre a sua trajetória corrompida e o que Jane aparenta ser: “*You are not naturally austere, any more than I am naturally vicious.*”¹². Neste momento, Rochester abaixa-se e confere as patas de seu cavalo antes de montar, analepse da queda, na qual foi socorrido por Jane - outro flagrante de referência simbólica da superioridade de Jane, que ainda ajuda Rochester a erguer-se - e prolepse da revelação de seu passado obscuro, de sua queda moral e degradação física.

¹¹ “As sombras são tão importantes quanto a luz” (Tradução nossa)

¹² “Você não é naturalmente austera, não mais do que eu sou naturalmente vicioso” (Tradução nossa)

A chegada de Mason a *Thornfield*, ao contrário do acontecido no romance, ocorre sem o testemunho de Jane, que nada sabe da presença deste na mansão. Mrs. Fairfax o recebe, com ares de preocupação que relacionam a sua chegada com o grande segredo da casa. Logo após, a câmera acompanha Grace andando visivelmente bêbada, visão compartilhada por Mason, e mostra em *close-up* a garrafa em sua mão. Isto explica, apenas por meio de imagens, como Mason conseguiu entrar no quarto de Bertha, provavelmente porque Grace, bêbada, deixou a porta destrancada. Uma tomada em plano geral de *Thornfield* indica que é noite e todos repousam, menos Jane que, em seu quarto, ouve gritos, enquanto sua imagem é refletida no espelho. Ela corre em direção ao corredor, confere se Adèle está bem e encontra Rochester na escada, estando, como já mencionamos, posicionada alguns degraus acima dele. Ela é, então, levada ao quarto em que Mason está e cuida de seus ferimentos no pescoço – ele fora atacado por Bertha – até o retorno de Rochester, acompanhado de um médico. Neste quarto, iluminado para realçar mais as sombras do que a luz, há um espelho no qual Jane é refletida sem perceber. Um *big close* em seu rosto, atenta à conversa entre Mason e Rochester, revela a curiosidade e vontade de entender o enigma, manifestas no romance. Neste, apenas uma porta a separa de Bertha, enquanto no filme, a proximidade de Bertha é indicada pelo reflexo de Jane no espelho.

A partir deste ponto do filme, podemos contabilizar muito mais reduções e inovações em relação ao romance. Devido à economia temporal imposta à linguagem cinematográfica, muitas passagens e, até mesmo, personagens nem chegam a ser desenvolvidas pelo filme. Jane comunica a Rochester que recebeu um chamado de sua tia, Mrs. Reed, estando esta em condição terminal, devendo, portanto, partir imediatamente para *Gateshead*. Lá, esta confessa ter escondido de Jane a existência de um tio seu, John Eyre, rico e residente em terras estrangeiras. Esta cena é muito importante no filme para que se entenda como Jane, já no final, torna-se herdeira de uma fortuna. Enquanto isso, algo impensável para um romance escrito em primeira pessoa, a câmera leva-nos até *Thornfield* e Rochester é exibido em uma bela tomada em plano geral, acompanhado de seu cachorro e de seu cavalo apenas, literalmente à beira do abismo, interpretando, assim, a um só tempo, a sua solidão e a sua predisposição à queda.

Jane retorna a *Thornfield*. Somos, então, levados para o jardim da mansão à noite, descrito quase como o jardim do Éden no romance, local onde se dá o reconhecimento do amor de ambos. A maneira como eles se encontram, o diálogo, a declaração de amor, tudo ocorre como descrito no romance. No instante do beijo, a projeção de luz sobre o rosto de Jane, pontuado pelas sombras das folhas das árvores, além de ser muito bonita, adquire a função de nos lembrar de que nem tudo é luz, existem as sombras, tão importantes quanto ela, querendo revelar-se.

É, então, chegado o dia do casamento: Rochester, simbolicamente posicionado nos degraus inferiores da escada – prenúncio de sua queda –, espera a noiva que, em seu quarto, de branco, mira-se no espelho, sugestão da presença de Bertha, prolepse da revelação de sua existência. A cerimônia é interrompida da mesma maneira como no romance: Mason, acompanhado de seu advogado, impede a realização do casamento, pois Rochester já é um homem casado com sua irmã, Bertha Mason, mantida trancafiada no sótão de *Thornfield*. Após esta cena de reconhecimento, Rochester, enfurecido e contrariado, como no romance, conduz todos, Jane, Mason, o advogado e o padre, para conhecer a condição de sua esposa, mantida presa em *Thornfield*. A tomada em *plongé* de todos subindo as escadas remete-nos, simbolicamente, ao olhar da Providência Divina, constantemente referida no romance, que, através de uma conjunção de forças, impede a realização de uma união imprópria, assim como também nos remete à ascensão da verdade, à predominância, finalmente, da luz sobre as sombras, ao reconhecimento final.

Ao ordenar que Grace abra a porta, Rochester apresenta-nos à autora das risadas e dos ataques anteriores, Bertha Mason, e explica como o seu casamento com ela fora arranjado por suas famílias. Jane suspende, literalmente, o véu para observar Bertha, a outra. Os alternados *big closes* em seus rostos sugerem a troca de olhares e impressões entre elas, o confronto com o conflito

interno, o esclarecimento da verdade. Segue-se, então, a peripécia: ao invés de casamento e felicidade conjugal, Jane foge e Bertha principia um incêndio calamitoso.

Enquanto Jane foge, a câmera permanece em *Thornfield*, registrando o incêndio, rapidamente provocado por Bertha, que só chegamos a conhecer no final do romance, através de informações que Jane recebe de estranhos. Contudo, a atitude heróica de Rochester de tentar salvar os empregados e a própria Bertha, o acidente sofrido por ele – a queda na escada funcionando como metáfora de sua queda existencial e da perda de Jane – e o suicídio de Bertha são mantidos no filme, como na narração ouvida por Jane no romance. O *close-up* na cama, no instante em que o fogo está sendo ateado, reforça o caráter sexual transgressor de Bertha. Além disso, ela é mais criminalizada no filme do que no romance, pois naquele ela é responsável pela morte de Grace Poole, atirando-a do alto das escadas, fato que não ocorre no romance.

A voz de Jane faz-nos recordar de que esta narrativa ainda é em primeira pessoa. Ela, a caminho de *Gateshead*, esclarece-nos que, por não ter para onde ir, sendo esta casa a sua única referência, é para lá que resolve seguir. Nada a respeito dos vários dias andando a pé sem rumo, passando fome, frio e até mendigando é mencionado. O filme já está próximo do fim e percebemos não apenas uma aceleração dos fatos ocorridos no romance, mas uma tentativa de acomodar alguns aspectos deste de maneira mais simples.

Em *Gateshead*, ela recebe a notícia de que se tornou herdeira de seu tio, John Eyre. A partir deste momento do filme, é notável que Jane passa a usar roupas menos sóbrias e mais claras, em contraste com o constante preto de antes, marca da presença do trágico em sua vida. Um *big close* do seu rosto entristecido, ao olhar pela janela, como se tentando alcançar *Thornfield* com a vista, deixa transparecer toda a inquietação de Jane no romance por não ter notícias de Rochester. Seu rosto logo assume uma feição decidida, confirmada pela imagem seguinte da charrete, de seu rosto enquadrado pela janela do veículo e pela tomada em plano geral de *Thornfield* em ruínas.

Assim, após seis meses, Jane decide voltar para *Thornfield* para ter notícias de Rochester. O reconhecimento dá-se de modo semelhante ao do romance, Jane entrega um copo com água a Rochester, que identifica sua voz e o toque de seus dedos. Ao enquadrar seu rosto de perfil, a câmera busca enfatizar o seu olho lesado pelo acidente, tornando o *pathos* em relação ao personagem ainda mais intenso, embora o filme omita a amputação de uma de suas mãos. No romance, Jane sente-se extremamente comovida pela degradação física de seu *master*, antes vigoroso e orgulhoso, agora dependente e debilitado. No filme, Jane coloca-se no nível da cadeira em que ele está sentado, promete que não o abandonará e o encara de frente. Ambos, agora, estão no mesmo nível, pois a herança recebida e a perspectiva de ser útil para Rochester a coloca no mesmo nível dele, rebaixado de sua *hybris*, posto nas mãos da boa vontade dos outros. A cegueira de Rochester o condiciona à permanente escuridão, faz com que ele, paradoxalmente, passe a enxergar as sombras que insistia em esconder e reconhecê-las em sua vida.

Ele a lembra de que não passa de uma árvore arruinada, incapaz de florescer e dar frutos, menção simbólica à perda de sua virilidade. Ela o convence do contrário e, logo na cena seguinte, os dois são vistos caminhando embaixo de uma árvore grande e viçosa, mostrada antes através de uma panorâmica vertical, de cima para baixo. Simultaneamente, a voz de Jane nos leva às últimas palavras do romance, ou seja, à menção ao seu filho, que herdou os olhos do pai, e à gradual recuperação da visão deste, representada pelos passos que ele adianta sem o apoio dela. A imagem é belamente congelada e descolorida, os dois diante de um horizonte, do futuro que se abre diante deles, o que nos endereça, instantaneamente, à imagem congelada de *Gateshead* do começo do filme, ao século XIX, ao registro do passado e às memórias que aqui se encerram.

Conclusão

É interessante observar que o romance e o filme, apesar de trabalharem com o mesmo enredo, por utilizarem linguagens diferentes, caminham em direções opostas, alcançando, assim, resultados diferentes, principalmente, em relação à dramaticidade e à tragicidade da obra. O romance remete-nos, quase que em sua totalidade, ao ponto de vista limitado da narradora, deixando entrever, em alguns momentos, passagens altamente dramáticas, com diálogos intensos, cuja ostentação parece dar-se sem a intermediação da narradora, cuja “encenação”, possamos assim dizer, não parece ser, de forma alguma, reprodução de algo que se passou, ou informação de segunda mão dada pela narradora. Deixamo-nos levar pela sensação de presentificação da ação, e isto, juntamente com o acesso direto que temos à mente da protagonista, contribui, significativamente, para fazer do romance uma obra de alto potencial dramático e trágico.

Já o percurso feito pelo filme ocorre em direção contrária. A narrativa cinematográfica dá-se, por excelência, por ostentação. Vemos, diante de nós, sem apelarmos à imaginação, nem ao verbo criador de mundos, em imagens, a ação presentificada, própria da linguagem fílmica, a dramatização de conflitos e eventos. E como é tratado, então, o ponto de vista do romance, tão importante, acreditamos, para a manutenção da dramaticidade e tragicidade desta obra, em sua versão fílmica?

As soluções encontradas pelo diretor Franco Zeffirelli, em sua adaptação de *Jane Eyre*, são aquelas comumente usadas em adaptações de obras literárias, ou seja, são tentativas de traduzir em imagens, as sutilezas, a essência e o traço literário da obra adaptada. Assim, os *closes*, a iluminação, o cenário, os objetos cênicos, a edição e o desempenho dos atores adquirem função fundamental para reproduzir, em alguns casos, inovar, em outros, aspectos fundamentais relacionados ao ponto de vista no romance.

Os *closes* intentam exteriorizar o interior dos personagens, principalmente da protagonista, deixando entrever, através da performance dos atores, suas emoções. No romance, não sabemos dos sentimentos dos outros personagens, sendo estes apenas divulgados em diálogo com a narradora, ou percebidos por esta. O filme, ora caracteriza estes personagens de acordo com a percepção da narradora, ora acrescenta alguns elementos, como por exemplo, a postura sempre suspeita e preocupada de Mrs. Fairfax, associada ao grande segredo do passado de Rochester. É claro que, mesmo com todo o preparo dos atores e jogos de câmeras, a imagem, neste caso, não é tão eficiente quanto o verbo, sendo este capaz de adentrar em detalhes, aprofundando nuances nas caracterizações e sentimentos, difíceis de serem transpostas em imagens. A maior perda do filme está na caracterização da própria Jane. Esta não parece tão complexa, suas qualidades perdem a densidade, seu caráter não é demonstrável através de olhares e expressões faciais. Pelo contrário, uma das principais marcas de Jane é que ela não se demonstra, não se mostra para o mundo, como se mostra para nós, leitores. Suas atitudes e falas, quase sempre contidas e medidas, principalmente na fase adulta, não são suficientes para abarcar o turbilhão de sensações e reflexões contidas no romance, seus abismos e conflitos internos. A narração em *off* também não contribui muito, servindo mais para situar o andamento da ação e para nos lembrar de que se trata de uma narrativa em primeira pessoa. Assim, a Jane do filme não é capaz de nos ganhar como a Jane do romance, pois a enxergamos de longe, não a vemos por dentro, não a conhecemos de verdade. Com isto, apesar da seqüência de humilhações mostradas logo no começo do filme, em *Gateshead* e *Lowood*, e de todas as cenas em que somos levados a aderir à personagem, o *pathos*, em geral, é maior no romance.

O emprego de objetos cênicos, assim como a iluminação e a trilha sonora, não apenas mantêm no filme os recursos estilísticos do romance - as metáforas, os simbolismos, as associações - como os torna mais visíveis e poderosos. Assim, o espelho, a escada, a natureza, o jogo de luz e

sombra, as movimentações de câmera, a música e o figurino encontram-se revestidos de função poética, tornando mais patente e potente o que é apenas sugerido no romance.

O trágico perde seu impacto no filme, parecendo menos comovente, apesar da tocante morte de Helen Burns posta em cena. Não vemos Jane seguindo sem rumo pelas estradas da Inglaterra, errante, literalmente sem destino, procurando um sentido existencial para continuar vivendo, depois do grande reconhecimento, ou seja, depois de saber que Rochester já era um homem casado. O sofrimento de Rochester, a começar pela omissão da amputação de uma das mãos, fato que o torna muito mais digno de pena, é bastante minorizado no filme. Nas palavras de Rochester no romance podemos sentir toda a tragicidade, a falta de sentido, a morte em vida, que fora sua existência até o retorno de Jane. O próprio destino, cuja presença manifesta-se, sobrenaturalmente, na natureza, nos sonhos e canções premonitórias, quase que inexistente no filme, sendo trocado por uma versão mais realista dos fatos. As bruxas de *Macbeth*¹³, citadas por Rochester em conversa com Jane, remetendo-nos à tragédia de seus destinos, não encontram lugar no filme, onde suas profecias trágicas tornam-se desnecessárias e descabidas.

A versão de Zeffirelli, além de bela, aproxima-nos do clássico de Charlotte Brontë, aproveitando, muito eficazmente, os recursos disponíveis à linguagem cinematográfica para, não apenas preservar a poesia do romance, como inovar em outros aspectos, tornando o filme único e diferente. Contudo, devido à dificuldade do cinema de incorporar, na especificidade de sua linguagem, todo o potencial dramático e trágico advindo desta narrativa em primeira pessoa, todos os conflitos internos, todas as emoções pessoais lançadas a acontecimentos e personagens, o romance parece-nos mais envolvente, passional e dramático do que o filme. Mesmo a linguagem do cinema permitindo a dramatização de acontecimentos, o ponto de vista, no caso específico do romance *Jane Eyre* é, sem dúvida, a nosso ver, elemento decisivo para caracterizá-lo como uma obra de alto potencial dramático e trágico.

Referências Bibliográficas

- [1] ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- [2] BRITO, João Batista de. *Literatura no Cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- [3] BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Edition, introduction and notes by Margaret Smith. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- [4] _____. *Jane Eyre*. Tradução de Lenita Esteves e Almiro Piseta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- [5] HEGEL. *Estética: Poesia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Vol. VII. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- [6] HORÁCIO. *Arte Poética*. In: *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.
- [7] LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, 1987.
- [8] LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.
- [9] MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução de Maria da Glória Bordini. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.
- [10] PLATÃO. *A República*. Tradução de Eduardo Menezes. São Paulo: Hemus, s.d.
- [11] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- [12] SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

¹³ Tragédia do bardo inglês William Shakespeare.

- [13] VERNANT, J.P. & VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- [14] WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- [15] *Jane Eyre*. Direção: Franco Zeffirelli. Produção: Dyson Lovell e Ricardo Tozzi. Intérpretes: William Hurt, Charlotte Gainsbourg, Joan Plowright e Anna Paquin. Roteiro: Hugh Whitmore e Franco Zeffirelli. California: Buena Vista Pictures Distribution, Inc. Em VHS (116 min), 1996.
- [16] <http://michaelis.uol.com.br/>

Autor(es)

¹ **Danielle Dayse MARQUES DE LIMA, Mestranda** (bolsista CAPES)
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)
danielledayse@pop.com.br

² **Sandra LUNA, Profa. Dra.**
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)
lunasand@uol.com.br