



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS**

**OS ASPECTOS GÓTICOS NO ROMANCE *JANE EYRE* E NA ADAPTAÇÃO  
FÍLMICA DE FUKUNAGA**

**BÁRBARA DE OLIVEIRA ROCHA**

Salvador  
2015

**BÁRBARA DE OLIVEIRA ROCHA**

**OS ASPECTOS GÓTICOS NO ROMANCE *JANE EYRE* E NA ADAPTAÇÃO  
FÍLMICA DE FUKUNAGA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Federal da Bahia para obtenção de  
grau de Bacharel em Letras.

Orientador: Décio Torres

Salvador  
2015

## RESUMO

*Jane Eyre* (1847) é um clássico da literatura inglesa. Produto de um período de transição de valores, o livro mescla os mitos e fantasias do Romantismo pré-moderno aos infortúnios e dificuldades do homem comum no período moderno, além de insinuar questões importantes como a moral e o espaço da mulher na sociedade. O presente trabalho pretende analisar de que forma o filme de 2011 dirigido por Cary Fukunaga desenvolve alguns aspectos característicos da literatura gótica (medo, loucura, ruína) que influenciaram a produção do livro e que o tornam uma leitura tão peculiar. A intenção não é avaliar as escolhas, mas comentar a interpretação da obra escrita e transposição dos aspectos góticos para as telas do cinema daquela que é a obra mais conhecida de Charlotte Bronte.

Palavras-chave: Jane Eyre, Tradução Intersemiótica, Ficção Gótica.

## ABSTRACT

*Jane Eyre* (1847) is a classic book of the British literature. Product of a period of transition of values, the book mixes myths and fantasies of the premodern Romanticism to the misfortunes and difficulties of the common people in the Modern period, and hints on important subjects as the moral and the place of women in society. The aim of this study is to analyze in which ways the 2011 film directed by Cary Fukunaga presents some of the characteristic aspects of Gothic literature (fear, madness, ruin) that shaped the production of the book and which makes it such a peculiar reading. My intention is not to evaluate Fukunaga's choices, but to comment on the interpretation of the written text and the adaptation to the cinema of Bronte's most celebrated work.

Key words: Jane Eyre, Film Adaptation, Gothic Fiction.

## ÍNDICE

1 INTRODUÇÃO.....	4
2 O ROMANCE E A FICÇÃO GÓTICA.....	8
2.1 A LUZ.....	8
2.2 A SOMBRA.....	12
3 TRADUÇÃO, CULTURA E HISTORIA.....	16
3.1 TRADUÇÃO .....	16
3.2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: INDO AO CINEMA .....	18
4 A ADAPTAÇÃO DE <i>JANE EYRE</i> POR FUKUNAGA .....	22
4.1 MEDO .....	28
4.2 LOUCURA .....	31
4.3 RUÍNA.....	35
5 CONCLUSÃO .....	39
6 REFERÊNCIAS .....	43

## 1 INTRODUÇÃO

*Jane Eyre*, filme dirigido por Cary Fukunaga, é mais uma adaptação para as telas de cinema da obra homônima de Charlotte Brontë. Publicado em 1847, *Jane Eyre* mantém sua posição entre os romances mais populares da língua inglesa e continua a suscitar o interesse e instigar a imaginação de seus leitores e telespectadores.

Frutos das transformações sociais e tecnológicas do período (meados do século XVIII), os romances se tornaram populares, por um lado, por constituírem um tipo de leitura fácil e prazerosa, e por outro lado, por, pela primeira vez, retratarem o homem comum, revelando uma crescente recusa e desapego da literatura tradicional.

*Jane Eyre* se insere nesse período de transição, ou melhor, de mescla entre o antigo e o novo, como escreve Eagleton: “Nas Brontës, em George Eliot, Hardy e Henry James, você pode encontrar vestígios de formas “pré-modernas” como o mito, a fábula, o folclore e o romance, misturados com as “modernas” como o realismo, reportagem, investigação policial e outros” (EAGLETON, 2005, p. 3, tradução minha).<sup>1</sup>

Durante o período de ascensão do romance popular, surge também a ficção gótica. Inicialmente caracterizada por paisagens sombrias, castelos, fantasmas e esqueletos, no século XIX a ficção gótica está muito mais relacionada aos conflitos internos dos personagens, à loucura, ao desvio de caráter e ao isolamento, entre outros. Apesar de não ser classificada como tal, o texto de Charlotte Brontë possui muito da dualidade característica do Gótico, como descreve Botting:

Esse jogo de termos, de oposições, de fato, caracteriza a ambivalência da ficção gótica: o bem depende do mal, a luz

---

<sup>1</sup> “In the Brontës, George Eliot, Hardy and Henry James, you can find vestiges of ‘premodern’ forms such as myth, fable, folk-tale and romance, mixed in with ‘modern’ ones like realism, reportage, psychological investigation and the like” (EAGLETON, 2010, p. 3).

da escuridão, a razão da irracionalidade, para que limites sejam definidos. O jogo implica que o Gótico não é uma inscrição da escuridão nem da luz, não é um contorno da razão e moralidade ou da superstição e da corrupção, nem bom nem mal, mas os dois ao mesmo tempo. As interações entre o real e o fantástico, o sagrado e o profano, o sobrenatural e o natural, passado e presente, civilizado e bárbaro, racional e utópico, permanecem sendo cruciais para a dinâmica gótica de limite e transgressão (BOTTING, 2005, p. 6, tradução minha).<sup>2</sup>

O romance *Jane Eyre* traz uma série de conflitos sociais e pessoais que atraíram o leitor da época e ainda seduzem o leitor atual, destacando, entre eles, a quebra dos preceitos sociais, a emancipação feminina e a busca pela liberdade/redenção, tudo isso permeado pela combinação entre medo e fantasia, vestígios da ficção gótica.

Não é à toa que o livro vem continuamente sendo traduzido para as novas gerações em novos suportes tecnológicos. Sobre o trabalho do tradutor, Plaza escreve: “Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado de passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada da sua própria historicidade...” (PLAZA, 2003, p. 5).

Cada tradução traz o olhar, a leitura daquele que traduz, podendo então o mesmo objeto de estudo ter diversas interpretações, e ser reconstruído de diferentes maneiras, dependendo das ferramentas utilizadas. Como afirma Plaza: “O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos” (PLAZA, 2003, p. 10).

---

<sup>2</sup> “This play of terms, of oppositions, indeed, characterises the ambivalence of Gothic fiction: good depends on evil, light on dark, reason on irrationality, in order to define limits. The play means that Gothic is an inscription neither of darkness nor of light, a delineation neither of reason and morality nor of superstition and corruption, neither good nor evil, but both at the same time. Relations between real and fantastic, sacred and profane, supernatural and natural, past and present, civilised and barbaric, rational and fanciful, remain crucial to the Gothic dynamic of limit and transgression” (BOTTING, 2005, p. 6).

Cary Fukunaga é um jovem e premiado diretor e escritor americano, descendente de japoneses, que vem se destacando no cenário cinematográfico internacional. Além de *Jane Eyre*, outros projetos em que trabalhou, como o filme *Sin Nombre* (2009) e a série de TV *True Detective* (2014), receberam críticas positivas.

O intuito desde trabalho é o de analisar as escolhas do diretor Fukunaga ao fazer a transposição fílmica do texto *Jane Eyre* para o cinema em 2011, observando a forma em que foram traduzidos os trechos selecionados, trechos estes nos quais ficam evidenciadas características da ficção gótica: medo, ruína, loucura.

Iniciando o nosso percurso até a análise das características góticas, o segundo capítulo investiga o período histórico em que a obra adaptada se insere. O surgimento e o desenvolvimento do romance e da ficção gótica, sob os tópicos “a luz” e “a sombra”, são aqui examinados para proporcionar uma melhor compreensão acerca das possíveis razões para a sua forte disseminação e popularidade.

No terceiro capítulo, passeamos pelas questões mais comuns que cercam a atividade da tradução através dos tempos: sua função de disseminador de conhecimento e de prática estilística, os tipos de tradução, o papel do tradutor e a questão da fidelidade.

Iniciaremos finalmente a análise dos aspectos góticos na adaptação fílmica no capítulo quatro. Seguindo os temas, já apresentados anteriormente, medo, ruína e loucura, esse capítulo se dedica à identificação dos dispositivos utilizados para a tradução, através de recortes de trechos do texto adaptado e observação da sua transposição para a adaptação fílmica.

Concluindo a nossa jornada através dos infortúnios do gótico, o capítulo 5 traz as considerações finais quanto ao papel do tradutor e o que representa sua obra finalizada, assim como a durabilidade e apelo popular das características góticas e como estas se apresentam em uma *Jane Eyre* produzida nos dias atuais.

Esse trabalho tem as obras *Tradução Intersemiótica* de Julio Plaza e *A Theory of Adaptation* de Linda Hutcheon, entre outros, como suporte teórico na observação da tradução sob um olhar moderno, desmistificando a questão da fidelidade; e *Gothic* de Fred Botting, como referencial para o estudo dos aspectos góticos.



## 2 O ROMANCE E A FICÇÃO GÓTICA

Vampiros, esqueletos, acontecimentos sobrenaturais, assombrações, loucos, assassinos, todos esses elementos comuns na ficção de terror já são personagens conhecidos há muito tempo em nossa indústria de entretenimento. Eles estão principalmente nos filmes e livros de suspense, mas têm ganhado espaço também nas comédias e nos romances e têm deixado de lado os papéis de vilões para assumir a posição de heróis. Alguns deles, pelo menos.

São muitos os exemplos que podemos citar de livros e produções para a televisão e o cinema que têm explorado novos aspectos desses seres fantásticos. Uma dessas figuras góticas que tem se destacado nos últimos anos é muito conhecido: o vampiro.

As séries televisivas *True Blood* (2008) e *Diários de um Vampiro* (2009), assim como os filmes *Crepúsculo* (2008) e a animação infantil *Hotel Transilvânia* (2012) apresentam diversas visões sobre a interação entre seres humanos e vampiros, trazendo abordagens diferentes de acordo com o público correspondente (adulto, adolescente e infantil). Mas desde quando esses temas e personagens góticos se tornaram tão populares?

Há muito tempo os seres fantásticos povoam a imaginação das pessoas e muitos deles têm suas origens em tradições antigas e contos populares. Mas foi durante os séculos XVIII e XIX na Inglaterra, em meio às revoluções sociais e tecnológicas, que os romances descrevendo eventos sinistros, distúrbios de caráter e monstros atraíram a atenção de um grande público de leitores e alcançaram a notoriedade (BOTTING, 2003, p. 1-4).

### 2.1 A LUZ

Terry Eagleton inicia seu livro *The English novel* discorrendo sobre a dificuldade em se definir o romance. Descrever o mesmo como uma narrativa de ficção longa não parece ser o suficiente para designar um gênero tão flexível e controverso. Segundo ele, “o romance é um gênero anárquico, já que sua regra é

não seguir regras” (EAGLETON, 2005, p. 8, tradução minha).<sup>3</sup> Eles nem sempre são escritos em prosa e sua extensão é uma incógnita. A peculiaridade do romance se encontra em sua capacidade de captar as particularidades de outros gêneros literários e compor uma grande mescla de referências e paródias. O romance é flexível e imprevisível. Ele atualiza as qualidades de outros modos literários e os traz para uma esfera social moderna, apresentando-os através dos problemas do homem comum (EAGLETON, 2005, p. 8-9).

Trazer do mundano para o primeiro plano da estória, é a principal característica dos romances. Eagleton destaca que, devido à característica aglutinadora dos romances, o devaneio e os caprichos do Romantismo, a partir desse momento, devem se manifestar em questões que envolvem mobilidade social, o ambiente familiar e dinheiro. O foco passa da natureza e o sobrenatural para a cidade, a casa e a gente comum (EAGLETON, 2005, p. 9).

Para Eagleton, o grande diferencial do romance está no fato de ele comunicar o presente e não um passado distante. A modernidade (com o jornalismo, as investigações criminais e descobertas científicas e tecnológicas) é a chave para essa narrativa pautada no Realismo. Mas como dialogar com um leitor que está acostumado com o conteúdo fantástico de contos sobre realidades longínquas, um leitor que possivelmente já testemunha muito da dificuldade da realidade em seu dia-a-dia? O romance não precisa se amparar no passado para provocar estranheza em seu leitor pois o presente – a modernidade – já possui uma mutabilidade instigante (EAGLETON, 2005, p. 8-15).

Assim como é difícil definir o conceito de romance, também é complexo redesenhar a trajetória do seu aparecimento e as motivações sociais, culturais e econômicas da época que o levaram à notoriedade. Em *The Rise of the Novel*, Ian Watt nos apresenta uma série de sugestões e possíveis causas que, conectadas, ajudaram a originar o gênero e disseminar a popularidade dos romances na Inglaterra.

Cultivar o hábito da leitura no século XVIII era uma tarefa difícil, já que as condições de vida e educação para a maioria da população eram precárias. Como

---

<sup>3</sup> “The novel is an anarchic genre, since its rule is not to have rules.” (EAGLETON, 2005, p. 8)

nos explica Watt, em muitas áreas rurais e cidades industriais não se tinha acesso à educação e nas cidades grandes a maioria das crianças que entravam na escola, saíam aos 6 ou 7 anos para trabalhar. Além disso, o preço dos livros era muito alto e apenas membros das classes média e alta, podiam arcar com os custos. Porém, uma série de transformações influenciaram o tipo de texto que era escrito e o crescimento do número de leitores (WATT, 1972, p. 38-45).

Os séculos XVII e XVIII testemunharam uma impressionante mudança de comportamento e pensamento. O Iluminismo, com grandes manifestações culturais na França e na Inglaterra, fomentou a reflexão acerca do homem e a razão em toda a Europa e América. As obras literárias dos grandes pensadores da época (Voltaire, Rousseau, Diderot) movidos pelos ideais da iluminação, instigaram milhares a repensar as condições sociais, políticas e religiosas de seu tempo (FORTES, 1981, p. 7-29).

A propagação do modelo capitalista, a ascensão da burguesia e a consequente destruição dos antigos valores feudais do Antigo Regime abrem espaço para uma sociedade mais liberal, menos subordinada a preceitos religiosos e ansiosa por descobertas científicas e tecnológicas.

O enriquecimento dos comerciantes, funcionários administrativos e donos de lojas e o consequente fortalecimento da classe média são fatores que apontam para o aumento de leitores. Também, o sucesso dos romances, como *Robinson Crusóé* e *Clarissa* (publicados em 1719 e 1748, respectivamente), e sua distribuição em vários volumes ou em versões mais baratas facilitavam a compra dos livros (WATT, 1972, p. 45-47).

Mas, segundo Watt, nenhum outro fator foi tão importante para a disseminação da literatura de ficção moderna quanto as livrarias ambulantes. Os romances, comparados com outros tipos de livros, já eram os mais acessíveis. A livraria ambulante, no entanto, alavancou o sucesso dos romances, disponibilizando as obras literárias para aluguel a preços moderados (WATT, 1972, p. 47).

O romance moderno, o grande sucesso das livrarias ambulantes, surge justamente no século XVIII rompendo com os valores clássicos e confrontando a corrente literária do Romantismo, vigente até então. As obras do Romantismo

apresentavam estórias de reinos distantes, donzelas perdidas e valentes cavalheiros. O romance moderno exhibe as características do Realismo e traz como tema central do texto homem comum (EAGLETON, 2005, p. 9).

Então, o romance, em sintonia com as mudanças sociais, passa a expressar os valores, anseios e dificuldades do homem na sociedade moderna. Seus leitores são, também, amostras dessas mudanças sociais. Como nota Watt, aprendizes e empregados domésticos formam um grupo importante de leitores de ficção, e além deles, as mulheres. Por possuírem mais tempo livre para atividades de lazer, já que muitos dos produtos das tarefas domésticas como fazer pão, produzir velas e vestimentas podiam ser adquiridos nos mercados, e por não poderem partilhar de muitas das atividades de seus maridos, as mulheres eram consideradas as grandes consumidoras de ficção (WATT, 1972, p. 47-52).

As mulheres passaram a ser, também, grandes escritoras de romances como Jane Austen, George Eliot, Charlotte Brontë e suas irmãs Emily e Anne, que ousaram e abriram espaço para o aparecimento de outras escritoras. Uma dessas mulheres notáveis é Mary Shelley, escritora inglesa, que concebe *Frankenstein* em 1816, aos 19 anos, durante uma divertida competição entre amigos para escrever contos assustadores no decorrer de um feriado chuvoso. Shelley acaba produzindo um dos livros mais reconhecidos mundialmente quando se fala de literatura de terror, sendo considerado até mesmo como primeiro exemplo de ficção científica. Possui também características da ficção gótica, a qual será explorada na próxima seção.

Ian Watt e Eagleton deixam claro que as mudanças sociais ocorridas no período da ascensão do romance, e o próprio surgimento do gênero, provocaram mudanças profundas na maneira que o leitor se via. O romance, a visão de mundo que ele propõe e o público com quem ele dialoga, abriu espaço para um novo tipo de leitor, assim como um novo tipo de escritor. O grande leque de possibilidades, diferentes visões, leitura e narrativas que esse novo gênero abre, acabam por dar a grupos de minorias sociais uma voz e um espelho.

Em *Jane Eyre*, Charlotte Bronte fala através de Jane, em nome de todas as mulheres, quando diz que elas “sofrem com a limitação rigorosa, estagnação

absoluta, assim como os homens sofreriam. É muita intolerância por parte de seus companheiros mais privilegiados achar que elas devem se restringir a fazer pudins, tricotar meias, tocar piano e bordar bolsas” (BRONTE, 1994, p. 111, tradução minha).<sup>4</sup>

Grande parte dos romances do século XVIII é considerado realista e é no retratar das peculiaridades e trivialidades da vida cotidiana que o romance, como luz, ilumina um segmento grande da sociedade que passa a se reconhecer no livro.

*Pamela* (1740), de Samuel Richardson, é um exemplo de romance moderno que retrata as características do gênero citadas anteriormente. A heroína da estória não é uma donzela de um reino distante e sim uma serva. Trata-se, portanto, de uma mudança visível do foco e contexto nas obras produzidas na época para o meio do homem comum. A trama centra-se nas ações e relações da personagem, suas privações e dificuldades, dando ênfase aos princípios morais defendidos por ela, que refletem os valores da sociedade da época.

O romance moderno, portanto, se caracteriza por ser uma leitura fácil e prazerosa, por uns considerada uma atividade inútil e por outros, fonte de rico entretenimento, principalmente para mulheres. Produto de um período de transição, o romance ainda traz vestígios do Romantismo, com seus heróis, vilões e finais felizes. Porém, estes são pano de fundo para discussões sobre classes sociais, família, propriedade e questões de gênero.

## 2.2 A SOMBRA

Se o romance apresenta uma versatilidade de estilos adaptando-se ao contexto histórico e ao gosto do público, o romance gótico, então, é o representante

---

<sup>4</sup> “...they suffer from too rigid a restraint, too absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags” (BRONTE, 1994, p. 111).

da ambivalência de sentidos, e o faz sempre contrapondo dois polos opostos: amor e ódio, limite e transgressão, superstição e razão.

A característica ambivalente de suas narrativas torna difícil caracterizar esse gênero literário. Seria o gótico uma escrita crítica às mudanças que estão ocorrendo na sociedade, procurando ressaltar as qualidades morais clássicas, ou uma corrente que instiga a mutabilidade nessa nova sociedade?

Em *Gothic*, Fred Botting (2005) discorre sobre o enigma da ficção gótica e seu surgimento e desenvolvimento na sociedade do século XVII até os diferentes gêneros que surgiram a partir dele.

Segundo Botting, o romance gótico surge no século XVII como uma corrente literária “inferior”, uma sombra, uma versão obscura das práticas literárias dominantes da época (a poesia, a sátira e escritos filosóficos). Contudo, mesmo sendo considerada uma literatura secundária, acompanhou e se adaptou ao desenvolvimento dos acontecimentos (BOTTING, 2005, p.10).

Numa sociedade que se torna cada vez mais racional e onde os antigos valores sociais, modelos de interação e preocupações religiosas vão sendo substituídos por outros, a literatura gótica surge como um alerta à sociedade, um lembrete de que por trás de todas essas transformações, existe também um lado obscuro, temível (BOTTING, 2005, p. 1-4).

Como Botting esclarece, inicialmente a ficção gótica retratava, através dos excessos e da exaltação, os perigos de uma vida levada sem restrição, destacando, principalmente as consequências da falta de moralidade e dos vícios. Suas histórias se passam em um clima de mistério e ameaça, e o autor o faz através de descrições de castelos longínquos em meio à localidades rurais desertas, incidentes fantásticos e maldições que perduram por séculos (BOTTING, 2005, p. 1-4).

O romance gótico ressuscita as fantasias do Romantismo e tudo mais que tinha sido deixado de lado com o Realismo: os mitos, fábulas, a superstição em geral, criando uma forte oposição entre crenças e razão, bem e mal, limite e

transgressão. A dinâmica da narrativa se dá, como já foi dito antes, pela interação entre esses polos opostos. Os sentimentos são intensos, os erros são perversos e a corrupção do ser humano está sempre em jogo. A grande preocupação da época era descobrir se a descrição e divulgação desses eventos terríveis causariam um esclarecimento moral em seus leitores ou incentivariam comportamentos divergentes, amorais (BOTTING, 2005, p. 3).

Os excessos e a transgressão são os destaques da narrativa gótica. Estas características eram retratadas em suas formas mais alarmantes e violentas, o que, conseqüentemente levava esse tipo de narrativa a ser considerada um perigo para a manutenção das virtudes, das estruturas familiares e moralidade. Mas o modo com que esses pontos são trazidos se alterara com o passar do tempo.

Fred Botting (2005) faz uma diferenciação entre terror e horror. Segundo ele, no terror as ameaças são externas: são vilões e monstros que podem ser capturados e punidos; enquanto que no horror a fonte de temor é interna e se caracteriza pelo recolhimento, alienação. Se o terror prevalece no século XVIII e se caracteriza pela intensidade de emoções e ações explícitas; no século XIX, o horror passa a ser predominante (BOTTING, 2005, p. 6-7).

No século XIX, a sociedade já passou por maiores modificações e o desenvolvimento das cidades grandes e das ciências alteram a representação do medo. Conforme nos diz Botting, os romances góticos não se passam mais em castelos. Se eles aparecem, é para despertar uma noção de decadência e ruína ao contexto da obra. Agora prevalecem as narrativas que se passam nas cidades grandes, em ruelas escuras e bairros decadentes. O local do homem comum é envolto por obscuridade e estranheza. O indivíduo e a família se tornam os grandes objetos de ansiedade e incerteza, desmascarando conflitos de ordem psicológica, emocional e sexual. A culpa, a violência, a corrupção e a incapacidade de distinguir o real e a ilusão, o bem e o mal, introduzem um novo tipo de personagem que lida com conflitos de personalidade, insanidade e a busca da definição da própria identidade (BOTTING, 2005, p. 8).

Em *O Médico e o Monstro* (1886), do autor Robert Louis Stevenson, essa nova abordagem é claramente identificada. A estória se passa em uma cidade grande (Londres) envolvendo experiências científicas e investigação. A divisão da identidade do personagem principal em duas é sugerida ao longo do texto e dá o tom de estranheza à narrativa, revelando a complexidade da mente humana e a contraposição entre o bem e o mal.

Essa nova maneira de representar os medos e atribulações do ser humano abre um leque de possibilidades estilísticas e, por tratar de questões mais subjetivas, intrínsecas ao próprio homem, não perece: segue sendo um grande atrativo inclusive para as novas gerações.

A ficção gótica do século XIX é, portanto, a base para o desenvolvimento posterior de diversos gêneros no século XX (terror, suspense, sobrenatural) e suas características conservam-se em produções atuais, algumas de forma mais explícita, outras menos visíveis. Mas o que fica bem claro é que os conflitos pessoais, ansiedades, medos, e até mesmo os monstros, os mais antigos e os mais novos, ainda exercem fascínio sobre os leitores.



### 3 TRADUÇÃO, CULTURA E HISTÓRIA

O período em que *Jane Eyre* foi escrito se insere, como falamos no capítulo anterior, nesse momento histórico conturbado onde as obras são influenciadas por valores divergentes e mudanças sociais. Graças ao trabalho do tradutor, o leitor atual pode ter acesso a essa evidência de um recorte no tempo e vislumbrar um mundo diferente através dos olhos de outro.

#### 3.1 TRADUÇÃO

Hoje, a facilidade com que podemos acessar qualquer conteúdo, traduções e ferramentas para traduzir podem até nos fazer esquecer um pouco que a pessoa que produziu este objeto de leitura pode estar do outro lado do mundo. Com a globalização, nos é garantida a possibilidade de consumir produções estrangeiras e cresce a necessidade de acessar essas informações através de algum tipo de tradução.

Mas essa não é apenas uma questão moderna. Apesar de hoje rompermos facilmente as dificuldades das distâncias físicas, graças aos avanços dos meios de transporte e distribuição e, principalmente, graças à internet, a tradução não é uma novidade. Na antiguidade, os romanos já traduziam obras gregas com o intuito não apenas de captar conhecimento, mas também de treinar sua percepção estética (BASSNETT, 2002, p. 50-53).

O desenvolvimento das teorias acerca da tradução através dos tempos é um espelho dos modelos de pensamento de cada época e, portanto, podemos dizer que o estudo da tradução é também um importante estudo histórico e cultural. Afinal, a tradução sempre desempenhou um papel fundamental em várias culturas como disseminador de conhecimento.

A tradução da Bíblia, com suas inúmeras versões, aflorou como uma forma de semear a palavra de Deus e por conta do declínio do latim de sua posição de

língua universal. Nos séculos XV e XVI foram produzidas várias traduções e revisões da Bíblia em línguas europeias principalmente com o surgimento da impressão. A tradução, além de ter sido uma ferramenta muito importante para transmitir conhecimento, passou a fortalecer o desenvolvimento e prestígio das línguas locais (BASSNETT, 2002, p. 53-57).

Ao longo dos séculos podemos perceber que o comprometimento do tradutor ao traduzir um texto, se alterna entre o receptor e o autor da obra traduzida, entre o sentido e a forma.

No sistema educacional medieval, por exemplo, exercícios de parafrasear eram importantes procedimentos para se treinar estruturas e estilos diferentes, procurando, não se igualar às particularidades do autor, mas tentando desenvolver seu próprio tom. No Renascimento, pode-se constatar a preocupação em passar a mensagem ao leitor sem que o estilo do tradutor precisasse ser velado. Muitas vezes as escolhas da tradução eram definidas pelo seu objetivo e não simplesmente porque existia um padrão a ser seguido. A habilidade de leitura e interpretação do tradutor era mais importante que a submissão ao texto fonte (BASSNETT, 2002, p. 57-60).

Segundo Bassnet: “A tradução não era de maneira alguma uma atividade secundária, e sim primária, exercendo uma força modeladora na vida intelectual da época, e às vezes, a figura do tradutor aparece quase como um ativista revolucionário ao invés de um servo do autor e texto originais” (BASSNETT, 2002, p. 65, tradução minha).<sup>5</sup>

A partir daí surge a necessidade de se padronizar a tradução e a preocupação com a “alma” do texto é o principal motivo para a formulação de novas teorias.

A alma (espírito, estilo, tom) da obra é muitas vezes trazida como a essência que não deve ser perdida na tradução de uma obra, fato bastante questionado pelas teorias atuais. Como veremos mais à frente, a delineação do que é indispensável em um texto depende da avaliação do tradutor.

---

<sup>5</sup> “Translation was by no means a secondary activity, but a primary one, exerting a shaping force on the intellectual life of the age, and at times the figure of the translator appears almost as a revolutionary activist rather than the servant of an original author or text.” (BASSNET, 2002. p. 65)

### 3.2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: INDO AO CINEMA

Charlotte Brontë publica *Jane Eyre* em 1847, durante um período de transição no qual as transformações sociais e tecnológicas deixaram sua marca na maneira de se fazer literatura. É possível identificar uma mescla de influências que contribuíram para o texto da autora. Os mitos e fantasias do Romantismo pré-moderno se misturam aos infortúnios e dificuldades do homem comum no período moderno. Além disso, emergem também traços comuns ao romance vitoriano, como a relevância dos valores morais e éticos. Apesar de ter apresentado sua obra em um período em que se considera encerrado o período gótico, a obra de Charlotte Brontë, assim como a de sua irmã Emily (*Wuthering Heights*), possui, também, características que remetem ao período gótico (EAGLETON, 2005, p. 3-5).

*Jane Eyre* vem sendo continuamente “reciclada” desde que foi publicada. A obra já foi traduzida, relida e adaptada diversas vezes e é tema de peças de teatro, óperas, filmes e mais recentemente, os quadrinhos. Para o cinema são mais de 15 adaptações. No cinema, *Jane Eyre* fez sua última aparição no filme do diretor Cary Fukunaga em 2011 e contou com a participação de um elenco popular, além das inovações que a tecnologia atual pode dispor.

Quando falamos de adaptações de obras de literatura para o cinema é preciso levar em conta como se dá o processo de tradução do texto. No dicionário Aurélio, a definição de tradução é a ação de traduzir, de transpor para outra língua; interpretação. Roman Jakobson identifica e nomeia três tipos de tradução: intralingual, interlingual e intersemiótica. A tradução intralingual é aquela que opera dentro de uma mesma língua; a tradução interlingual entre duas línguas diferentes; e a tradução intersemiótica entre sistemas de produção de signos diferentes, como o texto escrito e o filme.

Julio Plaza cita Jakobson quando diz que a tradução intersemiótica foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que consiste na interpretação “de

um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” e vice-versa (PLAZA, 2003, p. XI).

A tradução, de certa forma, é um processo em que se resgata um produto cultural produzido em algum ponto no passado para o presente. O produto desse resgate é sempre um produto novo, transformado, mas sem cortar os laços de familiaridade com o seu predecessor pois como diz Plaza, “As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos” (PLAZA, 2003, p. 2).

Se pensarmos na concepção de Walter Benjamin de mônada, onde fazemos um recorte no tempo (sincronia) ao invés de analisar os fatos linearmente (diacronia), um momento na história é uma constelação de ocorrências que se influenciam. Algumas estrelas dessa constelação continuarão brilhando em outros recortes do tempo, mas algumas estrelas irão se apagar, ou esmaecer dependendo da importância que exercerão nestes outros contextos históricos (BENJAMIN, 1973, apud PLAZA, 2003, p. 4-6).

Uma obra, portanto, nunca é inteiramente “original” assim como o produto do processo de tradução nunca é inteiramente “fiel”. Diferentes momentos históricos com suas diferentes circunstâncias podem se influenciar, mas produzem obras diferentes.

Não é o intuito deste trabalho discorrer sobre as questões de fidelidade na tradução, apenas elucidar questões que são inerentes ao exercício da mesma. Sobre o processo de tradução Arrojo afirma que “o que acontece não é uma transferência total de significado, porque o próprio significado do “original” não é fixo ou estável e depende do contexto em que ocorre” (ARROJO, 2007, p. 23).

Assim como Arrojo, Linda Hutcheon emprega a ideia de palimpsesto<sup>6</sup> para explicar a renovação e transformação de nossas produções culturais. Hutcheon vai mais além e as compara também ao processo de evolução genética, numa contínua

---

<sup>6</sup> “Refere-se ao antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes mediante raspagem do texto anterior” (ARROJO, 2007, p. 23).

mutação: como uma atualização para uma melhor adaptação ao meio (HUTCHEON, 2006, p. 31-32).

Linda Hutcheon em seu livro *A Theory of Adaptation* discute a adaptação e os tipos de vinculação que esta estabelece com o público, com o adaptador e com o texto adaptado, revelando questões e variantes que vão muito além da “fidelidade”. Hutcheon leva em consideração tanto o que pensamos e como reagimos às adaptações como adaptações, ou seja, aquelas que conscientemente sabemos ser obras adaptadas de outras, quanto as motivações pessoais do adaptador no processo de criação (HUTCHEON, 2006, p. 6).

Primeiramente, ela reconhece três formas de engajamento do público numa obra: narrar, exibir e interagir. Por exemplo: uma obra nos é narrada quando lemos, exibida quando assistimos a um filme ou uma peça, e interagimos quando jogamos videogame. Cada forma de engajamento vai possuir níveis de imersão diferentes, dependendo da adaptação (HUTCHEON, 2006, p. 22-27). A transição de um modo para outro exige, claramente, que sejam feitas mudanças e escolhas; escolhas essas que são motivadas por diversos fatores.

Podemos pensar numa adaptação como um produto criado por alguém e para alguém. O adaptador e sua experiência de vida, assim como o público e suas exigências, ajudam a moldar aquilo que vai se tornar a obra final. Juntamente com as motivações pessoais do adaptador e o tipo de público destinado àquela adaptação, o contexto é um desses fatores determinantes na produção de uma obra.

Se pensarmos na adaptação de um livro para as telas do cinema, como *Jane Eyre*, a mudança do meio da escrita para o cinematográfico vai requerer soluções adequadas. A primeira delas é a corporificação dos personagens, afinal no texto escrito temos apenas descrições físicas dos personagens, e no filme podemos vê-los (HUTCHEON, 2006, p. 37). O intervalo de tempo entre a criação da estória e a criação de sua adaptação, também, já é um fator de diferenciação pois são diferentes contextos históricos e, provavelmente, serão detectadas diferenças na

linguagem, vestuário e tecnologia. Se a obra for adaptada para outra cultura, mais uma vez, outras ressignificações terão de ser criadas. A adaptação funciona, desta forma, como uma atualização/apropriação do texto adaptado (HUTCHEON, 2006, pp. 142-145).

Muitas dos textos adaptados são aqueles amplamente reconhecidas pelo público, o que garantiria aos adaptadores (que devem considerar também os gastos financeiros) um vislumbre de sucesso. Se estamos falando de uma adaptação que visa um público internacional, tal aspecto é amplificado. Repetição e variação são, portanto, estratégias para cativar o espectador, assim como tentativas de dizer o mesmo de forma diferente (HUTCHEON, 2006, p. 114-120).

Não é possível, portanto, analisar uma adaptação como sendo apenas uma reprodução do texto adaptado. Cada tradução possui seu valor como produção única e autêntica.

#### 4 A ADAPTAÇÃO DE *JANE EYRE* POR FUKUNAGA

O livro *Jane Eyre* revela a vida de Jane desde a sua infância na casa da tia, passando pela escola de jovens carentes, até a sua vida adulta, quando finalmente encontra estabilidade e amparo emocional depois de inúmeros percalços. Através do enredo do livro podemos encontrar diversas referências que trazem à luz influências da literatura gótica e que ajudam a compor a atmosfera sombria e enigmática da narrativa.

A estória é contada inteiramente em primeira pessoa. O livro é a autobiografia da heroína descrevendo o decorrer das ações permeados pelas de suas próprias reflexões.

Órfã, a pequena Jane Eyre é deixada sob a guarda de seu tio materno, e quando o mesmo falece, é a sua esposa, Sra. Reed, que assume a responsabilidade sobre a criação de Jane. A família dos Reeds é composta pela mãe, a já citada Sra. Reed e seus três filhos, Eliza, Georgiana e John. Além deles, as babás Bessie e Abbot completam os personagens principais da casa. A família Reed goza de uma excelente posição social e status, podendo parecer que é a família ideal para acolher uma pequena órfã. No entanto, Jane nunca conseguiu se sentir parte da família.

Os dois primeiros capítulos do livro constituem uma introdução ao leitor das circunstâncias em que a jovem heroína vive e sua relação conturbada com os membros da família. Já podem ser encontrados nesse momento inicial do livro, características marcantes relacionadas à escrita gótica. Como já foi mencionado na introdução, o gótico se tornou uma corrente literária paralela à escrita vigente, considerada pelos críticos da época como uma leitura “inferior”, secundária, mas muito popular e que acabou por influenciar inúmeros trabalhos subsequentes publicados até hoje. Podemos identificar alguns traços característicos do gênero, tais como: a heroína jovem e órfã que precisa enfrentar seus medos para sobreviver; a casa grande, não-acolhedora, governada por uma autoridade – a tia – que usa de

tiraniam para mostrar seu controle e superioridade; e finalmente, a solidão, já que seus primos não lhe dão atenção e os empregados da casa se restringem a obedecer às ordens da patroa, como vemos nesta fala de Abbot, camareira da Sra. Reed: “Não. Você é menos que uma criada pois não pode nem se sustentar. Agora sente-se e reflita sobre seu comportamento repulsivo” (BRONTE, 1994, p. 14, tradução minha).<sup>7</sup>

A menina não consegue desfazer essa situação dolorosa, já que não sabe como agradar e ser objeto de afeição da sua tia e primos, nem consegue se defender dos inúmeros ataques físicos e psicológicos que sofre diariamente. É aí então, que ir para a escola de garotas de Lowood lhe aparece como a solução ideal aos seus problemas. Mas aos heróis góticos estão reservadas dificuldades infinitas. A tia de Jane a inscreve na escola, mas obstrui o seu caminho ao deixar bem claro ao seu diretor, o pastor Brocklehurst, que Jane é uma criança problemática, ofensiva e agitada, propensa à mentira.

Lowood é uma escola para garotas órfãs carentes que funciona com a ajuda de doações de famílias das proximidades e de Londres. As condições da escola são precárias: as meninas vivem em acomodações insatisfatórias, passam frio e não recebem alimentação suficiente. Muitas alunas adoecem devido a uma epidemia de tifo. A melhor amiga de Jane, Helen Burns, morre dormindo ao seu lado. As adversidades que impõem obstáculos ao crescimento e educação de Jane, assim como seu testemunho da morte, estão associadas aos sentimentos de desamparo, rejeição e desventura, temas recorrentes na produção de uma atmosfera gótica.

Mesmo com todas as dificuldades, Jane encontra na figura da professora e supervisora da escola, Mary Temple, uma aliada e amiga. No jogo de contrastes entre bem e mal, calma e tempestade, das obras góticas, a Srta. Temple é um porto seguro e fonte de luz em contraste com o ambiente obscuro da escola e seu diretor, o Pastor Brocklehurst. O objetivo do Sr. Brocklehurst é formar garotas fortes, pacientes, sem vaidade e apego ao luxo. No entanto, suas próprias filhas esbanjam

---

<sup>7</sup> “No; you are less than a servant, for you do nothing for your keep. There, sit down, and think about your wickedness.” (BRONTE, 1994, p. 14)



a riqueza da sua família na frente das alunas, riqueza esta que provavelmente provém das doações que deveriam ser empregadas na escola.

A polaridade inferida nas narrativas góticas também pode ser observada nos nomes dados aos personagens e localidades referidos no livro. A senhorita Temple, a quem acabamos de citar, pode ser vista como um refúgio contra as ameaças exteriores; como um templo. A família Reed, como um caniço, denota inflexibilidade e dureza. Eyre que soa como *air* – ar, pode ser interpretada como leve, aquela que busca mudanças; e finalmente, Thornfield, que nos remete a um campo de espinhos: um alerta sobre o segredo e perigo que ronda o lugar.

Jane termina a sua formação na escola e depois de dois anos trabalhando como professora na mesma instituição, o desejo de mudança a faz decidir deixar a escola de Lowood para ensinar uma menina francesa sob a guarda do Sr. Rochester. Aqui podemos mais uma vez nos referir ao gótico e seus personagens que buscam o novo, a aventura. O desejo do novo pode ser associado a tudo aquilo que é indomado, ao instinto interior que impele o herói para a aventura. Jane, apesar de ser mulher e não possuir amigos ou família como suporte, usa sua inteligência e praticidade para fazer valer a sua autoridade nas decisões que toma: “Eu desejava liberdade; por liberdade arquejei; por liberdade eu fiz uma prece” (BRONTE, 1994, p. 87, tradução minha).<sup>8</sup>

A partir de então a vida de Jane muda. Na mansão de Thornfield, nossa heroína passa a ter uma rotina diferente, numa ocupação mais lucrativa e confortável que a anterior, já que apenas orienta uma pupila, e está rodeada por um punhado de pessoas novas. Jane dispõe de horas livres para ler, desenhar e passear pelos jardins da mansão, que fica isolada dentre as colinas, rodeada pela natureza. O afastamento e a reclusão são aspectos recorrentes nas obras góticas.

A mansão em si é um personagem à parte. Imponente quando vista de longe, de perto exala decadência e abandono, devido aos longos períodos em que seu proprietário passa fora. Com muitos quartos e corredores longos, a mansão à noite,

---

<sup>8</sup> “I desired liberty; for liberty I gasped; for liberty I uttered a prayer” (BRONTE, 1994, p. 87)

habitada por poucas pessoas, emana uma sensação de frieza e melancolia. Como os castelos decadentes e isolados da ficção gótica, a mansão de Thornfield contribui na produção de um clima de suspense, ocultando mistérios e passagens secretas. Assim como a mansão, seu proprietário, Sr. Rochester, esconde um segredo terrível.

Edward Rochester é o senhor de Thornfield. Não possui características físicas vantajosas, mas é confiante e articulado. Além disso, Edward se mostra ser um patrão excêntrico, voluntarioso e misterioso. A gerenciadora da casa, a Sra. Fairfax, o descreve como inteligente, porém difícil de compreender pois não se sabe se está brincando ou falando sério, se está satisfeito ou não. Irônico, encontra em Jane uma companhia com quem pode conversar mais abertamente. Edward passa grande parte do ano viajando pela Europa, pois sua própria tragédia o afasta de casa.

Na literatura gótica do início do século XVIII, muitas narrativas se desenrolam numa trama onde os filhos pagam pelos pecados dos pais. No caso de Edward, a avareza de seus familiares por dinheiro o fez se comprometer a casar-se com uma moça desconhecida e conseqüentemente estar eternamente ligado e responsável por quem se torna seu maior infortúnio.

Durante sua estadia em Thornfield, Jane se depara com uma série de situações que, certamente, são inusitadas para uma jovem que passou boa parte de sua vida numa escola de garotas. Além de lidar com um patrão de humor variável e um tanto melancólico, um punhado de outras ocorrências enigmáticas geram um clima de tensão na narrativa da estória.

Dentre esses acontecimentos estranhos podemos citar as risadas macabras que ecoam pela mansão vindas do andar superior desabitado e causam temor durante a noite, o incêndio misterioso durante a noite que quase faz Edward perder a vida (se não fosse a intervenção de Jane), além das visões estranhas de Jane: sonhos com vampiros, predições macabras e um véu de noiva despedaçado. Podemos lembrar também a visita inesperada do sr. Mason que abala

visivelmente o Sr. Rochester e provoca uma certa prudência em suas ações e o ferimento quase fatal dessa visita, que é visivelmente acobertada pelo dono da casa

Em meio a esse caos pitoresco Jane e Edward se apaixonam e decidem se casar. E naquele que deveria ser o dia mais feliz para Jane, o segredo de Edward é revelado. A exposição de que existe uma Sra. Rochester e que ela vive em Thornfield frustra qualquer possibilidade de haver um casamento e Jane deixa Edward.

Talvez Bertha Mason seja a personagem mais importante do livro depois da própria Jane Eyre. É Bertha quem delinea as linhas de tensão da narrativa. A presença de Bertha transforma Edward Rochester tanto num ser angustiado, desgostoso e um pouco desvairado, quanto num mártir compadecido; ela é o obstáculo derradeiro na junção do casal, mas também a prova final do amor e respeito inabaláveis dos dois.

A porção final do livro se dedica a explorar o resgate das relações de Jane. A heroína deixa a mansão de Thornfield apenas com a roupa do corpo: precisa mendigar para sobreviver e quase morre procurando abrigo. De forma tão miraculosa quanto a sua sobrevivência, encontra tudo o que mais queria: uma família. Por mais forte e independente que a personagem principal possa ter atuado no decorrer do livro, a falta de amor parece ser o que mais lhe atormenta.

O amor familiar Jane encontra: inesperadamente se reúne a seus primos e recebe uma herança. Agora só lhe falta o amor conjugal. Apesar das tentativas de seu primo missionário de casar-se com ela, Jane percebe que Rochester ainda é o parceiro que escolheu, e, ao ouvir uma voz que parece ser de Edward, Jane toma sua decisão de revê-lo. O elemento sobrenatural neste episódio remete às paixões selvagens e à certa natureza desconhecida e indomável estranha ao homem e capaz de mudar o rumo da estória, comum à ficção gótica.

Guiada pelo sentimento de que Edward estava precisando de ajuda, Jane parte novamente para Thornfield, apenas para encontrá-la em ruínas. Numa nova tentativa louca de incendiar a mansão, a esposa de Edward, destrói tudo e se

suicida. Rochester, que já estava muito abalado desde a partida de Jane, fica cego e perde uma mão na tentativa de salvar Bertha. Ao se reencontrarem, decidem ficar juntos, se casam e Jane relata no posfácio a vida feliz leva ao lado de Rochester.

Esse capítulo final descreve a redenção de Edward, um típico herói byrônico, repleto de vícios e orgulho, que é salvo pelo amor mais puro. Na literatura gótica do início do século XVII, esse tipo de desfecho era comum. Da forma oposta, a tia de Jane, que lhe trouxe tanta dor e angústia no passado, vê a sua fortuna diminuir drasticamente e perde o seu único filho homem. A Sra. Reed pede perdão a Jane em seus últimos dias de vida, mas morre só e cheia de ressentimentos.

O gênero gótico se caracteriza, muitas vezes, pela premiação e honra dos justos e castigo aos não merecedores. Edward Rochester também paga um preço por tentar se casar uma segunda vez mesmo possuindo uma esposa viva.

Como o leitor pode ver, são muitas as características góticas que podem ser encontradas, ou mesmo sugeridas, ao longo da narrativa. Para fazer a análise comparativa do texto escrito e a adaptação fílmica, escolhi três temas góticos, já mencionados anteriormente, que possuem uma ligação íntima com a trama da obra, identificando-a: Medo, loucura e ruína.

A escolha desses três temas principais, a serem analisados de acordo com cenas específicas da obra, se deu a partir de meu próprio entendimento do que seriam as três partes mais marcantes da obra: a infância sofrida, o mistério de Thornfield e o desfecho da estória. Assim, cada tema se relaciona com um trecho específico, trazendo à tona a característica gótica que será analisada.

## 4.1 MEDO

Em *Jane Eyre*, são apresentadas diversas formas de medo mas nenhuma de forma tão explícita como quando Jane é castigada pela tia e obrigada a ficar presa sozinha em um quarto frio e sombrio. As circunstâncias que podem ser identificadas, na cena a ser descrita, como causadoras de medo, são: as ameaças físicas e verbais, a opressão imposta pelos adultos e pelo quarto de ar misterioso e o susto de Jane ao se deparar com um incidente que acredita ser sobrenatural.

No livro, a cena do castigo toma o segundo capítulo inteiro. Depois de brigar com o primo, e ser injustamente acusada de atacá-lo, Jane é levada à força para o quarto vermelho e é colocada num banquinho enquanto as babás fazem comentários sobre o seu comportamento. As babás comentam sobre a natureza rebelde da garota e a lembram que se a Sra. Reed não cuidasse dela, ela seria levada para uma instituição de crianças carentes. As observações maldosas continuam, reforçando a ideia de que Jane não deve pensar ser igual aos primos; eles têm dinheiro e ela não; ela deve tentar ser agradável e útil para não ser mandada embora. Jane deve entender que o que elas dizem é para o seu próprio bem. Abbot, camareira da Sra. Reed, complementa dizendo que Deus vai castigar Jane. Se ela não se arrepender, algo ruim vai descer pela chaminé e levá-la embora.

O quarto é grande e desocupado; quase nunca é usado. As cores que se destacam em sua decoração são o vermelho, o rosa e o branco. Frio e silencioso por ser afastado do resto da casa, possui uma atmosfera solene. É o quarto em que o sr. Reed morreu. Jane se vê no reflexo e se vê meio fantasma lembrando dos contos que Bessie conta.

Ainda inconformada com o castigo não merecido, Jane reflete sobre a sua situação na casa. Seu primo é violento, suas primas, indiferentes e sua tia avessa a qualquer tipo de manifestação vinda por parte de Jane. Ela era mais comportada que seus primos, mas nunca conseguia agradar. Jane se pergunta porque ela tinha que sofrer. Talvez seu tio a tratasse melhor.

Agora mais calma, Jane passa a observar seus arredores e a sua quietude. Começa a escurecer e esfriar e Jane fica com medo de que o espírito do seu falecido tio apareça para confortá-la. Ela vê uma luz na parede, acha que é um fantasma e tenta sair do quarto, as babás e tia acham que ela está fingindo e trancam a porta novamente. Jane desmaia.

“Deixe ela ir”, foi a única resposta. “Solte a mão de Bessie, menina: você não vai se safar desse jeito, tenha certeza. Eu odeio dissimulação, especialmente em crianças; é meu dever te ensinar que artimanhas não são a resposta: agora você vai ficar mais uma hora aqui, e só vou te liberar sob a condição de perfeita submissão e quietude”.

“Tenha piedade, tia! Me perdoe! Não aguento mais—me deixe ser castigada de uma outra maneira! Eu vou morrer se—“

“Silêncio! Essa ferocidade é repugnante”, e certamente ela se sentia assim. Aos seus olhos eu era uma atriz precoce, ela genuinamente me via como um composto de paixões virulentas, espírito maldoso e duplicidade perigosa.

Bessie e Abbot saíram, e Sra. Reed, impaciente com minha aflição nervosa e soluços, me empurrou abruptamente de volta ao quarto e me trancou, sem mais negociações. Ouvi o farfalhar de suas roupas se afastando e assim que ela se foi tive uma espécie de ataque nervoso: desmaiei. (BRONTE, 1994, p.19-20, tradução minha)<sup>9</sup>

No filme, a cena descrita anteriormente possui uma duração visivelmente mais curta. O livro descreve um castigo que dura horas, tempo suficiente para anoitecer e o descontentamento e medo de Jane crescerem. Durante esse tempo, a própria Jane descreve o quarto em detalhes, da posição dos móveis às cores e

---

<sup>9</sup> "Let her go," was the only answer. "Loose Bessie's hand, child: you cannot succeed in getting out by these means, be assured. I abhor artifice, particularly in children; it is my duty to show you that tricks will not answer: you will now stay here an hour longer, and it is only on condition of perfect submission and stillness that I shall liberate you then."

"O aunt! have pity! Forgive me! I cannot endure it--let me be punished some other way! I shall be killed if--"  
 "Silence! This violence is all most repulsive:" and so, no doubt, she felt it. I was a precocious actress in her eyes; she sincerely looked on me as a compound of virulent passions, mean spirit, and dangerous duplicity. Bessie and Abbot having retreated, Mrs. Reed, impatient of my now frantic anguish and wild sobs, abruptly thrust me back and locked me in, without farther parley. I heard her sweeping away; and soon after she was gone, I suppose I had a species of fit: unconsciousness closed the scene. (BRONTE, 1994, p. 19-20)

materiais dos tecidos, reflete sobre sua relação com a tia e primos e nos explica a razão de o quarto vermelho ser assombrado.

Muito mais focado na questão da restrição de suas ações e castigo recebido por Jane, são as ameaças físicas e verbais sofridas por Jane que ficam evidentes no trecho selecionado do filme.

Como ameaças físicas podemos constatar a cena em que Jane é arrastada por Bessie e Abbot para o quarto vermelho. A personagem principal está agitada e nervosa, e as duas adultas aparecem como forças repressoras para seguir o mando da Sra. Reed e reestabelecer o equilíbrio na casa. Ainda como ameaça física podemos notar o ferimento na cabeça de Jane causado por John Reed. No livro, o ferimento que sangra é citado casualmente, enquanto que no filme o impacto visual do sangue escorrendo pela face da protagonista é reconhecível nas cenas de *close-up*.

Quanto às ameaças verbais, essas vêm das babás. Assim que é deixada no quarto, Jane é advertida a permanecer sentada no banco caso não queira ser amarrada ao mesmo. Outra ameaça surge logo após quando, incrédula com a atitude da garota, a Sra. Abbot diz que se Jane continuar se comportando mal, algo vai descer pela chaminé e levá-la embora.

Além do enfoque na repreensão de Jane, deixando de lado o caráter reflexivo do castigo, o diretor Fukunaga altera o motivo do ataque de pânico e desmaio de Jane. Em linhas gerais, o nervosismo de Jane se deve ao fato de ter sido trancada sozinha num quarto afastado e seu aborrecimento com todo o mal-entendido.

No livro, a frustração de Jane e a espera demorada para ser liberada tomam grandes proporções quando ela começa a imaginar como tudo seria se seu tio estivesse vivo. Tomada de súbito pela ideia de que o fantasma de seu tio poderia aparecer para consolá-la e assustada com uma luz tremeluzente que aparece no quarto, Jane entra em pânico.

No filme, no entanto, provavelmente por conta da sequência de relatos que teriam que ser explicados ao espectador, o evento motivador do terror é outro. Ao ouvir barulhos estranhos na lareira e quando a mesma expelle cinzas, o mau agouro que a senhorita Abbot proferira antes e o susto, aterrorizam Jane, que se impele contra a porta, bate a cabeça e fica inconsciente.

Para recriar os sentimentos de medo e opressão que percebemos na cena do castigo, Fukunaga se utiliza de alguns artifícios interessantes. Quando Jane está sentada no banco, ouvindo o sermão das babás, a câmera está posicionada ao seu lado, na mesma altura da garota, gerando uma impressão de intimidação e opressão das suas babás à sua frente, em pé, e do quarto espaçoso, ricamente ornamentado e possivelmente mal-assombrado.

Na cena em que sucumbe ao desespero, Jane Eyre investe contra a porta e implora para que sua tia a libere do castigo. Essa cena é recriada com um *close-up* do rosto da protagonista, expondo a ferida na testa, intensificando a noção de sofrimento.

E para aprofundar ainda mais a atmosfera hostil e sombria da cena, quando Jane é carregada para dentro do quarto vermelho, a câmera a segue até a porta do aposento, como se fosse uma outra pessoa testemunhando a ação, mas em suspenso, impossibilitada de interferir nos acontecimentos, dando uma impressão de debilidade e tristeza ao espectador.

## 4.2 LOUCURA

Se vamos analisar a loucura em *Jane Eyre*, a maioria das pessoas vai se lembrar imediatamente de Bertha Mason, a aterrorizante primeira esposa de Edward Rochester. Podemos até considerar o fato de a protagonista Jane Eyre ouvir vozes e ter sonhos premonitórios, sinal de sua predisposição à insanidade, mas é



Bertha quem definitivamente protagoniza alguns dos episódios mais sinistros do livro. Ela é, afinal, o grande mistério que ronda a mansão de Thornfield.

Nos pequenos momentos em que consegue fugir de seu cárcere no sótão, Bertha causa grandes estragos. Além de incendiar a cama em que seu marido dormia, Bertha entra sorrateiramente no quarto de Jane e rasga seu véu de noiva. A cena que vou analisar, no entanto, é aquela em que Bertha ataca e fere seu próprio irmão, Richard Mason.

Este episódio inicia com Jane em seu próprio quarto, desperta por conta da luz da lua, quando ouve um grito alto. Um barulho seguido de pedidos de socorro no quarto logo acima ao dela. As visitas que chegaram no dia anterior à mansão já estão acordadas e assustadas se perguntando quem se feriu ou se havia algum ladrão na casa. Rochester aparece e acalma as visitas dizendo que uma das empregadas teve um pesadelo e as convence a voltarem para seus quartos. O susto no meio da noite é um anúncio de que algum mistério ronda a mansão.

Uma hora depois chama Jane e pede que ela traga consigo saís e uma esponja. Ele a leva para um quarto coberto de tapeçarias; uma delas está enrolada deixando visível uma porta que ficava oculta. Jane ouve barulhos no aposento secreto e acha que é a Grace Poole, empregada misteriosa da mansão. Rochester a leva para uma poltrona onde Mason está sentado, com parte do corpo ensanguentada. Jane recebe instruções para cuidar de Mason enquanto seu mestre vai buscar um médico. Rochester deixa claro que os dois não devem conversar (sob o pretexto de que Mason pode passar mal).

Jane cuida de Mason, pergunta-se sobre os acontecimentos estranhos na casa: o incêndio e agora o ataque, e imagina como Mason poderia estar envolvido no caso. Por que Rochester esconde o que aconteceu de todos? Rochester retorna com o médico que presta os primeiros socorros e o prepara para ser levado da casa antes que as visitas acordem. Sobre o comentário do médico de que a ferida de Mason possui marcas de dentes, Mason explica que “ela” o mordeu e bebeu o sangue.

De fato, dentre os acontecimentos estranhos que acontecem em Thornfield, essa é a primeira vez que o perigo se torna real durante a estadia de Jane.

Me vesti, embora o medo fizesse tremer meus braços e pernas; saí de meu quarto. As visitas tinham despertado: exclamações, murmúrios aterrorizados soavam em cada quarto; porta após porta foram sendo abertas; um aparecia em sua porta e outro aparecia também; o corredor estava cheio de gente. Homens e também mulheres saíram de suas camas; e “O que houve?” — “Quem se machucou?” — “O que aconteceu?” — “Tragam uma vela!” — “É um incêndio?” — “Ladrões” — “Para onde devemos ir?” eram as perguntas que se fazia por todos os lados. Se não fosse pela luz da lua eles estariam todos em completa escuridão. Eles corriam de um lado para o outro; se amontoavam: alguns soluçavam, alguns tropeçavam: a confusão era total” (Bronte, 1994, p.205-206, tradução minha).<sup>10</sup>

A recriação da cena selecionada se dá de forma muito similar à descrição do livro. Assim como na cena selecionada para o “medo”, a notável mudança está na passagem do tempo. Jane Eyre é uma personagem extremamente inteligente e reflexiva, por isso, são muitas as passagens do livro em que o leitor se vê dentro da mente de Jane, seguindo seus pensamentos variados, desde a busca por uma solução a seus problemas à descoberta de seus sentimentos. Fazer a tradução dessas passagens para o cinema se torna difícil quando se tem um limite de tempo, e elas acabam sendo reduzidas.

Na cena selecionada para explorar a loucura, Jane passa um período de tempo esperando Rochester voltar com o médico para atender Mason, e reflete sobre o acontecimento inexplicado. Para compensar esses momentos onde muito da inquietude de espírito de Jane transparece no livro, no filme, as expressões faciais são fundamentais.

---

<sup>10</sup> I had put on some clothes, though horror shook all my limbs; I issued from my apartment. The sleepers were all aroused: ejaculations, terrified murmurs sounded in every room; door after door unclosed; one looked out and another looked out; the gallery filled. Gentlemen and ladies alike had quitted their beds; and "Oh! what is it?" — "Who is hurt?" — "What has happened?" — "Fetch a light!" — "Is it fire?" — "Are there robbers?" — "Where shall we run?" was demanded confusedly on all hands. But for the moonlight they would have been in complete darkness. They ran to and fro; they crowded together: some sobbed, some stumbled: the confusion was inextricable. (BRONTE, 1994, p. 205-206)

O foco nas expressões faciais da personagem principal em sua vigília denuncia o receio, o assombro quanto ao inesperado. Até o momento, a existência e identidade do perigo que ronda Thornfield ainda não fora confirmado. Mas Jane sabe que algo acontece e desconfia de Grace Poole, a cuidadora de Bertha. Em cenas de *close-up*, é sugerido ao espectador a sensação de ansiedade e temerosidade; também ouvimos a respiração nervosa de Jane, alterada, como se estivéssemos ao seu lado.

Por ser um trecho em que a ação se desenrola durante a madrugada, o jogo de luz e sombra produz um efeito intrigante. À luz de velas tremeluzentes, vemos o rosto dos personagens à frente do fundo escuro, revelando a sensação de desamparo e solidão da noite.

Um dos maiores destaques dessa porção do filme são os sons. O som do vento sibilando, portas rangendo, batidas, passos, e o próprio silêncio assustador. O som auxilia a desenvolver a dinâmica das cenas, e de certa forma, ajuda a manter a atenção do espectador e guiar seus sentimentos. A angústia, a solidão e o suspense, frequentes em *Jane Eyre*, se tornam mais facilmente interpretados através dos efeitos sonoros. Os sons e a música, juntamente com a imagem, criam o universo no qual o espectador está inserido.

Esta cena em que Jane espera Rochester voltar para a mansão com o médico para tratar de Mason explora amplamente os recursos dos sons para transmitir as emoções da personagem ao espectador. O mesmo trecho no livro descreve as sensações de apreensão e suspense através dos pensamentos de Jane. No filme, ouvimos o sibilar do vento pelas frestas, o barulho da estrutura de madeira da casa, murmúrios incompreensíveis de Bertha, e tudo colabora para a criação de uma atmosfera de temor e incerteza.

O trecho selecionado para analisar a loucura não traz a ação direta da personagem símbolo do tema, Bertha, mas sim uma consequência tenebrosa de seus atos. Símbolo do caos irracional, Bertha gera o clima de apreensão da trama, que a partir desse momento deixa de ser uma sugestão de mistério oculto e se torna

um perigo real e tenebroso na narrativa, já que suas ações são inesperadas e ferozes.

Em dois momentos distintos no decorrer do livro, Bertha é comparada a um ser sobrenatural: o vampiro. A primeira ocasião é esta que foi relatada anteriormente, em que Mason descreve como sua própria irmã o mordeu e sugou o sangue, dizendo que queria drenar seu coração. Na segunda ocasião, é Jane quem relata o seu encontro assustador com a misteriosa moradora da mansão no meio da noite e em seu próprio quarto. Jane tivera um pesadelo amedrontador com uma figura alta, de cabelos pretos e longos, de rosto pálido, feições selvagens e olhos avermelhados que entrou sorrateiramente em seu quarto e rasgou seu véu de noiva. Ao acordar encontra seu véu em pedaços e compara a visão que teve com a de um vampiro.

#### 4.3 RUÍNA

A ruína em *Jane Eyre* trata claramente da ruína psicológica, física e financeira de Edward Rochester. Como já foi citado antes, em algumas narrativas góticas os filhos pagam pelos males causados pelos pais no passado. Rochester vai precisar passar por todos os tipos de ruína até finalmente encontrar a paz de espírito.

Em primeiro lugar, tratemos da ruína psicológica. Edward sempre se apresentou como um personagem atormentado pelo fardo que teve que suportar e ocultar durante toda sua vida. Desesperançoso de que pudesse algum dia encontrar contentamento, Edward vê em Jane sua última chance para ser feliz. Quando perde Jane, Edward afunda mais no seu caos particular.

A ruína financeira vem acompanhada da ruína física. Bertha Mason consegue finalmente produzir uma grande comoção em Thornfield ateando fogo na casa. Edward fica ferido e perde todas as suas posses.

O trecho selecionado no livro para representar a ruína é aquele que descreve o retorno de Jane a Thornfield, algum tempo depois que os acontecimentos descritos acima tenham se passado. Jane tem um pressentimento estranho, ouve a voz de Edward e vai procurá-lo. Depois de 36 horas de viagem, Jane chega próximo a Thornfield e já que passou tanto tempo afastada, fugindo de seu mestre, decide pedir informações sobre o seu senhor na estalagem. Com medo da resposta que poderia ouvir, decide olhar a casa por si própria.

Jane se alegra ao ver as passagens e bosques conhecidos, o caminho até a mansão e não esconde a felicidade pela possibilidade de encontrar Rochester novamente. Jane encontra a mansão em ruínas. A fachada da mansão foi queimada e a parte interna ruiu.

Jane volta para a estalagem para descobrir o que aconteceu. O dono lhe conta que Bertha ateou fogo na casa, se jogou do telhado e morreu. Enquanto o fogo se alastrava, Rochester tirou todos os criados da casa e tentou salvar Bertha, mas enquanto tentava sair da mansão em chamas a casa ruiu e ele perde um olho, fica cego de outro e perde uma mão. Edward mora agora com antigos e fiéis criados e está sem dinheiro. Jane solicita um transporte e decide visitar Rochester no mesmo dia.

“Você disse que ele estava vivo?” exclamei.

“Sim, sim: ele está vivo; mas muitas acham que seria melhor se ele estivesse morto.”

“Como? Por que?” Meu sangue novamente corria gelado. “Onde ele está?” perguntei. Está na Inglaterra?

“Sim—sim—ele está na Inglaterra; ele não pode sair da Inglaterra, suponho—Ele vai estar sempre aqui, agora.

Que aflição! E o homem parecia querer prolongá-la.

“Ele está completamente cego,” disse ele, finalmente. “Sim, o Sr. Edward está completamente cego.” (BRONTE, 1994, p. 424, tradução minha).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> "You said he was alive?" I exclaimed.

"Yes, yes: he is alive; but many think he had better be dead."

A adaptação do segmento selecionado para demonstrar o tema “ruína” em *Jane Eyre* é, visivelmente, o mais diferente de todos. Dado que o trecho que elegi vem imediatamente antes do grande desfecho da obra, o reencontro entre Jane e Edward, pode haver inúmeras razões pelas quais certos pontos foram modificados.

Um desses pontos é o passeio de Jane dentro da mansão deteriorada. No livro, Jane avista a mansão em ruínas e volta correndo para a estalagem para conseguir informações. No filme, o “passeio” de Jane pela casa deteriorada confere à passagem um ar de desolação, infortúnio, perda. A boneca que Jane encontra em meio aos escombros instiga os espectadores a imaginar o que aconteceu aos ocupantes da casa.

Outro ponto muito diferente trata da aparição da sra. Fairfax. No livro, Jane descobre a mansão destruída e pede informações ao dono da estalagem na cidade. Ela não torna a ver a Sra. Fairfax. No filme, no entanto, Jane se depara com a antiga gerenciadora da mansão de Thornfield em sua caminhada pelos destroços de seu antigo lar. E é a Sra. Fairfax quem assume o papel do estaleiro e revela a causa e os detalhes do desastre.

Porém, definitivamente, o que há de singular nesta cena selecionada para representar a ruína é a utilização da música para compor uma atmosfera lacerante, pesarosa. Do momento em que a carruagem aparece no horizonte até a aparição da Sra. Fairfax dentro da mansão devastada, a música envolve os espectadores em uma atmosfera de ansia e tristeza para retratar a descoberta. Ora mais excruciante e ora mais calma e solene, para permitir que o espectador ouça o som dos passos ruidosos da protagonista através dos escombros ou os pássaros que lá vivem, a música é fundamental na criação de um elo entre os sentimentos demonstrados pelos personagens e o espectador.

---

"Why? How?" My blood was again running cold. "Where is he?" I demanded. "Is he in England?"

"Ay — ay — he's in England; he can't get out of England, I fancy — he's a fixture now."

What agony was this! And the man seemed resolved to protract it.

"He is stone-blind," he said at last. "Yes, he is stone-blind, is Mr. Edward." (BRONTE, 1994, p. 424)

O que se pode perceber nessa alteração efetuada no filme é uma mudança no foco de atenção. A tensão emotiva criada no livro se refere à demora do estaleiro em esclarecer o estado em que Edward se encontra, deixando Jane aflita. No filme, a experiência dolorosa se trata em percorrer os caminhos de uma mansão em ruínas que antes já foi um local adorado.

Outras estratégias utilizadas pelo diretor Fukunaga para comunicar o clima geral do tema “ruína” compreendem: mostrar o campo aberto, na chegada de Jane à mansão, incluindo algumas imagens feitas do alto, transmitindo solitude; demonstrar o desalento e tormento da personagem principal que corre em direção a uma mansão decadente e enegrecida ao fundo; a aproximação lenta da câmera na direção das duas mulheres (Jane e Fairfax) que conversam na porta do local destruído, criando no espectador a sensação de luto e desolação, seguido por um *close-up* no rosto dos personagens, para destacar suas expressões faciais e comunicar os sentimentos de afeto e compadecimento entre as duas personagens.

## 5 CONCLUSÃO

*Jane Eyre* continua sendo uma obra amplamente popular. Independentemente da leitura que se faça ou do foco que se pretenda destacar, a estória da heroína melancólica, nem feia nem bonita, autônoma e inteligente, ainda é crível aos olhos de um público do século XXI.

A tradução como produto da expressão do pensamento de um indivíduo, influenciada pela vida pessoal desse adaptador, contexto social, tecnologia disponível, recursos acessíveis, retorno financeiro e outros, é claramente um trabalho que possui milhares de possibilidades. O produto final depende da intenção do adaptador, mas muitas variáveis também fogem ao controle dele. Dessa forma, a adaptação é sempre uma obra nova e imprevisível.

Hutcheon declara: “Mais interessante para mim é o fato de que o discurso moralista sobre fidelidade está baseado na suposição de que adaptadores visam apenas reproduzir o texto adaptado” (HUTCHEON, 2006, p. 7, tradução minha).<sup>12</sup> Ora, como vimos ao longo deste trabalho, mesmo que a intenção do adaptador seja a de apenas “reproduzir” o texto adaptado, o resultado é a visão desse adaptador sobre o que é reproduzir uma obra; visão esta que, provavelmente, é diferente da visão do autor do texto adaptado, da minha e da sua. Como Plaza diz: “Perceber já é selecionar e categorizar o real, extrair informações que interessam num momento determinado para algum propósito” (PLAZA, 2003, p. 46).

Muitas adaptações fílmicas atuais de obras literárias populares têm se aventurado a fazer uma tradução ousada, alterando o enredo, inserindo personagens ou variando o contexto. É o caso da série *Sherlock* (2010), da emissora de TV britânica BBC, por exemplo, que ao invés de se passar na Londres do século XIX, se passa na Londres do século XXI. Essa viagem no tempo altera o contexto da obra e transforma elementos antigos em atuais, criando, assim, uma

---

<sup>12</sup> “Of more interest to me is the fact that the morally loaded discourse of fidelity is based on the implied assumption that adapters aim simply to reproduce the adapted text”. (HUTCHEON, 2006, p. 7)



nova conexão entre o texto adaptado e o público. Como afirma Plaza: “Basicamente, o homem constrói tecnologias para multiplicar a sua competência para a expressão” (PLAZA, 2003, p. 65).

Contrariando essa tendência atual de produzir traduções mais ousadas de obras clássicas da literatura, *Jane Eyre* de Cary Fukunaga não traz uma leitura inteiramente nova da obra ou se utiliza de efeitos especiais espetaculares que impactam o leitor.

Não quero dizer com isso que esse tipo de tradução ou a outra seja melhor. Apenas destaco que a *Jane Eyre* de Fukunaga traz uma leitura tradicional da estória e se utiliza das facilidades da tecnologia atual para fazer o caminho inverso ao da adaptação de Sherlock, citada anteriormente: Fukunaga transmite ao seu espectador uma realidade remota e possibilita uma experiência de volta ao passado, um passado sob a visão do adaptador.

Plaza cita Walter Benjamin quando diz que: “A tradução mantém uma relação íntima com seu original, ao qual deve sua existência, mas é nela que “a vida do original alcança sua expansão póstuma mais vasta e sempre renovada” (PLAZA, 2003, p. 32). Podemos perceber que, independentemente da intenção do adaptador, seja essa intenção a de modernizar ou restaurar, o resultado desse processo de adaptação é positivo (positivo no sentido de adição de uma nova perspectiva), pois ao mesmo tempo em que diz algo novo, lança luz ao texto adaptado. Não existe certo ou errado. Como afirma Linda Hutcheon: “A lição é que ser segundo não é ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser primeiro não é ser originário ou autoritário” (HUTCHEON, 2006, p. XIII, tradução minha).<sup>13</sup>

O diretor Fukunaga utilizou os recursos disponíveis para trazer ao público a estória de *Jane Eyre* através de seus olhos. Sua escolha pessoal recria a trajetória da garota órfã, dando ênfase não apenas às questões de classe, independência feminina e o relacionamento romântico da protagonista, tão importantes para o

---

<sup>13</sup> “One lesson is that to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be originary or authoritative.” (HUTCHEON, 2006, p. XIII)

enredo da estória, mas também ao clima de instabilidade em torno da personagem principal que permeia a trama.

Segundo Botting: “Objetos de horror e terror não provocam apenas repugnância, nojo e retração, mas também cativam o interesse dos leitores, fascinando-os e atraindo-os” (BOTTING, 2005, p. 6, tradução minha).<sup>14</sup> Tanto no livro quanto na adaptação fílmica, são os aspectos góticos que suscitam o interesse do público e ditam o ritmo da trama, mantendo o leitor na expectativa do desfecho da obra.

Fukunaga traduz as peculiaridades da narrativa gótica, através da música, recursos de câmera e iluminação aos quais, no presente trabalho, apenas fiz uma pequena alusão. No entanto, são estes dispositivos que, juntamente com a atuação do corpo de atores, adicionam novos significados à narrativa e trazem à luz a concepção estética pretendida pelo diretor. Tais técnicas empregadas e os efeitos produzidos no espectador merecem estudo mais aprofundado, e podem, portanto, ser objeto de análise de trabalhos futuros.

*Jane Eyre* (2011) traduz a dualidade da personalidade de Jane: podemos observar o caráter forte e independente da personagem principal, ao mesmo tempo que somos lembrados que ela é apenas uma jovem mulher sensível e afetuosa. Da mesma forma, a produção fílmica encarrega-se de representar a estória de amor de Jane e Edward destacando, também, os obstáculos, mistérios e infortúnios que os personagens tiveram que superar. E, finalmente, o filme transpõe os aspectos góticos que permeiam o texto escrito através de técnicas e dispositivos cinematográficos que podem ser facilmente interpretados pelo espectador.

Podemos concluir então, que a tradução (e as inúmeras possibilidades estilísticas associadas a tal produção criativa) vai seguir instigando e alterando a nossa percepção de mundo, e também, sendo alterada para atender as necessidades de um público que sempre se renova. A literatura gótica, da mesma

---

<sup>14</sup> “Objects of terror and horror not only provoke repugnance, disgust and recoil, but also engage readers’ interest, fascinating and attracting them.” (BOTTING, 2005, p. 6).

forma, vai continuar a se transformar para despertar novas impressões em seus futuros consumidores.

## 6 REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007. p. 7-42.

BASSNETT, Susan. History of Translation Theory. In: \_\_\_\_\_. *Translation Studies*. London: Routledge, 2002. p. 47-81.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2005.

BRONTE, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Penguin Books, 1994.

EAGLETON, Terry. What is a Novel? In: \_\_\_\_\_. *The English Novel: An introduction*. Malden: Blackwell Publishing, 2005. p. 1-21.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. *O Iluminismo e os Reis Filósofos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

JANE Eyre. Direção: Cary Fukunaga. Produção: Allison Owen Paul Trijbits. Londres: Ruby Films, 2011. 120min.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SHERLOCK. Direção: Paul McGuigan. Produção: Steven Moffat e Mark Gatiss. Londres: Hartwood Films, 2010.

WATT, Ian. The reading public and the rise of novel. In: \_\_\_\_\_. *The Rise of Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Middlesex: Penguin Books, 1972. p. 38-65.