

As múltiplas vozes narrativas de Jane Eyre: romance e filme

Jane Eyre's multiple narrative voices: novel and film

Cynthia Beatrice Costa*
Lenita Maria Rimoli Pisetta**

Resumo: O que acontece com a voz de quem narra quando a narrativa muda de língua, tempo, espaço e/ou meio? Para examinar tal questão, adotamos como exemplo uma tradução para o português e uma adaptação cinematográfica do romance *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. No plano da tradução interlingual, várias questões se colocam, como quando a narradora-personagem se dirige ao leitor. Como traduzir esse 'reader', que em português necessariamente terá marcação de gênero? A quem Jane se dirige? Já no filme de Robert Stevenson (1943), a narradora desdobra-se: a voz de Joan Fontaine em *voice-over* divide a tarefa narrativa com a câmera. A partir de conceitos narratológicos de BOOTH (1980) e GENETTE (1995) e dos estudos de KOZLOFF (1988) a respeito do uso de *voice-over* no cinema, examinamos a hipótese de que tradução e adaptação pressupõem ajustes significativos na voz narrativa.

Palavras-chave: Voz narrativa; Tradução; Adaptação cinematográfica; *Voice-over*; *Jane Eyre*.

Abstract: What happens to the voice of the narrator when the narrative moves from one language, time, space, and/or medium to another? To examine this issue, we exemplify with a translation into Brazilian Portuguese and a film adaptation of the

* Professora adjunta do curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Possui doutorado em Estudos da Tradução e pós-doutorado na área de adaptação cinematográfica. E-mail: cynthia.costa@ufu.br

** Professora titular do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É livre-docente, com doutorado em Linguística e pós-doutorados nas áreas de teoria e tradução literária. E-mail: lenitarimolip@usp.br

novel *Jane Eyre* (1847), by Charlotte Brontë. In terms of interlingual translation, several questions arise, for example, when the narrator addresses the reader. How do we translate this vocative “reader”, which in Portuguese necessarily has a gender mark? Whom is Jane addressing? In Robert Stevenson's film (1943), the narrator is multiplied: Joan Fontaine's voice in voice-over shares the narrative task with the camera. Based on BOOTH (1980) and GENETTE's narratological concepts (1995), and on KOZLOFF's studies on the use of voice-over in films (1988), we examine the hypothesis that translation and adaptation presuppose significant adjustments in the narrative voice.

Keywords: Narrative voice; Translation; Film Adaptation; *Voice-over*; *Jane Eyre*.

Jane Eyre (1847), de Charlotte Brontë, é um *Bildungsroman*¹ narrado pela personagem-título. A conversa que ela desenvolve com os leitores colabora para a construção de uma relação de confiança ao longo das dificuldades descritas, de sua origem como órfã maltratada à descoberta de um segredo terrível da parte do homem que ama, até a reviravolta do recebimento de uma herança inesperada e do reencontro com o amor que compõem seu final feliz.

A história de Jane, narrada ao modo autobiográfico, pode ser lida como a da busca por uma voz, ou de uma gradativa “convergência”² (PETERS 1991:217) entre a protagonista narrada (“eu narrado”, ou *erzähltes ich*) e sua narradora (“eu narrante”, ou *erzählendes ich*), que vai se concretizando à medida que a heroína avança na aprendizagem da vida (GENETTE 1995:251-252).³ Jane evolui até ser capaz de narrar a si mesma. Partimos, assim, já de uma dupla presença: a de Jane madura, dona da voz narrativa, e a de Jane em processo de amadurecimento, que é narrada pela outra. A essa duplicidade, acrescenta-se a interação, pois Jane não evolui sozinha; sua voz é concebida em um espírito de diálogo, tornando-se “uma voz capaz de confrontações dialógicas com outras vozes narrativas”⁴ (PETERS 1991: 219).

O diálogo faz-se presente, ainda, em sua peculiar relação com quem a lê, isto é, com o narratário. Jane dirige-se à entidade *reader* com enorme

¹ De origem alemã, o termo *Bildungsroman* é usado para identificar um conjunto de romances com foco na formação pessoal do protagonista, cujas experiências resultam em um crescimento positivo (cf. CHASE 1984; MAYNARD 2002).

² Essas e outras traduções ao longo do artigo foram feitas por nós. Texto fonte: “convergence”.

³ Propomos aqui um paralelo com a descrição que Gérard Genette faz de *Em busca do tempo perdido* (1913), de Marcel Proust, como *Bildungsroman*.

⁴ “into a voice capable of dialogical confrontations with other narrative voices”.

frequência, convidando-nos a uma relação íntima com ela; mesmo hoje, “armados com as ferramentas da teoria pós-estruturalista, psicanalítica e pós-colonial”⁵ (STERNLIEB 1999: 453), sentimo-nos impelidos a participar do jogo proposto pela narradora. Há uma palpável “preocupação de estabelecer ou de manter com ele [narratário] um contato, ou um diálogo” (GENETTE 1995:254).

Considerando a função da narrativa como a de “contar uma história” por meio de um determinado “ponto de vista” com maior ou menor distanciamento por parte de quem conta (GENETTE 1995: 159-160), abordamos a protagonista Jane Eyre como detentora da voz central do romance, dotada de alto envolvimento emocional com tudo o que diz. Sua narrativa é autodiegética, porque, como heroína-narradora, ela desfruta do privilégio de narrar (GENETTE 1995: 246). Ainda pode ser considerada uma agente narradora, pois produz “efeitos mensuráveis no curso dos acontecimentos” (BOOTH 1980: 169).

Este estudo concentra-se nos efeitos que a tradução e a adaptação cinematográfica têm sobre essa narradora confiável, ou “fidedigna”, isto é, que atua de acordo com a moral da autora implícita (BOOTH 1980: 174). Inevitavelmente, a voz de Jane é modificada nesses processos, por dois motivos principais: na tradução, porque a língua portuguesa exige que ela defina com quem está falando; na adaptação, porque sua voz e seu ponto de vista têm de ser recriados por meio de recursos cinematográficos.

Com base no exemplo de *Jane Eyre*, levantamos possibilidades de como a narradora-personagem é modificada quando a narrativa em que ela habita – e constrói – muda de língua, contexto e/ou meio.

Ah! Romântico leitor!

Como narradora-protagonista, Jane Eyre é “altamente confiável”⁶ (WOOD, 2009, n.p.). Ao longo do romance, ela fala sobre si e sobre outras personagens, relata diálogos inteiros, filosofa e, o que é particularmente

⁵ “armed with the tools of post-structuralist, psychoanalytic, and postcolonial theory”.

⁶ “highly reliable”.

relevante para a presente discussão, dirige-se com frequência ao(s) narratário(s) ou à(s) narratária(s). Essa instância inscrita no texto

é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético; quer dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente (GENETTE, 1995: 258).

Quem conversa com a instância *reader*, ou narratário, é a voz de Jane madura. Esta controla toda a narração do romance, retratando as diferentes vozes de Jane criança e jovem. Joan D. Peters (1991) aborda a modulação dos discursos de Jane ao longo de sua trajetória como reflexo de seu desenvolvimento verbal e, ao mesmo tempo, de seu ganho de uma voz dialógica social de gênero (*gender*; feminino) e gênero (*genre*; literário), que termina o romance amadurecida, não em estado de total acabamento, mas em potencialidade (PETERS 1991: 233).

Nota-se o tom rebelde (e sinceríssimo) de Jane menina:

– Eu não sou fingida: se fosse, diria que amo a *senhora*; mas declaro que não a amo: detesto-a mais do que ninguém no mundo exceto John Reed: e este livro sobre a Mentirosa a *senhora* pode dar para a sua filha, Georgiana, pois é ela quem conta mentiras, não eu (BRONTË 1996: 53).

Em tradução de:⁷

“I am not deceitful: if I were, I should say I loved *you*; but I declare I do not love you: I dislike you the worst of anybody in the world except John Reed; and this book about the Liar, you may give to your girl, Georgiana, for it is she who tells lies, and not I” (BRONTË 2009: 38).

O possível problema da tradução de *Liar*, sem declinação de gênero, é facilmente resolvido porque, no contexto da cena, sabe-se que Jane se refere ao livro sobre Martha G— que Mr. Brocklehurst, diretor do internato Lowood, dera-lhe de presente antes de sua partida.

Adiante, já em Lowood, Jane permanece rebelde, mas seu discurso vai ficando gradualmente mais reflexivo:

– Não, sei que devo pensar bem de mim; mas isso não é o suficiente; se os outros não me amarem, eu prefiro morrer a viver; não suporto ser só e odiada, Helen. Olhe aqui, para conseguir um pouco de afeição

⁷ Toda a análise é feita com base na tradução *Jane Eyre* (1996), realizada por Lenita Esteves e Almiro Pisetta para a editora Paz e Terra, escolhida entre mais de 20 traduções, sendo Esteves uma das autoras deste artigo.

verdadeira de você, ou da srta. Temple, ou de qualquer outra pessoa que eu realmente ame, de bom grado me sujeitaria a ter o braço quebrado, ou a deixar que um touro investisse contra mim, ou a ficar atrás de um cavalo bravo e deixar que ele desferisse um coice contra o meu peito... (BRONTË 1996: 99).

Tradução de:

“No; I know I should think well of myself; but that is not enough: if others don’t love me I would rather die than live – I cannot bear to be solitary and hated, Helen. Look here; to gain some real affection from you, or Miss Temple, or any other whom I truly love, I would willingly submit to have the bone of my arm broken, or to let a bull toss me, or to stand behind a kicking horse, and let it dash its hoof at my chest –” (BRONTË 2009: 71).

Percebe-se, com base nos exemplos citados, como a tradução recria os diferentes tons de Jane ainda criança. Em Gateshead Hall, onde não é bem-vinda, Jane fala à sua tia em tom declaradamente desafiador, o que se reconstrói em português brasileiro nas escolhas de “fingida” (*deceitful*), “detesto-a” (*dislike you*) e “conta mentiras” (*tells lies*). Em Lowood, onde sabe que está prestes a cair em total solidão (após a morte de sua amiga Helen), a postura de Jane continua melodramática, mas seu discurso é mais poético e calculado, o que se apreende no uso sofisticado da pontuação (adaptado para um uso mais comum no português, mas ainda assim bastante formal), nas analogias que ela propõe e no uso de advérbios, traduzidos por “realmente” (*truly*) e por uma locução, “de bom grado” (*willingly*).

A terceira voz principal de Jane é a de sua versão narradora, que controla todo o romance e coincide apenas em parte com sua voz de governanta adulta – ou seja, haveria, ainda, uma quarta voz. É na voz de narradora, talvez, que se encontram os maiores desafios tradutórios, pois na sua modulação e na forma como ela se dirige a nós conseguimos adentrar alguns aspectos importantes do romance. Um deles, proposto por Lisa Sternlieb (1999: 453), diz respeito à posição de *confidante* (confidente, a pessoa a quem se faz confidências) em que ela nos coloca, espelhando a mesma posição em que Rochester a coloca. Nós a ouvimos em silêncio assim como ela o ouvia em silêncio:

Tabela 1: Confidências de Jane

Ao confidente	Tradução de
Leitor, embora eu pareça estar confortavelmente acomodada, minha mente não está muito tranquila (BRONTË 1996: 133).	Reader, though I look comfortably accommodated, I am not very tranquil in my mind (BRONTË 2009: 95).
(ah! romântico leitor, perdoe-me por contar esta verdade nua e crua) (BRONTË 1996: 155).	(oh, romantic reader! forgive me for telling me the plain truth!) (BRONTË 2009: 111).
A igreja, como o leitor sabe, ficava logo além dos portões; o lacaio logo retornou (BRONTË 1996:398).	The church, as the reader knows, was but just beyond the gates; the footman soon returned (BRONTË 2009: 287).
Leitor, eu me casei com ele (BRONTË 1996: 617).	Reader, I married him (BRONTË 2009: 449).

Para o tradutor do inglês para o português é invariavelmente um dilema quando uma palavra invariável como ‘teacher’, ‘nurse’ ou ‘secretary’ deve ser traduzida. Existe até certa tendência a atribuir um gênero sem pensar muito, de acordo com o *status* das carreiras, nestes três últimos exemplos. O termo ‘teacher’ será provavelmente traduzido por ‘professora’ se os alunos forem crianças. Essa situação pode dar até espaço para uma pequena militância, atribuindo-se o gênero masculino a profissões tradicionalmente femininas, colocando um ‘secretário’ como subalterno de um poderoso empresário, por exemplo.

No caso do “reader” de *Jane Eyre*, o tradutor (termo que, é óbvio, usamos aqui genericamente), poderia pensar em algumas bases para a sua decisão sobre qual gênero atribuir à palavra *reader*, neutra em inglês. Se o público leitor fosse predominantemente composto por mulheres, como poderia pensar alguém em nossos dias, em vista de *Jane Eyre* ser a história de uma ‘mocinha’, talvez se justificasse a tradução por ‘leitora’. Acontece que o público leitor da era vitoriana era definido de acordo com classes sociais e poder aquisitivo, e não segundo o gênero (BARRETT 2012: N.P.).

Além do mais, o tradutor deveria se ater mais à cultura de chegada e pensar nos possíveis leitores da tradução, mesmo que os leitores na época em que o original foi publicado pertencessem predominantemente ao sexo feminino, algo que não aconteceu com *Jane Eyre*.

Resta ainda o fato de esse romance ter sido publicado inicialmente com um pseudônimo masculino, Currer Bell. Anne, Charlotte e Emily Brontë publicaram inicialmente seus livros como os irmãos Bell (Acton, Currer e Ellis). Só depois da morte de duas das irmãs a verdadeira identidade de ‘Currer Bell’ foi gradualmente sendo revelada (BARKER 2010: 809-840). Embora traços de uma suposta ‘identidade feminina’ fossem sendo identificados nas obras de Charlotte Brontë, principalmente após a publicação de seu segundo romance, *Shirley* (1849), as resenhas publicadas sobre *Jane Eyre* identificavam o autor não só como homem, mas como rude.

As três Brontës publicaram seus romances de estreia no mesmo ano, 1847. No entanto, diferentemente das obras de suas irmãs, a de Charlotte fez um sucesso instantâneo.⁸ De qualquer forma, as três obras chocaram os críticos contemporâneos. Janet Barker, biógrafa das irmãs Brontë, traz uma lista dos qualificativos atribuídos a *Jane Eyre* por resenhistas da época:

Jane Eyre combina ‘dureza masculina, rudeza e liberalidade de expressão’, o Sr. Rochester ‘é dono da profanidade, da brutalidade e do jargão do libertino misantrópico’ e o livro como um todo expressa “uma total ignorância dos hábitos da sociedade, um gosto extremamente grosseiro, e uma doutrina paganista da religião” (BARKER 2010: 138-139).⁹

Essas informações biográficas e sobre a recepção do livro poderiam guiar o tradutor na decisão de escolher ‘leitor’ ou ‘leitora’ para ‘reader’. O uso de ‘leitor’ poderia ser justificado por uma acepção inclusiva, que suporia tanto homens quanto mulheres. Esse foi o motivo da escolha por ‘leitor’ na tradução analisada aqui. Por outro lado, o tom confessional da madura narradora Jane, que estabelece um contato direto com cada leitor ou leitora, fazendo deles *confidantes* individuais, talvez justificasse a escolha de ‘leitora’. De qualquer forma, dois aspectos são praticamente indiscutíveis: se o tradutor adotasse ‘leitores’, que seria mais inclusivo do que ‘leitor’ ou ‘leitora’, seria destruído o contato *tête-à-tête* que a narradora estabelece com o leitor; além disso, o

⁸ A primeira tiragem do livro, provavelmente de 250 exemplares foi publicada em 16 de outubro de 1847, já tinha se esgotado três meses depois. Na época, havia planos de uma reimpressão em janeiro e outra em maio (BARKER 2010: 719).

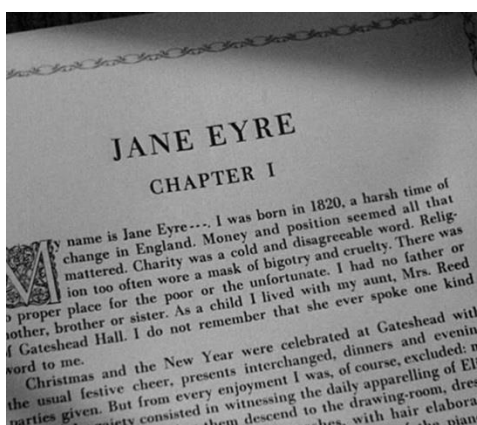
⁹ “*Jane Eyre* combines ‘masculine hardness, coarseness, and freedom of expression’, Mr Rochester possesses ‘the profanity, brutality, and slang of the misanthropic profligate’ and the whole book expresses ‘a total ignorance of the habits of society, a great coarseness of taste, and a heathenish doctrine of religion’”.

tradutor deveria fazer uma escolha ('leitor' ou 'leitora') e se ater a ela, usando o mesmo termo em todas as ocorrências de 'reader' em inglês (que não são poucas). Dilemas tradutórios como esse, impostos pelo não paralelismo sintático entre as línguas, precisam ser resolvidos, mesmo que os tradutores muitas vezes não tenham certeza de terem feito a escolha certa.

My name is Jane Eyre...

O longa-metragem de Robert Stevenson, de 1943, é uma entre as mais de 30 adaptações de *Jane Eyre* feitas para o cinema e a televisão. Estrelado por Joan Fontaine como Jane Eyre e Orson Welles como Rochester, o filme influenciou palpavelmente versões audiovisuais posteriores, sobretudo no que diz respeito à caracterização da protagonista – tanto física quanto emocional – e à direção de arte de traços góticos.

Um recurso adotado por Stevenson, no entanto, era característico daquela fase do cinema hollywoodiano e deixou de ser usado com o tempo: em oito ocasiões ao longo do filme, ouve-se a voz de Jane lendo trechos de um romance enquanto vemos, na tela, os mesmos trechos (exceto na última vez, em que só ouvimos a voz). Nesta primeira ocorrência, ela se apresenta ao iniciar a leitura:



Captura de tela I: Jane lê sua história para os espectadores
@ Twentieth Century Fox, *Jane Eyre* (1943)

A leitura é “de um romance” e não “do romance *Jane Eyre*”, porque se trata de uma espécie de ilusão criada pelo filme: esse não é o início do romance

de Brontë, mas um texto criado pelos roteiristas para apresentar a narradora-protagonista e seu contexto de forma sucinta.

A primeira narradora com a qual os espectadores do filme têm contato, portanto, é a do *voice-over*.¹⁰ Este é um recurso narrativo cinematográfico que implica uma presença – de uma voz – e uma ausência – de imagem. Ou seja, ouvimos, mas não vemos, quem está falando. A voz “vem de outro tempo e espaço do discurso” e indica que “alguém se encontra no ato de comunicar uma narrativa – isto é, relatando uma série de acontecimentos para um público” (KOZLOFF 1988: 2)¹¹.

A próxima Jane que vemos (2min20seg) é Jane criança, portanto não pode ser aquela que estava narrando. Cria-se, assim, uma dupla dimensão: a do presente da narrativa e a do ‘outro lugar’ de onde fala a narradora em *voice-over*. Esta segunda, embora distante porque não a vemos, como que cria intimidade conosco (KOZLOFF 1988: 2), pois é como se estivesse nos confidenciando sua história – e ela tem a autoridade para tanto, afinal, quem melhor para contar a própria história? (GENETTE 1995: 196). Cabe a ela, portanto, recriar a intimidade cultivada pela narradora do romance quando se dirige ao seu leitor-confidente como “reader”. Sua próxima entrada (7min48seg) relata o horror de sua chegada ao internato Lowood.

Haverá, ainda, uma terceira Jane já adulta, que nos é apresentada visualmente ao ser chamada pelo conselho diretor do internato (21min04seg). Aqui vemos Joan Fontaine, ouvida desde o primeiro minuto do filme, pela primeira vez. Fecha-se, assim, um triunvirato de Janes que governam, ao mesmo tempo, a narração, o ponto de vista e o protagonismo do filme, como uma estratégia adaptativa de reconstruir a narradora-personagem do romance de Brontë.

Passa-se, então, um intervalo relativamente longo até sua próxima entrada em *voice-over* (36min43seg), ao falar sobre o caráter de Rochester. Novamente, o trecho correspondente do livro (roteirizado, pois não se trata de

¹⁰ Nos anos 1940, o uso do *voice-over* popularizou-se no cinema hollywoodiano, sobretudo, em filmes de guerra, filmes *noir* e, como no caso de *Jane Eyre*, adaptações literárias (KOZLOFF 1988: 34).

¹¹ “comes from another time and space of the discourse (...) relates to the content of the speech: someone is in the act of communicating a narrative - that is, recounting a series of events to an audience”.

um trecho *ipsis litteris* da obra de Brontë) é focado e iluminado na tela, o que se repete quando Jane se questiona sobre o mistério da torre (52min17seg), ao se declarar apaixonada por Rochester (1h17min30seg), ao ir embora para Gateshead Hall após a decepção com Rochester (1h25min38seg) e ao sentir que deve voltar para Thornfield (1h32min02seg). O filme termina com um último *voice-over* de Jane, mas sem a imagem da página sendo lida – em vez disso, a câmera mostra o casal caminhando em direção ao horizonte, sob o crepúsculo (1h35min55seg).

Nota-se, com base no que foi descrito no parágrafo anterior, que as interferências da voz de Jane intensificam-se após o clímax, ou seja, a partir do momento em que surge a desconfiança sobre a presença de alguém na torre de Thornfield e, mais marcadamente, após a ascensão, queda e nova ascensão de sua paixão por Rochester. Essa cadência pode ser explicada pela necessidade de mais *insight* sobre a personagem à medida que ela é confrontada com dilemas morais graves. Ao conversar conosco, Jane esclarece possíveis dúvidas nossas com relação aos seus sentimentos, colocando-nos a seu favor.

Além do uso do *voice-over*, há estratégias tipicamente cinematográficas para manter o ponto de vista encerrado em Jane, de modo que saibamos que tudo que acontece ali perpassa o seu olhar. Em um filme, porém, ‘fechar’ o ponto de vista em uma só personagem não é tarefa fácil – nem desejável, uma vez que, salvo exceções, pode ficar cansativo para o público. Por isso, há ‘escapes’ do seu ponto de vista. Além das tomadas de transição, feitas para mostrar paisagens, caminhos percorridos e fachadas de edifícios, há momentos breves em que Jane não está presente e, por isso, não poderia saber o que está acontecendo. Por exemplo: o médico chega a Lowood para examinar Helen (16min10seg); o diretor de Lowood fala ao conselho a portas fechadas (20min40seg); Rochester entra com seu cachorro em Thornfield, enquanto Jane está entretendo Adèle (38min52seg); Rochester tranca a porta do corredor que leva à ala da torre enquanto Jane está em seu quarto (47min); após mandar Jane para fora do aposento, Rochester conversa com o médico e com um paciente atacado em circunstâncias misteriosas (1h05min09seg).

Por outro lado, o filme se utiliza de estratégias para indicar que Jane está ciente do que se passa mesmo quando não parece estar presente. Isso

acontece, por exemplo, quando o médico repreende o diretor do internato por sua negligência para com Helen Burns, e Jane logo aparece ouvindo às escondidas (16min56seg). Bem adiante, já próximo à conclusão, o filme recorre a um truque: depois de Jane se retirar para dormir, Rochester e sua pretendente Blanche conversam no jardim (1h11min34seg); após os vermos passeando pelas alamedas, descobrimos que Jane estava ouvindo atrás de um muro (1h13min31seg). Ela precisava saber da potencial ligação amorosa entre os dois para conseguir, na cena seguinte, declarar-se de coração aberto, proferindo uma das passagens mais célebres do romance, localizada no capítulo XXIII, quase palavra por palavra:

– Do you think, because I am poor, obscure, **and plain that** I am soulless and heartless? I have as much soul as you,— and full as much heart! And if God had gifted me with, **well**, some beauty, I should have made it as hard for you to leave me, as it is now for me to leave you (JANE EYRE 1943, 1h16min 30seg; grifos nossos).

Passagem original:

– Do you think, because I am poor, obscure, **plain, and little, I am** soulless and heartless? **You think wrong!** — I have as much soul as you,— and full as much heart! And if God had gifted me with some beauty **and much wealth**, I should have made it as hard for you to leave me, as it is now for me to leave you (BRONTË 2009, p. 253; grifos nossos).

Observa-se, assim, como pequenas modificações são feitas pelos roteiristas no texto do romance – e impactadas pela interpretação da atriz, orientada pelo diretor – para que encaixá-lo em um novo contexto. Para melhor analisar essas diferenças, colocamos aqui a passagem do romance traduzido:

– Acha que, porque sou pobre, obscura, simples e **pequena**, não tenho corpo nem alma? **Está enganado!** Tenho alma tanto quanto o senhor, e um coração repleto como o seu! E se Deus me tivesse dado alguma beleza e **muita riqueza**, eu teria feito como que fosse tão difícil para o senhor me deixar, como é difícil para mim agora deixá-lo (BRONTË 1996: 351).

E como ela ficaria com as modificações operadas no roteiro:

– Acha que, porque sou pobre, obscura e simples, não tenho corpo nem alma? Tenho alma tanto quanto o senhor, e um coração repleto como o seu! E se Deus me tivesse dado, **bem**, alguma beleza, eu teria feito com que fosse tão difícil para o senhor me deixar, como é difícil para mim agora deixá-lo.

Foram retirados, portanto, o adjetivo “pequena” (talvez por terem suposto que Joan Fontaine não fosse tão miúda assim para se declarar

‘pequena’); a acusação mais direta “Está enganado!”, porque, apesar de se fortalecer, a meiga Jane de Fontaine nunca se torna nem vagamente agressiva; e o comentário sobre a riqueza, pois o aspecto financeiro é, como um todo, menos presente no filme de Stevenson do que no romance de Brontë.

O confronto com Rochester, a coragem de Jane de se declarar, está de acordo com o que Peters (1991) lê como um processo de evolução dialógica por que passa a narradora-personagem, processo esse presente no romance e no filme, mas, como visto com base nas modificações acima, em menor grau no segundo. A voz de Jane “narrada”, ou seja, a Jane do passado, encontra-se a essa altura em pleno estado de consolidação – ela consegue se posicionar mesmo diante do homem que ama e teme. É menos firme no filme, porém.

Discussão: Jane multiplicada

Como se viu com base nos exemplos de *Jane Eyre*, um possível efeito da tradução e da adaptação audiovisual de um romance é a modificação da voz narrativa.

Conforme foi observado anteriormente, o romance traz pelo menos duas Janes, uma narradora adulta que revisita seu passado e aquela mais jovem, predominantemente criança, que vive esse passado. Embora o leitor faça a distinção entre as duas pelo próprio andamento do enredo, diferenciando a narradora que conta a história e a representação que essa narradora faz das falas da Jane menina (como vimos em excertos citados acima, por exemplo: “– Eu não sou fingida: se fosse, diria que amo a *senhora*; mas declaro que não a amo”), percebemos que esta última, mesmo em tenra idade, articula muito bem seus pensamentos e os expressa com eficiência.

Existe uma diferença discursiva entre Jane adulta e Jane menina. No entanto, numa história que se passa na primeira metade do século XIX, a fala das crianças não se assemelha à fala de crianças contemporâneas. Havia maior

formalidade, e essa formalidade precisa ser reproduzida na tradução. Na passagem a seguir, uma conversa entre a Sra. Reed e Jane ainda menina, temos a ocorrência do ‘you’, que pode colocar armadilhas para o tradutor. Além disso, temos uma intensa convergência entre a Jane adulta e a Jane menina, à medida que, à fala reproduzida da menina, interpõe-se a voz da narradora que descreve o estado de espírito dela e os impulsos que a fizeram agir como agiu.

“What would Uncle Reed say to **you**, if he were alive?” was my scarcely voluntary demand. I say scarcely voluntary, for it seemed as if my tongue pronounced words without my will consenting to their utterance: something spoke out of me over which I had no control.

“What?” said Mrs. Reed under her breath: her usually cold composed grey eye became troubled with a look like fear; she took her hand from my arm, and gazed at me as if she really did not know whether I were child or fiend. I was now in for it.

“My Uncle Reed is in heaven, and can see all **you** do and think; and so can papa and mama: they know how **you** shut me up all day long, and how **you** wish me dead” (BRONTË 2009: 29; grifos nossos).

Dada a distância etária e também hierárquica entre a Jane menina e a Sra. Reed, esse “you” não poderia ser adequadamente traduzido por “você”, já que em inglês o pronome pode ser usado indistintamente para a pessoa com quem se fala, independentemente de sua posição ou importância. Aqui não se trata exatamente de uma escolha forçada, como no caso de “reader”. A questão é preservar na língua da tradução uma diferença de posições que está patente na situação, mas não está explicitada na língua original. Essa diferença se manifesta quando a Jane adulta continua chamando sua tia de “Mrs. Reed”, mas não quando ela fala diretamente com a tia. A tradução deve contornar essa dificuldade, empregando outro pronome de tratamento que não seja o equivalente mais óbvio de “you”, “você”:

— O que diria o Tio Reed se estivesse vivo? — foi minha pergunta quase involuntária. Digo quase involuntária, pois foi como se minha língua tivesse dito palavras sem o meu consentimento: alguma coisa em mim falou, sobre a qual não tive controle.

— O quê? — disse a sra. Reed, quase sem fôlego: seus olhos, em geral frios e impassíveis, foram perturbados por uma expressão de medo; ela tirou a mão do meu braço e fixou o olhar em mim como se realmente não soubesse se eu era uma criança ou um demônio. Agora eu ia até o fim.

— Meu Tio Reed está no céu, e pode ver tudo o que a **senhora** faz e pensa; assim como o papai e a mamãe; eles sabem como a **senhora** me deixa trancada o dia todo e como deseja me ver morta (BRONTË 1996: 42; grifos nossos).

Aspectos como esse, juntamente com dilemas como o imposto pela palavra ‘reader’ no caso desse romance específico, ajudam a compor a integridade da voz narrativa. Na tradução, os recursos nem sempre são os mesmos, precisando ser adaptados às regras da outra língua, sob o risco de não se reproduzir um efeito semelhante no texto de chegada. O que chamamos de “voz narrativa” é um conceito complexo, que se vale de várias estratégias para produzir um efeito convincente. Quanto mais atento estiver o tradutor a esses componentes e ao modo como seus efeitos podem ser reproduzidos na tradução, melhor será o resultado.

No caso da adaptação cinematográfica de Stevenson, o uso de imagens do livro e da narração em *voice-over* reforçam sua ligação com a literatura, como que subentendendo que a narradora do romance de Brontë se mantém no filme. Por mais ‘literária’ que possa ser considerada a técnica do *voice-over* no cinema (sobre a controvérsia, KOZLOFF 1988: 17), entretanto, seu uso não aponta para uma reprodução idêntica da narração do livro no formato filme, até porque seria inviável – o filme, afinal, possui também uma câmera que nos mostra a própria Jane, ou seja, trata-se de um olhar externo a ela.

O *voice-over*, contudo, possibilita o estabelecimento de uma intimidade entre público e personagem que talvez não fosse obtida facilmente de outra forma, ainda mais no caso específico de uma adaptação audiovisual (97 minutos) de um romance com 38 capítulos, geralmente publicados com no mínimo, 400 páginas. Colabora, ainda, para a compreensão do processo de autoconhecimento por que passa Jane no decorrer da história, uma vez que, enquanto ela fala de si para os ‘outros’ (narratários) e com os outros (personagens), está na verdade se descobrindo e se fortalecendo. Ao fazer de sua protagonista também a narradora da própria vida, *Jane Eyre* – livro e filme – abre a possibilidade de *Bildung*.

Nossa percepção do fortalecimento por que passa Jane tem relação com o contraste entre a narradora ‘atual’, já amadurecida, e a personagem do passado, em constante sofrimento – isto é, “estabelece-se um fio de desenvolvimento implícito entre a Jane que sofre e a Jane que conta”¹² (CHASE

¹² “a thread of implied development is established between the Jane that suffers and the Jane that tells”.

1984: 62). No longa-metragem de 1943, esse contraste é recriado por meio da multiplicação de Janes: nós a vemos criança e adulta e a ouvimos no *voice-over*. São, portanto, ao menos três Janes diferentes, desdobradas para dar conta, ao mesmo tempo, de seu protagonismo na história, de seu ponto de vista e da narração. Esta, realizada em primeira pessoa, é intermitente, o que significa, porém, que a narradora não tem como ter controle sobre sua história da mesma forma que tem no romance (KOZLOFF 1988: 43).

Um efeito curioso notado no filme de Stevenson é que tal é sua ênfase na ligação com o romance de Brontë que somos, como público, levados a acreditar que se trata da mesma história, com as mesmas personagens e, claro, a mesma narradora-protagonista. O que não é verdade, e não apenas do ponto de vista pragmático (um livro é um livro, um filme é um filme). Há modificações significativas no enredo roteirizado por Stevenson em parceria com Aldous Huxley e John Houseman (com colaboração, ainda, de Ketti Frings e Henry Koster, este não citado nos créditos¹³). Essas mudanças “removem todos os modelos de comportamento feminino de Jane. Editam sua herança inesperada e, o mais importante, alteram as circunstâncias que demonstram a conquista de uma identidade independente por parte de Jane”,¹⁴ lamenta Elisabeth Atkins (1993: 54), apontando, ainda, para uma estanque separação entre bem e mal característica do cinema da década de 1940. Linda Hutcheon de fato comenta o rumor de que David Selznick, idealizador do projeto no estúdio Twentieth Century Fox, “não se preocupou em preservar detalhes do romance *Jane Eyre* (1847) ao adaptá-lo na década de 1940, pois, segundo uma pesquisa com o público, poucas pessoas o conheciam” (2013: 168).

Apesar de tudo isso, a ilusão de similitude, ou até de substituição, entre livro e filme é reforçada de variadas formas. O filme de Stevenson volta à sua origem nas ocasiões em que mostra um livro aberto sendo lido, mas também de outras maneiras. Logo de início, após a vinheta do estúdio, vemos na tela a capa de um livro:

¹³ *Jane Eyre* (1943): IMDb.

¹⁴ “The screenplay writers remove all of Jane’s female role models: they edit Jane’s unexpected inheritance; and most importantly, they alter the circumstances which demonstrate Jane’s acquirement of an independent identity”.



Captura de tela II: Abertura dos créditos
 © Twentieth Century Fox, *Jane Eyre* (1943)

Não há, assim, nenhuma possibilidade de o filme não ser entendido como uma adaptação de uma obra literária (COSTA 2021: 20) – inclusive, o nome de Charlotte Brontë está antes do autor do filme (o diretor) e maior que o nome de um dos produtores (William Goetz, visto no pé da imagem acima). Em seguida, as páginas são viradas para exibir os créditos do elenco e da produção, até chegar à primeira página da história que será contada e a câmera aproximar-se em *zoom* para focar no primeiro parágrafo (1min25seg).

Em diversos momentos, é demandada leitura por parte do espectador, um recurso comum no cinema que também remete à nossa inevitável relação com a palavra escrita, mesmo em um contexto majoritariamente audiovisual: a placa de Lowood (7min19seg); as placas penduradas nos pescoços de Jane (*rebellious*, ou rebelde) e Helen (*vain*, ou vaidosa) em seu castigo imposto pelo diretor do internato (15min27seg); a carta de emprego enviada a Jane em Lowood (22min56seg); uma etiqueta de bagagem a ser enviada por navio em nome de Mrs. Edward Rochester (Jane após o casamento, portanto) para Gênova (1h18min24seg), o que indica a lua-de-mel que não se concretiza; o anúncio de leilão público da propriedade e dos pertences da tia de Jane (1h30min51seg); o início da carta que Jane escreve para Mr. Brocklehurst (1h31min09seg).

Ainda no início do filme, em Lowood, o diretor abre o livro de registros de alunas, que é focado pela câmera – nele, lemos a data de entrada de Jane na instituição e seus conceitos em diferentes disciplinas ao longo dos anos, o que nos mostra sua irregularidade no início e paulatino aprimoramento; seu comportamento, entretanto, passa de ruim (*bad*) para apenas satisfatório (*satisfactory*), enquanto os resultados em línguas e humanidades tornam-se muito bons ou excelentes (20min26seg – 20min41seg). É preciso que o

espectador tenha interesse em (e habilidade para, dada a rapidez) ler o conteúdo das páginas para notar tais sutilezas.

Hoje, quase 80 anos após o lançamento do filme, estratégias hollywoodianas clássicas como essas parecem ocultar a tecnologia bastante moderna empregada no cinema e ausente na literatura,¹⁵ como a possibilidade de mostrar uma coisa na tela enquanto outra é ouvida na trilha-sonora, já que imagem e som foram gravados separadamente (JOST 2004: 73). A tecnologia permitiu que no cinema Jane ganhasse, concretamente, uma voz – ou muitas, já que vem sendo periodicamente adaptada desde então.

Considerações finais

Jane Eyre possui uma forte voz feminina em primeira pessoa, que é indissociável da relação emocional que leitores desenvolvem, potencialmente, com o romance. E que, hoje, também integra nossa tradição cinematográfica (KOZLOFF 1988: 41). Ao traduzi-la para outra língua/cultura ou adaptá-la para outro meio, essa voz é repensada e recriada. Para tanto, diferentes estratégias são adotadas.

Os tradutores da obra para outra língua precisam refletir e tomar decisões que têm impacto sobre a obra como um todo e, obviamente, sobre o desenho da voz narrativa. Como foi observado, uma dessas decisões concerne ao termo ‘reader’, reiteradamente usado pela narradora e que cria um canal de identificação direto entre ela e o leitor ou a leitora. Outros aspectos, como o grau de formalidade dos pronomes de tratamento, também podem influenciar a conjuntura do romance traduzido

Já quanto ao exemplo cinematográfico que abordamos, pode-se afirmar que o longa-metragem de Stevenson se coloca como um ‘filme-romance’, pois, embora se desvie do enredo de partida e mesmo de traços fundamentais da própria Jane, é evidente que quer manter sua relação com a obra de Brontë explícita e constante, exibindo imagens de um livro acompanhadas da narração

¹⁵ Curiosamente, Genette chega a sugerir que a literatura poderia ter adotado convenções visuais, ao modo do cinema, como itálicos e normandos (GENETTE 1995: 236).

em *voice-over*. O público é convidado a ver, ouvir e ler ao mesmo tempo – portanto, espera-se um narratário que seja espectador-ouvinte-leitor, estabelecendo com ele uma relação literário-cinematográfica.

Referências

- ATKINS, E. “‘Jane Eyre’ Transformed”. *Literature/Film Quarterly*, v. 21, n. 1, Salisbury University, 1993, p. 54-60.
- BARKER, J. *The Brontës: Wild Genius in the Moors*. 2 ed. London & New York: Pegasus Books, 2010.
- BARRETT, C. Victorian Publishing History. *Great Writers Inspire*. University of Oxford. 25 jul 2012. Disponível em: <https://writersinspire.org/content/victorian-publishing-history>. Acesso em: 23 de abr. de 2023.
- BOOTH, W. C. A retórica da ficção. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BRONTË, C. *Jane Eyre*. New York: Penguin Classics, 2009.
- _____. *Jane Eyre*. Trad. Lenita Esteves e Almiro Pissetta. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- CHASE, K. *Eros & Psyche: The Representation of Personality in Charlotte Brontë, Charles Dickens, and George Eliot*. New York /London: Methuen, 1984.
- COSTA, C. B. “Análise de adaptações cinematográficas baseadas em obras canônicas da literatura: os casos de *Jane Eyre* e *Madame Bovary*”. In LIMA, Érica; PISETTA, Lenita Rimoli; VERAS, Viviane (org.). *E por falar em tradução*. Bauru: Canal 6, 2021: 14–28.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- JANE EYRE (1943). Direção de Robert Stevenson. Roteiro de Aldous Huxley, Robert Stevenson e John Houseman. Longa metragem, 97min, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U6ferjKtrr8>. Acesso em: 07 de mar. de 2022.

- JOST, F. "The look: from film to novel – an essay in comparative narratology". *A Companion to Literature and Film*, edited by Robert Stam and Alessandra Raengo. Blackwell, 2004: 71–80.
- KOZLOFF, S. *Invisible Storytelling: Voice-Over Narration in American Fiction film*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1988.
- MAYNARD, J. K. "The Bildungsroman". *A Companion to the Victorian Novel*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2005: 279–301.
- PETERS, J. D. "Finding a Voice: Towards a Woman's Discourse of Dialogue in the Narration of 'Jane Eyre'". *Studies in the Novel*, v. 23, n. 2, Johns Hopkins University Press, 1991: 217-36.
- STERNLIEB, L. "Jane Eyre: 'Hazarding Confidences'". *Nineteenth-Century Literature*, v. 53, n. 4, University of California Press, 1999, pp. 452-79.
- WOOD, J. *How Fiction Works*. New York: Picador, 2009. E-book.