

ORGULHO E PRECONCEITO, DE JANE AUSTEN: DAS PALAVRAS ÀS IMAGENS

Lemuel da Cruz Gandara¹
Dra. Goiandira de Fátima Ortiz Camargo²
Universidade Federal de Goiás

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o romance Orgulho e preconceito, publicado pela primeira vez em 1813, de Jane Austen e sua adaptação cinematográfica, de título homônimo, de 2005, dirigida por Joe Wright e roteirizada por Deborah Moggach, tendo em vista o movimento literário Romântico nos séculos XVIII e XIX. Com base no texto de Austen, no roteiro cinematográfico de Moggach e nas imagens do filme de Wright, fundamentados nos recursos estéticos de cada obra e nos principais conceitos que definem a época romântica, nossa investigação procura esclarecer os pontos convergentes e divergentes entre as três fontes.

Palavras-chave: *Romance; Adaptação; Filme.*

Abstract

This article have the objective to analyze the novel Pride and Prejudice, first published in 1813, by Jane Austen and the film adaptation of the homonymous title, released in 2005, directed by Joe Wright and scripted by Deborah Moggach, in view of the literary movement Romantic in the XVIII and XIX centuries. Inspired on Austen's text, the screenplay of Moggach and Wright's film images, based on aesthetic resources of each work and the main concepts that define the romantic era, our research seeks to clarify the similarities and the differences between the three sources.

Keywords: *Novel; Adaptation; Film.*

1 INTRODUÇÃO

O movimento romântico deu rumo novo à literatura inglesa, com maior destaque para a poesia, foi nele que o que chamamos hoje de *Grande literatura inglesa*, deu seus primeiros

¹ Graduando em Letras pela Universidade Federal de Goiás.

² Doutora em Letras vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professora associada II da UFG.

passos. Escritores como William Wordsworth (1770-1850) e Lord Byron (1788-1824), na poesia e Jane Austen (1775-1817) na prosa, todos ingleses dessa época, escreveram obras inspirados pelo seu tempo e influenciaram todas as gerações que se seguiram.

De todos os autores românticos ingleses Jane Austen é uma das que mais influenciou autores nas duas últimas décadas, dessa geração destacamos o escritor Ian McEwan, que inicia seu romance *Reparação* (2000) com uma citação do livro *A abadia de Northanger*, publicado postumamente em 1817.

A obra de Jane também influenciou os cineastas Ang Lee, que após dirigir *Razão e sensibilidade* (sense and sensibility, Inglaterra, 1995) se consagrou como um dos melhores diretores de sua geração e Joe Wright, que se lançou no mercado cinematográfico em 2005 com o filme *Orgulho e preconceito* (Pride and prejudice), considerado pela crítica especializada um dos diretores mais promissores da década, logo depois ele dirigiu a adaptação do livro de McEwan.

2 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Com o advento do cinema, que se iniciou em 28 de dezembro de 1895 com a projeção de *A saída da fábrica Lumière em Lyon* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*), dos irmãos Auguste e Louise Lumière, considerados os pais do cinema, a estrutura narrativa ganhou um novo sistema semiótico para sua manifestação. Às páginas da literatura, à tragédia e à ópera, juntava-se o cinema, que logo recebeu o título de sétima arte por influências vanguardistas. A nova arte nascia então com infinitas possibilidades, mas resolveu buscar na literatura as histórias a serem contadas, com destaque para o gênero romance. A partir do filme de Georges Méliés, *Viagem à lua* (*Le voyage dans la lune*, França, 1902), estabeleceu-se a diferença entre o cinema de ficção e o de não-ficção. Os investidores e artistas, principalmente os americanos, começaram a perceber como as histórias poderiam ser contadas através da invenção dos irmãos Lumière.

De início, a literatura forneceu para o cinema sua ordem narratológica e seus personagens como Sherlock Holmes, personagem dos romances de Arthur Conan Doyle (1859-1930) e Frankenstein, inspirado no romance gótico *Frankenstein: ou o moderno Prometeu* (1818), escrito pela inglesa Mary Shelley (1797-1851). Diretores e roteiristas integravam o grupo de profissionais da estética recém surgida e começaram a adaptar os principais clássicos da literatura ocidental, dentre eles *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar

Wilde, que foi filmado na Alemanha em 1910 por Axel Stron, e *20.000 léguas submarinas*, de Jules Verne, dirigido e adaptado por Stuart Paton em 1916.

Com o avanço dos estudos literários, com ênfase na literatura comparada, a problemática das transposições literárias para o cinema começou a ser observada com maior atenção. A questão da fidelidade o apareceu como o maior problema desses estudos, essa posição da crítica, que é uma visão reducionista das possibilidades do cinema, foi amplamente criticada e enfim desprezada. Afinal não se pode desejar que no processo interestético que envolve a literatura e o cinema fosse possível uma adaptação fiel à sua fonte, pois o tempo de apreciação de ambas é diferente e os recursos estéticos e semióticos são distintos. Enquanto a linguagem é o único recurso literário por natureza, o cinema por sua vez envolve as artes plásticas, fotografia, moda, linguagem verbal, música, ciências visuais, tais como a engenharia de software e computação dentre outros recursos sonoros e visuais.

Acerca da transposição literária para o cinema observa Coutinho,

Na transformação do romance em fita de cinema, torna-se claro que o primeiro não sai incólume, porque nem tudo, que nele se contém, é cinematografável, sendo da conveniência artística a elaboração de enredos especialmente concebidos para o cinema, tendo em vista as possibilidades da câmera, sem dividir com nenhum outro instrumento o encargo de descrever a história. (COUTINHO, 1996, p.109)

Para que uma obra literária seja adaptada ao cinema ela terá que passar por modificações para ser concebida respeitando as ordens da estética cinematográfica, a primeira desde já é o tempo, no caso de *Orgulho e preconceito* a edição lida para esse artigo tem 428 páginas que para ser lida leva em média 17 horas (dependendo do leitor), e o filme 128 minutos.

Das palavras para as imagens o caminho é longo e as decisões a serem tomadas para não decepcionar o público da obra e conquistar outro público, são feitas com respeito e rigor. As decisões principais estão nas mãos dos diretores, câmeras, cinematógrafos e roteiristas, pois como afirma (CLERC, 2004 p. 303) “ a câmera impõe ao escritor uma outra seleção do real diferente da que é efetuada pelas palavras e, por isso, obriga a dizer não apenas de outra forma, mas também coisas diferentes do romance”, logo podemos dizer que o romance a ser adaptado precisa de mudanças, que podem vir na forma de elisões e ampliações, também nos recursos sonoros e a cinematografia, os cortes são feitos, em grande parte, respeitando o ritmo da narrativa romanesca.

Ainda para (CLERC, 2004 p. 287) “o problema (...) delimitado consiste em saber como a escrita ‘diz’ o visual e não como lhe corresponde de forma mais ou menos aproximada” também segundo a autora

A ideia comumente aceita segundo a qual o romance teria influenciado o cinema, além de superficial e de dar apenas conta do aspecto narrativo do filme de ficção, escamoteia esta curiosa convergência dos dois meios de expressão em busca de um processo análogo de modificações de percepção. Porque a importância do “fato” cinematográfico é, na origem, muito mais perceptivo que narrativo: a imagem fílmica confirmou uma nova forma de apreender o tempo e o espaço. (CLERC, 2004 p. 289)

Sobre a narrativa cinematográfica podemos dizer que “a narração está fundida na própria imagem” (DELEUZE, 2005 p. 43), de acordo com o autor “o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo” (DELEUZE, 2005 p. 87). O tempo, espaço, ângulos, câmera, iluminação, dentre outros elementos, ajudam a compor a imagem cinematográfica, certos enquadramentos conseguem expressar todo o capítulo de um livro, sem que para isso seja preciso usar as palavras.

Segundo (JANEY e ARNDT apud NÖTH e SANTAELLA, 2005, p.44) “as imagens atuam mais fortemente de maneira afetivo-relacional, enquanto a linguagem apresenta mais fortemente efeitos cognitivo-conceituais”, de acordo com esse pensamento, acrescentado às teorias de Gilles Deleuze podemos deduzir que a dimensão visual trabalha com o sentimento, com as imagens-sonhos, imagens-lembranças e imagens-mundo enquanto a escrita se dá no campo cognitivo, pois essa acontece no campo imaginário.

O leitor é considerado um co-autor da obra literária, as imagens que cada leitor cria em seu consciente são diferentes da de outro leitor, e quanto a isso não devemos esquecer que um filme advindo de uma obra literária é senão uma leitura dela, lógico que realizada à luz dos recursos estéticos que essa leitura terá para ser manifestada, e também, levando em consideração a realidade da indústria cinematográfica e do público que se tem como alvo.

Tendo em vista as reflexões de Evaldo Coutinho, Jeanne-Marie Clerc e Gilles Deleuze, podemos dizer que as transposições literárias vão além da questão da fidelidade, essa por sua vez é efêmera diante do potencial dos dois meios de narrativa. As imagens fílmicas carregam em sua essência uma carga semiótica tão intensa quanto as palavras da obra literária, como veremos na análise de partes do livro de Jane Austen, do roteiro de Deborah Moggach e do filme de Joe Wright.

3 NOÇÕES SOBRE ARTE E FILOSOFIA DA ARTE

Nosso trabalho compreende duas artes, que para Kant (2002 p.151) “é um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade”, são elas a literatura e o cinema, duas formas de representação artística que trabalham com a narrativa. Na primeira a palavra é fonte única de representação artística para o autor e interpretação para o leitor, que por sua vez completa com a construção das imagens em seu intelecto. Na segunda as imagens são montadas em uma ordem que proporcionará o entendimento da obra.

Ora, essa reflexão é por vezes superficial, ainda mais tendo em vista a proposta comparatista entre as estéticas fílmicas e literárias. Tanto a arte literária quanto a arte cinematográfica usam de artifícios para irem além de uma simples representação de uma história dentro de suas possibilidades narratológicas.

De acordo com Umberto Eco

A experiência estética diz que quando uma imagem, uma metáfora ou outra figura retórica são compreendidas no tecido vivo do texto capaz de chamar atenção para sua própria estrutura (caráter auto-reflexivo do signo estético), então o sentido direto não é sacrificado ao sentido indireto: o enunciado ambíguo permanece sempre à disposição, para sempre e sempre mais a fundo as relações múltiplas que ligavam sentido direto e sentido indireto. (ECO, 1991 p. 214)

Esse pensamento de Eco ajuda a elucidar sobre como uma bela arte é construída e completada em toda sua dimensão. Na literatura podemos apontar signos da linguagem escrita e como eles são distribuídos na obra trazendo riqueza à interpretação do leitor. No cinema a relação indireta na obra está na música, na escolha da paleta de cores do cinematógrafo, na citação de textos literários, no intertexto, dentre outros aspectos visuais e verbais que possibilitam uma interpretação que não invalide a primeira e sim a complete.

A citação de Eco propõe uma dialética com Hegel quando esse, em sua *Estética*, afirma que “o objeto concreto que está representado deixa de ser um símbolo, no sentido próprio da palavra, para passar a ser uma simples imagem e a relação entre a imagem e a significação adquire a conhecida forma de *comparação*.” (HEGEL, 1993 p. 176), a comparação no nosso trabalho é parte fundamental para as análises.

O pensamento acerca da semiótica é dos mais valiosos para a análise comparativa fílmica, pois possibilita a interpretação daquilo que está implícito na imagem cinematográfica, no caso do filme *Orgulho e preconceito* a distribuição dos símbolos na composição das imagens possibilita a compreensão mais ampla da obra de Austen e mais profunda da época

romântica. E é esse o norte de nossa investigação, afinal os recursos estéticos do cinema não eram pensados durante a época de Kant e Hegel, mas como afirma Kant (2002 p. 149) a arte tem como fundamento a intenção imediata do sentimento de prazer, que por sua vez recebe o nome de arte estética, essa reflexão se comunica com a sétima arte, que surgiu mais de um século depois do filósofo, no que concerne seu pensamento sobre a constituição da arte bela.

Ainda segundo o autor “somente pertence à arte aquilo que embora o conheçamos da maneira mais completa, nem por isso possuímos imediatamente a habilidade para fazê-lo” (KANT, 2002 p. 149), ou seja, não é porque apreciamos um romance, um poema ou um filme, que temos domínio sobre a arte, nos falta a técnica.

3 ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS

Para nossa análise selecionamos três partes do livro e suas correspondentes no roteiro cinematográfico e na obra fílmica. Cada uma das partes escolhidas é de extremo valor para chegarmos a uma definição sobre as dificuldades de transposição da obra literária para o cinema e como tal realização exige rigor e respeito às duas estéticas, elisões e ampliações de personagens, mudança de ritmo narrativo, dentre outros aspectos que serão levantados durante a análise, essa que por sua vez é forjada nos conceitos estéticos da literatura e do cinema, auxiliado pela semiótica.

Primeiro apresentaremos o trecho da obra literária, na tradução de Lúcio Cardoso, depois o mesmo momento no roteiro de Deborah Moggach, traduzido por nós, e em seguida faremos à análise da cena no filme.

1 Abertura

Romance, cap. 1. p.5

É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro possuidor de uma boa fortuna deve estar necessitado de uma esposa.

Por pouco que os sentimentos ou as opiniões de tal homem sejam conhecidos ao se fixar numa nova localidade, essa verdade se encontra de tal modo impressa nos espíritos das famílias vizinhas que o rapaz é desde logo considerado propriedade legítima de uma de suas filhas.

Roteiro, de Deborah Moggach

Exterior de Longbourn – dia

Elizabeth Bennet, 20 anos, bem humorada, caminha por um campo com gramas prado, ela lê o livro *first impressions*. Ela se aproxima de Longbourn, uma casa do século XVII já bastante degradada, a casa tem um pequeno fosso ao redor, Elizabeth pula o fosso e caminha por uma prancha de madeira, um truque imprudente de

infância. Ela caminha pelo quintal da casa. Através de uma janela aberta para a biblioteca vemos o pai e a mãe de Elizabeth, o Sr. e a Sra. Bennet.

No filme a cena inicial mostra o nascer do sol, antes dos primeiros raios o canto dos pássaros abre espaço para a trilha sonora original de Dario Marianelli. O sol fica mais intenso e toma conta da tela iluminando o título do filme. A cena corta para Elizabeth Bennet (Keira Knightley) que fecha o livro que termina de ler, a câmera acompanha a personagem e apresenta a casa e toda a família (Rosamund Pike como Jane, Talulah Riley como Mary, Jena Malone como Lydia, Carey Mulligan como Kitty, Brenda Blethyn como Sra. Bennet e Donald Sutherland como Sr. Bennet), a cena termina com uma discussão entre os pais na biblioteca.

O início do livro é diferente do filme, pois enquanto Jane tem de apresentar o conflito inicial do livro, e depois com calma construir os personagens e o espaço, no cinema a ordem é outra, o espaço é apresentado para conectar o público com a história, e nesse mesmo momento apresentar os personagens para só depois apresentar o conflito.

Na composição das imagens fílmicas o cinematógrafo Roman Osin optou por tons pastel que variam entre o verde e amarelo; o sol e o campo são bem representativos nessa perspectiva, o signo sol, além do sentido direto, pode ser lido indiretamente como alusão à juventude, pois todos os personagens principais estão na faixa dos 14 aos 22 anos. A trilha sonora é inspirada pelas composições de Wagner propondo assim uma representação musical ao estilo romântico. No filme não aparece o título do livro que Elizabeth lê, mas no roteiro fica claro que é *first impressions* primeiro título dado por Austen à obra *Orgulho e preconceito*, quando essa foi recusado pelo editor. No filme esse intertexto ajuda a caracterizar o tipo de leitora de Jane Austen, também abre espaço para uma homenagem dos realizadores do filme a Austen dando na obra fílmica ficcional a publicação que foi negada pela realidade, outra análise é do ponto de vista irônico, pois o livro que Elizabeth acaba de ler é nada mais que a história que está para começar.

O ambiente familiar dos Bennet é rapidamente apresentado ao público, a família faz suas atividades rotineiras, Kitty e Lydia correm pela casa tirando a calma do lar enquanto Mary, uma representação do gótico (muito importante para o romantismo inglês, vide Mary Shelley), pois seus figurinos são todos em tons negros e ela ganha tendências depressivas com a direção de atores de Wright, a moça toca no piano-forte a música inicial dando assim uma ilusão de que a composição é famosa na época.

Do ponto de vista da continuidade é interessante notarmos que na cena aparece um cachorro andando dentro da casa e indo em direção ao quintal onde encontra Lizzy, esse

truque enriquece na identificação do público com a obra e cria noção de sincronia com a tomada de câmera anterior. Na cena a casa do século passado já degradada que o roteiro refere mais parece uma crítica à estética classicista. Ora, sabemos que no século XVII o classicismo já estava estafado e isso possibilitou a ascensão romântica.

2 A declaração de Darcy

Romance, capítulo 34, p. 193

Darcy ficou sentado durante alguns instantes e depois, levantando-se, pôs-se a caminhar pela sala. Elizabeth ficou espantada, mas não disse nada. Depois de um silêncio de alguns minutos, aproximou-se agitado, disse:

-Em vão lutando comigo mesmo; nada consegui. Meus sentimentos não podem ser reprimidos e preciso que me permita dizer-lhe que eu a admiro e amo ardentemente.

Roteiro, de Deborah Moggach

Exterior de Rosings – dia

Lizzie corre através do park, ninguém, ela não se preocupa se tem alguém por perto, ela está em tumulto de tristeza e fúria. Como pode Darcy fazer algo tão terrível. Começa a chover.

Corte para:

Uma casa ao estilo grego junto ao lago. A chuva está mais forte. Ela se apressa, entra na casa, senta, pesadamente, sobre um peso. Um homem se aproxima. É Darcy .Elizabeth enrijece. Sem fôlego ele entra na casa. Chateado fala:

Darcy - Srta. Elizabeth, eu tenho tentado em vão...

Em comparação ao momento anterior essa cena teve grandes mudanças para se encaixar na estética cinematográfica que visa o público do século XXI, essa observação cabe nesse momento, pois nessa mesma cena não houve modificação alguma tanto no filme de 1940 quanto na série de 1995, eis aí o risco corrido pelos realizadores do filme, mas que deu certo, pois respeita toda estética romântica.

A cena se inicia com a música intensa, Lizzy atravessa correndo a ponte de Rosings numa torrencial chuva de verão. A indignação dela foi despertada após descobrir durante o culto apático celebrado por Mr. Collins (Tom Hollander) que Darcy pretende impedir Bingley de se casar com Jane devido sua condição social superior.

Desde já temos os signos chuva e ponte, a chuva representa as lágrimas e o turbilhão de emoções que está no espírito da personagem, a ponte por sua vez alude a mudanças que virão em seguida, depois da declaração de Darcy. É importante notarmos que a cena se configura numa manifestação do estilo clássico, Moggach escolheu bem o lugar para esse momento do filme. As barras ao estilo grego demonstram a educação aristocrática e por sua vez classicista recebida por Darcy e seguida por toda sua família, incluindo Lady Catherine de Bourg (Judi Dench), proprietária do lugar.

Na cena a ambientação é idílica, somente os dois no meio de uma festa da natureza, afinal a água da chuva, nesse caso, faz brotar sentimentos que estão além da compreensão dos personagens, outra leitura baseada nessa construção cênica é a de que um homem e uma mulher estão no seio da formação da humanidade, remissão a Adão e Eva, e a união de Darcy e Lizzy irá mudar a visão de mundo dos dois e das pessoas em suas órbitas. Ela representa o ideal romântico que começava a amadurecer, ele era a visão classicista que precisa se adaptar ao novo ritmo do mundo, ela o guiará, basta apenas romper as barreiras construídas com alicerces de orgulho e preconceito.

O texto literário da declaração de Darcy está quase que integral na cena, suas justificativas, medos e seu amor são bem representados pela insegurança de sua voz, vale destacar o quase beijo que os dois insinuam, por causa da tensão sexual, macula em termos a proposta romântica que coloca a mulher em um pedestal para ser somente adorada e nunca tocada, essa é outra ampliação feita por Wright visando o público jovem, tanto homens quanto mulheres.

3 Visita a Pemberley

Romance, capítulo 43, p. 249

Deve-se durante vários minutos diante do retrato, olhando-o fixamente. Antes de sair da galeria, voltou para examiná-lo; e a senhora Reynolds informou-a de que fora pintado ainda em vida do falecido Sr. Darcy. Havia naquele momento, no espírito de Elizabeth, um sentimento de benevolência para o atual proprietário de Pemberley como jamais tivera no período em que melhor o conheceu.

Roteiro, de Debora Moggach

Interior de Pemberley. Dia. Galeria de pinturas.

Enquanto os outros olham as outras pinturas, Elizabeth se fixa em uma, a pintura do rosto de Darcy. Ela olha atentamente, é interrompida pela Sra. Reynolds, os Gardiners se aproximam.

Sra. Reynolds - Este é o retrato do meu patrão, Sr. Darcy.

No filme essa cena se diferencia do livro e do roteiro, enquanto nesses dois ela se mantém a mesma, no filme Wright preferiu trocar a galeria de pinturas por uma de esculturas, uma mudança muito ambiciosa e que demonstra a habilidade do diretor e consistente interpretação de Keira.

A cena inicia com a música alta, em tom onírico e grandioso, Lizzy passeia com os olhos pela galeria, nela estão as esculturas de Aquiles e Eros e Psiquê, isso fundamenta com maior precisão nossa análise sobre a educação classicista de Darcy, pois essa educação voltava-se para a exaltação da arte clássica grega. Também nessa cena notamos que toda a

galeria está pintada com a cor branca e os figurinos de todos os personagens são em tons claros, a rigor inferimos que toda essa alva atmosfera externaliza a subjetividade de Elizabeth Bennet, que ao conhecer outro ponto de vista sobre Darcy, apresentado pela Sra. Reynolds (Meg Wynn Owen), governanta da casa, limpa seu coração cheio de mágoa e rancor, e deixa-o renovado, tal qual uma folha em branco para ser escrita com palavras mais carinhosas, para o novo Darcy que lhe parece agora um homem gentil, amoroso e honrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura e o cinema são áreas afins que vão muito além da mera proposta comparativa entre suas formas de contar histórias. O caráter narrativo é o ponto de convergência mais explícito entre as duas artes, disso sabemos, porém ele não é o único diante da grande possibilidade de representação que elas oferecem. Na nossa pesquisa para esse artigo descobrimos as várias leituras que podem surgir a partir da reflexão em torno da obra de arte à luz de outras áreas como a filosofia e a semiótica.

Como nosso projeto visa a época romântica inglesa, todos os nossos exemplos literários são ingleses dessa época, essa opção ajuda a entender como era formado o seleto grupo de artistas daquele tempo e como uma escritora criada no meio rural conseguiu se juntar a eles. Isso se deve, pois a literatura produzida na Inglaterra nesse período é de grande importância para o ocidente e a obra de Jane Austen vem sendo descoberta pelo público e crítica contemporâneos.

A pesquisa filosófica que aplicamos para nossas análises foi fundamentada pelo pensamento filosófico acerca do belo, com ênfase em Immanuel Kant e G.W.F. Hegel. Por sua vez Umberto Eco e também Hegel ajudaram na reflexão sobre semiótica, a interpretação dos signos de cada cena analisada foi pensada principalmente segundo o autor italiano.

Apesar de termos optado por uma análise onde somente partes das obras foram analisadas, acreditamos que elas dão conta de nossa ideia norteadora de que apesar de terem de contar a mesma história tanto o cinema quanto a literatura estão livres dentro de suas estéticas para representar da forma mais prazerosa seu ponto de vista. E também não tínhamos a intenção de falar somente do que foi cortado ou acrescentado à obra fílmica e sim encontrar nas duas obras uma representação rigorosa do movimento romântico.



I Semana do Audiovisual da UEG - SAU
Audiovisual: entre a Comunicação e a Arte

27 a 30 de setembro de 2011

Universidade Estadual de Goiás – UnU Goiânia-Laranjeiras – Goiânia-GO



Tendo em vista esses esclarecimentos podemos inferir que a adaptação dirigida por Joe Wright se constitui como uma obra que respeita o original de Jane Austen e também acrescenta aos estudos literários sobre o romantismo.

Apesar de no longa-metragem alguns personagens desapareceram, e não fazerem falta para essa mídia, e de cenas serem totalmente modificadas para acelerarem o ritmo do filme, a história de Jane não é reduzida a apenas mais uma encenação do amor romântico e sim é inteligentemente adaptada para os moldes cinematográficos, ajudando assim a perpetuar a obra literária austiniana.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito**. São Paulo: Abril coleções, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria in GUINSBURG J. (org.). **O romantismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985. p. 161-183.

CLERC, Jeanne-Marie in BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves (org.) **Compêndio de literatura comparada**. Lisboa: Fundação calouste gulbenkian, 2004, p.287-289-303.

COUTINHO, Evaldo. **A imagem autônoma**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.109.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 43-87.

ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ed. Ática, 1991, p.214.

HEGEL, G.W.F.. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editores. 1993, p. 176.

JANNEY, Richard e ARNT, Horst in SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried, org. **Imagem**. São Paulo: Ed. Iluminarias, 2005, p. 44.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 149-151.