

JANE AUSTEN NO CINEMA DE 1940: *SCREWBALL COMEDY*, TRADUÇÃO E MANIPULAÇÃO

Ricelly Jäder Bezerra da Silva – ricellyjaderbezerra@gmail.com

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e professor da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central – FECLESC, da Universidade Estadual do Ceará – UECE, campus Quixadá – Ce.

RESUMO: Este artigo objetiva analisar a adaptação de *Pride and Prejudice*, cuja primeira publicação se deu em 1813, da escritora inglesa Jane Austen, para o filme homônimo, sob direção de Robert Z. Leonard, exibido em 1940. Em sua obra, autora apresenta uma história de amor, mas com uma tessitura narrativa complexa que revela e provoca o questionamento de problemas sociopolíticos da Inglaterra Edwardiana. Tais questionamentos dialogam com assuntos contemporâneos, como valores associados à classe social e ao papel da mulher em sociedade. Entretanto, consideramos que ao ser adaptada para o cinema hollywoodiano dos anos de 1940, a narrativa fílmica reescreve e projeta outra imagem de Austen e, conseqüentemente, da Inglaterra. Assim, apagando a crítica da autora e reforçando um teor cômico e romântico. Desse modo, perguntamo-nos quais as estratégias utilizadas na adaptação fílmica e quais as conseqüências disso para a obra de Austen. Como base teórica principal, recorreremos aos estudos de André Lefevere (2007) que concebe a tradução como uma reescritura e aos estudos de Patrick Catrysse (1992), que entende a adaptação fílmica como um tipo de tradução. Além disso, também recorreremos aos estudos de Wes D. Gehring (1983) a respeito do gênero fílmico *screwball comedy*. Os resultados confirmam nossa hipótese de que a narrativa fílmica reforça um teor romântico e cômico e, também, revelaram que o filme teve uma função política em seu contexto de produção e de recepção.

PALAVRAS-CHAVE: Jane Austen. Filme. Tradução. Política.

1 INTRODUÇÃO

Jane Austen é uma das mais conhecidas escritoras da literatura ocidental. Suas obras¹ têm sido traduzidas para diversas línguas e constantemente adaptadas para diferentes mídias, que incluem: cinema, televisão, *graphic novels*, webséries, além de *spin-offs*, como *Pride and Prejudice and Zombies* (2009), de Seth Grahame-Smith, e de releituras contemporâneas como *Bridget Jones's Diary* (1996), de Helen Fielding. Esse fenômeno, isto é, das adaptações das obras de Austen, teve início, paulatinamente, ainda na primeira metade do século XX, e o filme de Robert Z. Leonard, exibido em 1940 nos EUA é a primeira adaptação para as telas. Após essa produção, novas adaptações

¹ Seu trabalho inclui os seguintes romances: *Sense & Sensibility* (1811), *Pride & Prejudice* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1816), *Northanger Abbey* (1818) e *Persuasion* (1818) ¹. Além dessas obras, há mais três escritos inacabados, são eles: *Sanditon* e *The Watsons*, ambas escritas em torno de 1795, e *Lady Susan*, que data de 1805. Há, ainda, *Juvenalia*, um conjunto de textos escritos durante a juventude de Austen, publicados em 2007.

filmicas têm sido frequentemente produzidas ao longo do século XX (CARTMELL, 2009, p. 5), sendo que a mais recente data de 2016².

Ao discutir a respeito dessas adaptações, Linda Troost e Sayre Greenfield (2001, p. 3) alegam que os textos da escritora são apelativos para o público contemporâneo e para o cinema hollywoodiano porque há assuntos pertinentes aos contextos socioculturais atuais, como: sexo, dinheiro e romance. Além disso, as autoras ainda afirmam que os filmes podem ser um meio de fuga dos problemas políticos, econômicos ou sociais para o cidadão ou cidadã hodiernos, uma vez que apresentam um passado romantizado e bucólico.

Todos os romances mais conhecidos de Austen foram adaptados para o cinema ou para TV em diferentes contextos. Tais adaptações têm gerado estudos diversos que comparam as obras escritas com as produções fílmicas e, em certos casos, chega-se a constatação de que “o livro é melhor do que o filme”. No entanto, trata-se de erro considerar uma adaptação fílmica como cópia de um texto escrito (McFARLANE, 2010, p. 15). O cinema é um meio narrativo com linguagem própria e que não usa apenas o texto, mas uma variedade de elementos sonoros, visuais e, sobretudo, o movimento.

Destarte, desde seu advento, o cinema encontra-se numa relação singular com a literatura. As duas produções possuem similaridades no que diz respeito ao aspecto narrativo, pois apesar de o cinema apresentar inovações, acabava por reestruturar elementos discursivos da literatura (SILVA, 2007, p. 22). Em outras palavras, os elementos constituintes de ambos, cinema e literatura, são similares, como as técnicas de produção, o tratamento do tempo e do espaço, e etc. (PALMA, 2004, p. 7). Assim, as duas narrativas geram imagens na mente do leitor.

A linguagem literária projeta imagens do universo narrativo de um autor que, por sua vez, são apreendidas e, dessa forma, tem-se uma relação dialógica entre texto e leitor. Por outro lado, a linguagem cinematográfica apresenta imagens prontas, o expectador recebe um mundo dinâmico, sonoro e visual com uma estrutura acabada, o que não exclui, porém, a construção de significados, como ocorre com a literatura. Portanto, questões ideológicas, políticas, culturais ou sociais que subjazem o texto literário ou a narrativa cinematográfica são transmitidas ao leitor/espectador e, desse modo, estabelece-se uma relação dialógica.

Neste artigo objetiva-se analisar a adaptação cinematográfica de *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, dirigida por Robert Z. Leonard, em exibido em 1940, dentro do gênero fílmico conhecido como *screwball comedy*.

² *Love and Friendship*, filme dirigido por Whit Stillman, baseado no romance inacabado *Lady Susan*, de Austen.

O romance de Austen apresenta críticas a valores socioculturais ingleses de seu contexto, como a posição social ocupada pela mulher e a estratificação de classes. O filme de Leonard, por outro lado, foi produzido durante um período no qual os EUA se recuperavam de uma crise econômica e se preparavam para uma eventual intervenção nos conflitos europeus que culminaram na Segunda Guerra Mundial.

Assim, por ser adaptada em um contexto distinto de sua produção inicial, isto é, o século XIX, indagamo-nos a respeito de quais estratégias foram empregadas no processo de tradução da referida obra literária para o filme de Leonard, bem como quais as implicações de tal tradução para o romance de Austen e para o sistema receptor.

Portanto, partimos da hipótese de que a crítica composta por Austen cede lugar a outro discurso criado por Leonard, que compõe uma comédia de costumes e projeta nova imagem do universo literário do livro. Para procedermos com a análise do filme, baseamos-nos nos princípios teóricos de tradução como reescritura de Lefevere (2007), no conceito de adaptação como tradução de Cattrysse (1995), e nos estudos de Gehring (1983) acerca do gênero filmico *screwball comedy*.

2 TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E MANIPULAÇÕES

A atividade de traduzir é parte integrante do processo de produção literária, uma vez que é através da tradução que muitos leitores têm acesso a textos de origem estrangeira. Portanto, constitui uma função de grande relevância em nossa sociedade contemporânea.

Nesse campo, os estudos de André Lefevere (2007) são de fundamental importância. O autor, ao contextualizar a tradução com elementos sociais, históricos e culturais, cunhou o conceito de reescritura. Para Lefevere (2007, p. 21), as reescrituras compreendem “[...] resumos de enredos em histórias da literatura ou obras de referências, resenhas em jornais ou revistas especializadas, alguns artigos críticos, montagens para teatro e [...] as traduções”. Portanto, reescrituras são produções textuais que remetem a obras literárias e fazem parte do sistema literário de uma cultura.

Como se percebe, o conceito de reescritura é amplo e, tal qual a própria produção literária, acarreta reprodução de valores. Dessa forma, consideram-se as reescrituras como elementos reguladores de um sistema literário e cultural, pois promovem, por meio de discursos proferidos por agentes detentores de prestígio, como a crítica literária, acadêmicos, jornalistas, por exemplo, a projeção de obras literárias. Como consequência, geram discursos acerca de tais textos, projetando-os para outros públicos e outras culturas, muitas vezes, por meio de traduções.

Além disso, há fatores que interferem e norteiam o processo tradutório de um texto. Desse modo, a camada social, isto é, o público alvo, o qual a tradução será direcionada, a escolha do autor

a ser traduzido, se um autor clássico ou um autor contemporâneo e, ainda, os motivos que levam um determinado texto a ser traduzido, se religiosos, políticos ou econômicos são exemplos de tais fatores (BENEDETTI; SOBRAL, 2003). Desse modo, a tarefa de traduzir se mostra mais ampla e complexa, pois engloba aspectos políticos, culturais, sociais e econômicos.

A esse respeito, Lefevere (2007) apresenta um exemplo que ilustra tais funções. Ao discutir acerca da tradução e da publicação de *O Diário de Anne Frank*, em 1955, por Anneliese Schütz. O autor declara que:

Schütz traduz de acordo com esse preceito [de que o livro deveria ter recepção positiva e vender bem na Alemanha] e ameniza totalmente os casos de descrição de alemães nos diários de Anne Frank que pudessem ser interpretados como insultantes (LEFEVERE, 2007, p. 112).

Ao amenizar os relatos da narrativa escrita pela jovem a respeito dos alemães nazistas e de suas atitudes em relação ao povo judeu em sua tradução, Schütz reescreveu a obra e projetou uma imagem específica para público receptor. Dessa forma, a reescritura em alemão de *O Diário de Anne Frank* foi apresentada à sociedade germânica de maneira que não causasse desconforto aos leitores. Como consequência, a obra não sofreu rejeição do público, gerando lucro devido às vendas. Além disso, é perceptível a influência de fatores político-ideológicos no que diz respeito à atenuação de fragmentos do texto que criticavam os alemães adeptos do nazismo.

Portanto, a reescritura ou a tradução trata-se de um trabalho mediado por uma leitura específica. Pois, ao ser reescrito um texto recebe a leitura do profissional (tradutor, jornalista, crítico literário) e essa leitura está condicionada ao contexto desse profissional, à sua visão de mundo, à sua posição política e, também, a ideologia da instituição para o qual trabalha. Além disso, reiteramos, valores socioculturais, bem como o público receptor, também exercem influência no processo de produção de uma reescritura, dentro de um determinado sistema sociocultural.

É em consequência das reescrituras que a chamada literatura clássica consegue sobreviver e volta, de tempos em tempos, às prateleiras das livrarias. Assim, é por meio de textos que são traduzidos, não apenas para outras línguas, mas também para o cinema que a literatura é projetada e, desse modo, ocorre uma retroalimentação entre os sistemas cinematográfico e literário, bem como a manutenção desses sistemas (SILVA, 2011, p. 85).

Se considerarmos as últimas produções cinematográficas, parte considerável delas teve como referências obras literárias canônicas ou não canônicas. A esse respeito, Sue Parrill (2002, p. 02) afirma que entre vinte e trinta por cento de produções cinematográficas de Hollywood são baseadas em obras literárias e desses, cerca de setenta e cinco por cento são filmes premiados. Por conseguinte, com a projeção que alcançam, tais adaptações criam, para os espectadores, imagens

desses textos, reescrevendo nas telas elementos que remetem a um sistema sociocultural e, como decorrência, tem-se a cristalização de estereótipos ou quebra de padrões ideológicos.

A esse respeito, isto é, da tradução de obras literárias para o cinema, os estudos de Patrick Cattrysse (1995) contribuem de maneira substancial. Para o autor, a tradução é um fenômeno semiótico que, por essa qualidade, pode contemplar textos e filmes; embora admita que os campos de estudos sejam distintos. Entretanto, cinema e literatura possuem muitos componentes em comum, como narrativa, enredo, personagens, simbolismo, passagens de tempo e, até mesmo, ação. Conquanto, expressos de maneira peculiar a cada meio, não são isentos de gerar discursos.

Cattrysse (1995), ao discutir sobre seu estudo envolvendo a adaptação de filmes *noir*, declara que: “[...] os estudos de tradução e as adaptações fílmicas são ambos relacionados às transformações do texto fonte no texto alvo sob algumas condições de ‘invariabilidade’ ou ‘equivalência’” (CATTRYSSSE, 1995, p. 54) ³. Sua afirmação em relação às transformações ocorridas no processo tradutório apenas corrobora o fato de que a tradução é geradora de significados e pode ser empregada para atender a determinadas demandas previamente estabelecidas dentro de sistemas socioculturais.

Por esse motivo, a adaptação de uma obra literária para o meio audiovisual passa por um processo análogo ao da reescritura e/ou tradução de textos literários que serão inseridos em outras sociedades. Muitos elementos socioculturais, intrínsecos e extrínsecos aos sistemas literário e cinematográfico, tais como o poder de influência de instituições, valores e ideologias, são fatores que permeiam o processo de tradução entre quaisquer meios, sejam eles impressos ou fílmicos. Essas características legitimam, na maioria dos casos, discursos e ideologias que pretendem se sustentar em uma posição privilegiada dentro de um determinado sistema. E, nesse ínterim, a tradução possui papel fundamental, pois lida com construções, manipulações e estabelecimento de conceitos.

Dessa forma, utilizaremos os princípios teóricos supracitados, considerando tanto a adaptação quanto a reescritura como uma forma de tradução, para analisarmos, a seguir, a tradução do romance *Pride and Prejudice* (1813), de Jane Austen, para o filme *Pride and Prejudice* (1940), de Robert Z. Leonard.

³ [...] translation studies and film adaptation studies are both concerned with the transformation of source into target texts under some condition of “invariance” or equivalences. [Todas as traduções são de minha autoria]

3 *PRIDE AND PREJUDICE* TRADUZIDO PARA O *SCREWBALL COMEDY*

Pride and Prejudice, de Robert Z. Leonard, com roteiro de Aldous Huxley, foi produzido em 1939. Trata-se da primeira adaptação da obra de Austen para o cinema⁴ e foi exibido nos EUA em 1940. Segundo Kenneth Turan (1989, p. 140), o que incentivou a produção fílmica foi uma peça de teatro de autoria de Helen Jerome, exibida no estado da Philadelphia, em 1935, que tinha como título: “*Pride and Prejudice: a sentimental comedy in three acts*”. Desse modo, uma reescritura da obra de Austen fez sucesso e influenciou sua adaptação para o cinema.

Ao ser traduzido para as telas, o romance foi inserido no contexto de produção cinematográfico conhecido como *screwball comedy*. Gênero fílmico dominante naquele período. Trata-se de uma comédia que, de modo geral, apresenta, como personagens principais, um casal cuja relação é conflituosa até o desfecho da história. Assim, eles vivenciam um romance complicado e têm assistência de outras personagens coadjuvantes que se mostram, de modo geral, atrapalhadas, bebem demasiadamente, arremessam objetos uns nos outros.

Esse gênero fílmico desenvolveu-se nos EUA durante a segunda metade da década de 1930. De acordo com Wes D. Gehring (1983, p. 2), a depressão econômica ocorrida no período e as restrições impostas às produções fílmicas pelo *MPPDA* (*Motion Pictures Productions Code*), órgão responsável pela fiscalização de filmes, foram elementos que influenciaram a ascensão do gênero que, sendo cômico, não apresentaria impedimentos relevantes para reprovação por esse órgão. Além disso, podia ser produzido a baixo custo.

O *screwball comedy* apresenta uma renovação na configuração do herói no cinema norte-americano. O antigo herói esteve presente na comédia cinematográfica desde a década de 1830 e era conhecido como *crackerbarrel philosopher*; vinculado à vida rural e descrito como um homem sábio, humilde, disposto, paternal e inteligente, sempre pronto a dar conselhos. Entretanto, foi substituído por uma nova composição que passou a apresentá-lo com características que remetem à imperfeição. Desse modo, configurando-se como um homem fraco, infantilizado. Por isso, passa a ser assistido por outra personagem que lhe garante apoio, conforto, proteção e orientação, tornando-se, na verdade, um anti-herói. Além disso, este anti-herói é tido, também, como desocupado e alheio ao mundo a sua volta, não demonstrando interesse em política (assunto que não é usual nesse gênero fílmico), bem como em constante conflito com o sexo feminino, mas sendo frustrado pelo mesmo.

⁴ De acordo com Deborah Cartmell (2010, p. 6), a primeira tradução audiovisual de *Pride & Prejudice*, produzida em 1939 na Inglaterra, perdeu-se, o que leva-nos a consideração de que a primeira tradução cinematográfica oficial da obra ocorreu em 1940, sob a direção de Leonard.

Seu surgimento pode ser considerado um reflexo de mudanças que estavam ocorrendo na própria dinâmica social norte-americana. Ao tratar do assunto, Gehring (1983) declara que:

Em um novo século sobrecarregado de uma mecanização confusa e população crescente, quando a promessa do sonho americano parecia ameaçada por um mundo cada vez mais irracional, tornou-se muito mais fácil para associar o humor com um valor baseado em frustração (GEHRING, 1983, p. 6) ⁵.

Portanto, esse novo herói ou anti-herói, promovia associação com o público daquele período, por meio da identificação de problemas, isto é, de frustrações presentes na rotina da população das grandes cidades. Esta é outra característica do *screwball comedy*: a inserção do elemento urbano. Pois, sua representação sintetiza os problemas da vida moderna em contraposição à imagem do campo, que remete ao sucesso, à paz, à ordem, com um herói sábio e perfeito.

Apesar de o cenário deste gênero fílmico ser a cidade grande com todos os seus problemas, as personagens principais pertencem às classes abastadas. Assim, a presença de profissionais é uma referência a funções que, no contexto do filme, não são operantes.

A esse respeito, Gehring (1983, p. 8) cita a figura do ‘professor distraído’⁶ que, mesmo sendo um profissional independente, mantém contato constante com a classe rica. Como exemplo, o autor menciona a personagem de um professor no filme *Bringing Up Baby* (1938) de Haward Hawks, que passa parte considerável de seu tempo em contato com membros da alta sociedade e, quando não, é apresentado montando o esqueleto de um dinossauro. Deste modo, nunca se encontra em sala de aula, mas sempre ocupado em outras atividades.

A presença da figura feminina tem função relevante no *screwball comedy*. Sua caracterização é de uma mulher com personalidade forte ou boba, porém, cativante. Geralmente, essa mulher é o par romântico do anti-herói, com o qual entra em conflito e, por meio dessa relação, o homem é submetido a uma posição inferior perante sua parceira, de modo que a personagem feminina é mais esperta e, constantemente, supera o homem em diversas atividades.

Tal troca de papéis é uma estratégia para gerar o riso, pois como afirma Henri Bergson (1987, p. 15), o riso é provocado quando há desvio de uma ordem estabelecida, aceita e praticada em sociedade. Nesse sentido, o poder da mulher sobre o homem no *screwball comedy*, em seu contexto inicial, ou seja, a década de 1930, não implica em crítica ou posição política, mas, em uma tática para gerar e manter o tom cômico na narrativa fílmica. Em decorrência do sucesso dessa

⁵ In a new century encumbered with confusing mechanization and soaring population, when the promise of the American dream seemed threatened by an increasingly irrational world, it became much easier to associate humor with a figure based in frustration.

⁶ Absent-minded professor.

categoria de filme, Gehring (1983, p. 3) afirma que a troca de papéis tornou-se um padrão na comédia norte-americana.

Finalmente, outra característica do gênero é a presença de atores e atrizes considerados belos. Fato que rompeu definitivamente com a maneira de fazer comédia antes dos anos de 1930 e configurou-se como padrão no sistema cinematográfico hollywoodiano.

Pride and Prejudice, de Leonard, apresenta características que remetem a esse gênero fílmico, como a relação conflituosa entre os personagens Elizabeth Bennet (também chamada de Lizzy) e Mr. Darcy, por exemplo. Além do contexto sociocultural de produção, como mencionado anteriormente.

A narrativa de Austen se passa nos primeiros anos do início do século XIX, mas a produção de Leonard foi ambientada na década de 1830. A esse respeito, Linda V. Troost (2010, p.76) sugere que foi uma estratégia para maior aceitação do público, pois, um ano antes, *Gone With the Wind* (1939), com direção de Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood, fora lançado e obtivera grande sucesso de bilheteria. De tal modo, ao inserir a família Bennet na terceira década do século XIX, o público poderia reconhecer alguns elementos entre os dois filmes, o que facilitaria a aceitação da obra de Leonard na sociedade norte-americana.

Um elemento que chama a atenção na produção de Leonard são as roupas exageradamente grandes, tornando o caminhar das atrizes desengonçado, revelando uma característica típica daquele tipo de comédia: o excesso. No romance de Austen, por outro lado, não há descrições constantes e detalhas das roupas de todas as personagens. Portanto, trata-se de uma estratégia para a inserção da obra nos parâmetros estéticos do *screwball comedy*, ou seja, há uma poética fílmica e um sistema que a estabelece. Desse modo, ao ser traduzido para o cinema norte-americano daquele período, *Pride and Prejudice* (1813) foi submetido aos padrões estéticos daquele sistema sociocultural. As largas roupas usadas em quase todo o filme pelas personagens femininas são o resultado de uma interpretação que visa ressaltar um teor cômico. As vestimentas, assim, tornam-se um veículo para tal.

O gênero *screwball comedy*, por não necessitar de muitos aparatos e ornamentos, também é executado de maneira muito rápida. Assim sendo, ao ser traduzido para o cinema, a narrativa passou por modificações, de forma que algumas personagens presentes no romance de Austen foram retiradas, como os Gardiners, tios de Elizabeth Bennet, Georgiana Darcy, irmã de Mr. Darcy, Mrs. Hurst e seu esposo.

Outra mudança se deu em relação aos bailes. No romance de Austen, há dois bailes principais, no primeiro ocorre a introdução de Mr. Bingley e Mr. Darcy na comunidade de Meryton, ocasião na qual Mr. Darcy se recusa a dançar com Elizabeth. O segundo baile ocorre na mansão

de *Netherfield Park*, onde Elizabeth dança com Mr. Darcy, e sua família se expõe, deixando a jovem envergonhada.

Na narrativa fílmica, contudo, há apenas um baile onde a moça é preterida por Darcy, que enfatiza o comportamento da família dela como sendo negativo. Porém, em seguida, desconhecendo que as pessoas as quais ele se referira eram os familiares da jovem Elizabeth, o cavalheiro a convida para dançar, mas é recusado. Sem saber como agir, ele se resigna, mas antes que se retire, Mr. Wickham se aproxima e pede para dançar. Lizzy aceita prontamente, deliberadamente agindo com certa grosseria e implicando com Mr. Darcy, em resposta à sua atitude anterior, isto é, de ter dito palavras ásperas a respeito de sua família.

A segunda ocasião onde eles se reencontram é em uma festa no jardim da propriedade de Mr. Bingley; não num baile e, nesse momento, os familiares de Elizabeth a envergonham. A narrativa fílmica compactou várias situações que se passam no decorrer de semanas no romance escrito e os justapôs por meio da introdução de vários personagens em um mesmo ambiente, como ocorre no primeiro baile, onde Mr. Wickham e Mr. Darcy ficam ao lado um do outro, por exemplo.

Essa estratégia provoca conflito, pois Elizabeth, na ocasião, recusa-se a dançar com Darcy e aceita o convite de Mr. Wickham logo em seguida, ou seja, um confronto direto entre as personagens é gerado. Pois, os dois homens disputam a atenção de Lizzy. Como consequência, a narrativa se torna mais dinâmica, da forma como o gênero fílmico exige.

Contudo, desde o primeiro contato, Mr. Darcy demonstra interesse em Elizabeth, embora durante quase todo o filme ela o rejeite, o faz passar por constrangimentos e o provoca, como na cena onde ele a convida para dar-lhe uma aula de arco e flecha. Na ocasião, a moça demonstra ser muito hábil e o deixa envergonhado, superando suas expectativas. O sucesso por parte da personagem durante a aula reforça uma característica comum dentro do gênero fílmico de *screwball comedy*, visto que, como mencionado anteriormente, a mulher teria vantagens sobre o homem. Nessa cena, a jovem atinge o centro do alvo três vezes seguidas, enquanto Mr. Darcy não consegue atingi-lo nenhuma vez. Essa ocorrência, que o envergonha e ressalta a esperteza de Elizabeth, remete à relação conflituosa, porém, cômica entre anti-herói e sua parceira, nos parâmetros do gênero fílmico supracitado. O fato de uma mulher demonstrar ser exímia em um esporte que não havia sido mencionado anteriormente ao espectador causa surpresa e, por ser incomum, provoca o riso. Contudo, essa situação não é retratada no romance de Austen. Trata-se, pois, de uma adição ao filme, com o intuito, reforçamos, de contemplar o estilo fílmico.

Outra mudança significativa se dá em relação ao personagem Mr. Collins que, nessa tradução, é um bibliotecário e não um clérigo, como no livro de Austen. A esse respeito, Deborah Cartmell (2010, p. 79) sugere que tal alteração foi necessária para evitar censura por parte do *Will*

Hay's Production Code, instituição que também analisava e controlava o fluxo de filmes que deveriam ser exibidos, para não ofender o clero. Uma alteração estratégica que, ao mesmo tempo em que evitaria qualquer manifestação contrária por parte do clero e, conseqüentemente, sanção do *MPPDA*, insere, também, um elemento comum ao estilo de filme para o qual a obra foi adaptada. Nesse sentido, sua presença remete àquela do professor distraído, aludida por Gehring (1983, p. 8), pois, não sendo rico, mantém contato com pessoas de classes sociais elevadas e, ainda, é subserviente à Lady Catherine De Bourgh. Dessa forma, sua presença no filme, remete tanto ao universo literário do romance, quanto aos parâmetros do gênero fílmico.

Parrill (2002, p. 50) discute acerca de outro aspecto que influencia uma tradução audiovisual: a escolha do elenco. A autora argumenta que a presença de atores e atrizes famosos dentro desse gênero fílmico foi importante para a projeção e aceitação de *Pride and Prejudice* pelos espectadores. Assim, parte considerável do elenco era conhecida e apreciada pelo público estadunidense, o que garantiu sucesso e retorno financeiro positivo nas bilheterias.

Essa produção fílmica foi desenvolvida a partir da tradução de uma obra da literatura inglesa e contemplou dois públicos distintos que englobavam espectadores britânicos e americanos. Por isso, acreditamos que os nomes de Greer Garson, que atuou como Elizabeth Bennet, e do galã Laurence Olivier, Mr. Darcy, foram importantes para legitimação da obra cinematográfica e, também, para melhor aceitação do público inglês, uma vez que estes profissionais eram de origem britânica. Do mesmo modo, outros nomes famosos do gênero comédia tiveram papel importante nessa produção, como a presença das atrizes estadunidenses Edna May Oliver, que atuou como Lady Catherine De Bourgh e Mary Boland, que interpretou Mrs. Bennet, pois ambas eram atrizes consagradas e tinham público cativo.

A função dos atores é relevante quando se trata de adaptação fílmica, porquanto são eles que, física e psicologicamente, personificam as personagens. Nesse sentido, os intérpretes, como sujeitos culturais, farão sua leitura das personagens e poderão apresentar novas facetas delas para o público. Esse processo é mais intenso quando se trata de atores famosos que, normalmente, constituem personagens públicas (GOMES, 2011, p. 115). Desse modo, se sua imagem está associada a um determinado perfil, será difícil que qualquer personagem literário que seja interpretado por esse profissional não seja adequado aquele padrão de interpretação. Foi o que ocorreu com a atriz Edna May Oliver que, com um público consolidado e carreira estável, sua imagem sempre fora associada à “megera de bom coração”, de tal modo que, ao interpretar Lady Catherine De Bourgh, a atriz transferiu para seu papel as mesmas características de outras personagens suas conhecidas pelo público estadunidense (PARRILL, 2002, p. 50).

Vale ressaltar que, ao enfatizarmos essas diferenças, não estamos sugerindo que tal fator é ruim ou bom. Afinal, é importante observar que o cinema constitui uma arte diferente da literatura e, como aponta Lefevere (2002, p. 14), a tradução de uma obra está sujeita a interferências de vários fatores que influenciarão o processo de inserção do texto estrangeiro na cultura receptora.

Essa tradução de *Pride and Prejudice* apresenta uma Inglaterra que remete a um estado idílico. Isto é, sem violência, sem problemas sociais, as ruas são limpas, as pessoas simpáticas e felizes. Na cena de abertura, no qual se introduz Meryton, a cidade onde se passa a história, há um dia ensolarado, sugerindo um estado de paz e satisfação geral. Não há divisão de classes e as mulheres parecem satisfeitas em suas funções sociais.

Na mesma cena há casas dispostas de maneira que lembram pequenos castelos, pequenos animais nas ruas, pessoas conversando nas calçadas, carruagens passando numa estrada, árvores. A forma como a câmera apresenta a imagem, assemelha-se a um quadro de arte realista, pois enquadra elementos harmoniosos, como se remetendo a uma pintura clássica de uma época pacífica. Desse modo, constrói, para o espectador, o retrato de uma cidade do interior, aconchegante, de um passado saudosista, desconstruindo a noção, para o público estadunidense, de uma Inglaterra povoada por pessoas arrogantes. Por outro lado, devido à ocorrência da Segunda Guerra Mundial, remete para o público britânico, a imagem de um passado puro e feliz.

Se no romance o conflito é gerado por questões de valor e de moral, no filme é provocado pela disputa por um esposo rico e bonito. Dessa forma, o foco narrativo é diferente em cada uma das obras. Assim, há a adição de novos elementos no enredo, e podemos citar a inserção de uma corrida de carruagem entre Mrs. Bennet, mãe de Elizabeth, e sua vizinha, Mrs. Lucas, no momento em que tomam conhecimento da chegada de Mr. Bingley. Então, alvoroçam-se e entram em uma disputa silenciosa pela mão e a fortuna do rapaz, para assegurar o futuro e bem estar de suas filhas.

Com novo foco no desenvolvimento do enredo, a narrativa do romance assume, igualmente, novos contornos no contexto de recepção. Ao discutir a esse respeito, Linda Troost (2010, p. 77) afirma que tais mudanças ocorreram porque era necessário fortalecer os laços entre a Inglaterra e os EUA, pois a Europa estava em guerra. Desse modo, uma imagem que não apresentasse ingleses esnobes, porém, simpáticos e não tão presos a tradições seria ideal, bem como uma Inglaterra utópica, pelo qual fosse importante proteger e lutar ao lado, com o intuito de que o público americano pudesse se identificar.

Como se pode perceber, um dos propósitos do *screwball comedy* é se apresentar apolítico, meramente para entretenimento. Todavia, ironicamente, uma produção que se propõe apolítica assume um papel político. Pois, recria e projeta um passado idílico e nostálgico, harmonioso e,

como consequência, reforça o senso de identidade inglesa no público britânico e atua como um tipo de apelo para o público dos EUA.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Leonard foi projetada para o grande público, visando as audiências britânica e norte-americana, pessoas leitoras e não leitoras da obra de Austen. Por esse motivo, além do contexto de chegada ser distinto do contexto inicial de produção no qual o livro foi escrito, houve, também, a influência dos conflitos que culminaram na Segunda Guerra Mundial. Em razão disso, temos nos respectivos contextos de chegada, duas sociedades com problemas graves, pois a Inglaterra enfrentava um conflito bélico, e os EUA recuperavam-se de uma crise econômica.

Por este motivo, as produções fílmicas eram produzidas a baixo custo na indústria cinematográfica norte-americana, o que favoreceu o florescimento do gênero fílmico *screwball comedy*. Assim sendo, ao ser adaptada para o cinema da década de 1940, a obra de Austen foi influenciada por esse gênero fílmico.

É importante também destacamos a influência da adaptação teatral, de Helen Jerome, que foi bem sucedida (TURAN, 1989, p. 140) e, portanto, reescreveu *Pride and Prejudice* de maneira positiva para uma parcela do público norte-americano. Tal resultado foi relevante para que se despertasse o interesse dos investidores da indústria cinematográfica, pois quando se trata da adaptação fílmica, o retorno financeiro deve ser garantido.

A produção de Leonard contou com a presença de atores e atrizes famosos e que correspondiam ao padrão de beleza hollywoodiano. Sendo que destes, os nativos ingleses Laurence Olivier e Greer Garson, interpretando, respectivamente, Mr. Darcy e Elizabeth Bennet, conferiram maior legitimidade à obra cinematográfica.

Além disso, pelo fato de o *screwball comedy* não pretender difundir discursos de cunho político, o momento no qual o filme foi adaptado favoreceu a projeção de uma Inglaterra idílica para o público norte-americano, conforme discutido anteriormente e, também, criou e reforçou um passado glorioso para os ingleses, onde reinava a paz e a prosperidade; efeito positivo em um período de grandes conflitos e que antecedeu a Segunda Guerra Mundial. Paradoxalmente, esse reforço dado pela narrativa fílmica a tais qualidades corroborou as ideias de Winston Churchill⁷ que, segundo Darryl Jones (2004, p. 37), prezava por um país calmo e conservador.

Dessa maneira, a adaptação fílmica também atuou no campo ideológico ao projetar uma Inglaterra sem problemas sociais ou políticos, onde todas as pessoas estavam felizes e satisfeitas

⁷ Primeiro-ministro da Inglaterra entre os anos de 1940 a 1945.

em suas classes sociais, apagando a noção dos ingleses como pessoas arrogantes; mas engraçadas, elegantes.

Outro resultado foi a reedição do romance de Austen nos EUA. Dessa forma, constatamos que o cinema e a literatura mantêm uma relação muito próxima e necessária para as duas linguagens. Ao passo que o cinema se apropria de uma obra literária, há a possibilidade de desenvolver novas formas de linguagem, além de projetar a obra para a posteridade. Portanto, é correto afirmar que a adaptação de Leonard ampliou o público leitor de *Pride and Prejudice*. Trata-se, pois, de uma relação benéfica em termos de estruturação e manutenção.

Não obstante, é seguro alegar que ambas, cinema e literatura, geram discursos que provocam a criação de imagens e conceitos na mente do leitor/espectador. E, como resultado de sua interação, ocorre renovação entre os dois meios, tornando-os expressões artísticas perenes e carregadas de significados, não estando uma acima da outra, mas numa relação dialógica. Entretanto, sua relação é intermediada e efetivada pela tradução ou adaptação fílmica.

5 REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Pride and Prejudice**. London: Wordsworth Editions, 2007.

BENEDETTI, Ivone; SOBRAL, Adail (org.) **Conversas com tradutores: balanços e perspectivas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. Traduzido da 375ª edição francesa. Rio de Janeiro, RJ: Editora Guanabara S.A., 1987.

CARTMELL, Deborah. **Screen Adaptations Jane Austen's Pride and Prejudice: the relationship between text and film**. London: metuem/drama, 2010.

CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. In: **Target – International Journal of Translations Studies**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995. p. 53-70.

GHERING, Wes D. **Screwball Comedy: defining a film genre**. Muncie, Indiana: Ball State University, 1983.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio [et al]. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 103-119.

JONES, Darryl. **Critical issues: Jane Austen**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

McFARLANE, Brian. Reading Film and Literature. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010. p. 15-28.

PARRILL, Sue. **Jane Austen on Film and Television: a critical study of the adaptations**. North Carolina: McFarland and Company, Inc., Publishers, 2002.

SILVA, C. A. V. **A tradução cinematográfica de *A Portrait of the Artist as a Young Man***. Nonada Letras em Revista – Estudos da tradução, Porto Alegre, Vol. 1, nº 16, edição 812, p. 81 – 92, jan. –jun., 2011.

_____. **Mrs. Dalloway e a Reescritura de Virginia Woolf na Literatura e no Cinema**. 2007. Tese (Doutorado em Letras e Lingüística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. p. 56 – 92.

TROOST, Linda V. The Nineteenth-century novel on film: Jane Austen. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010. p. 75-89.

TURAN, Kenneth. **Pride and Prejudice: an informal history of the Garson-Olivier Motion Picture**. In: <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number11/turan.html> Acessado em: 01/10/2013.

6 REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS:

CAPRA, Frank. **Aconteceu Naquela Noite [It Happened One Night]**. Com Clark Gable, Claudette Colbert, Walter Connolly. USA, 1934. 105 min.

FLEMING, Victor; CUKOR, George. **E o Vento Levou [Gone with the Wind]**. Com Clarke Gable, Vivian Leigh, Thomas Mitchell. USA, 1940. 238 min.

LEONARD, R. Z. **Orgulho e Preconceito [Pride and Prejudice]**. Com Greer Garson e Laurence Olivier. EUA, 1940. 118min.

Title

Jane Austen in the 1940 silver screen: screwball comedy, translation and manipulation.

Abstract

This article aims at analyzing the adaptation of *Pride and Prejudice*, first published in 1813, by the English author Jane Austen, to the eponymous film directed by Robert Z. Leonard in 1940. In her work, Austen presents a love story, however it contains a complex narrative structure which reveals and provokes the questioning of sociopolitical problems of Edwardian England. Such questions establish a dialogue with contemporary issues, such as values associated with social class, and the role of women in society. Nevertheless, it is considered that by being made into a film in the Hollywood cinema of the 1940s, the film narrative rewrites and projects another image of Austen and, therefore, of England. Consequently, erasing Austen's criticism, and reinforcing a comic and romantic content. In this way, the following questions arose: what strategies were used in the adaptation and what are the consequences for Austen's work? As the main theoretical basis, it was used André Lefevere's (2007) concepts of translation as rewriting, and the studies of Patrick Cattrysse (1992), who conceives film adaptation as a type of translation. In addition, Wes D. Gehring's (1983) studies about the film genre screwball comedy were used as well. The results confirm our hypothesis that the film narrative reinforces a romantic and comic content, as well as revealed that the film had a political function in its contexts of production and reception.

Keywords

Jane Austen. Film. Translation. Politics.

Recebido em: 30/07/2017.

Aceito em: 29/08/2017.