



Universidade Federal de Viçosa

CAROLINA MOREIRA GOMES PALHARES SILVA

**RELAÇÕES DE GÊNERO E DE CLASSE EM *RAZÃO E SENTIMENTO*, DE JANE  
AUSTEN (1811) E NO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO DE EMMA THOMPSON  
(1996)**

VIÇOSA – MINAS GERAIS

JULHO/2019

CAROLINA MOREIRA GOMES PALHARES SILVA

**RELAÇÕES DE GÊNERO E DE CLASSE EM *RAZÃO E SENTIMENTO*, DE JANE  
AUSTEN (1811) E NO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO DE EMMA THOMPSON  
(1996)**

Monografia apresentada ao Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Viçosa, como exigência da disciplina CIS 454 –Trabalho de Conclusão de Curso II e como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Sirlei Santos Dudalski

VIÇOSA – MINAS GERAIS

JULHO/2019

Trabalho de Conclusão de Curso Intitulado

**RELAÇÕES DE GÊNERO E DE CLASSE EM *RAZÃO E SENTIMENTO*, DE JANE AUSTEN (1811) E NO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO DE EMMA THOMPSON (1996)**

Elaborado por

Carolina Moreira Gomes Palhares Silva

como exigência da Disciplina CIS 454 – Trabalho de Conclusão Curso II e como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Ciências Sociais, foi aprovada por todos os membros da Banca Examinadora.

Viçosa, 05 de julho de 2019

---

Prof. Dra. Sirlei Santos Dudalski (DLA/UFV)

Orientadora

---

Prof. Dr. Douglas Mansur da Silva (DCS/UFV)

---

Prof. Dr. Adélcio de Sousa Cruz (DLA/UFV)

**Nota \_\_\_\_\_**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, principalmente, aos meus pais, Rômulo e Márcia e ao meu irmão, Breno, que estiveram sempre comigo, me incentivando e apoiando em meus sonhos. Aos meus avós, Cyrino, Tita, Zenith (in memoriam) e Breno (in memoriam), que participaram direta e indiretamente da minha formação, tanto pessoal quanto acadêmica. Finalmente, nessas enormes famílias de que faço parte, aos meus tios e tias, primos e primas, padrinhos, madrinhas e afilhados. Eles são a base de tudo que sou, em que acredito e pelo que luto.

Aos meus amigos, família que escolhi, e que mudou muito ao longo dos anos. Seria errado não citar Victor como representante desses amigos. Amigo que me escutou, acolheu e chorou comigo por muitas vezes, mas que riu, cantou e brincou comigo por mais vezes ainda.

Aos colegas, com quem passei variadas adversidades, compartilhei horas de meus dias, trabalhei, aprendi e (por que não?) entrei em conflitos. Tudo isso me ajudou a crescer e amadurecer.

Aos professores, que sempre me inspiraram, mesmo nas broncas, a ser sempre uma pessoa melhor. Por professores, me refiro a todos os que participaram de minha educação na escola e na graduação, desde o início.

À Sirlei, minha orientadora, que honrou o significado da palavra e me orientou não só na produção do trabalho, mas também em dúvidas sobre o futuro acadêmico e profissional e que me motivou e me fez continuar trabalhando quando a desmotivação aparecia.

Finalmente a Deus, que me proporcionou a aproximação com todas essas pessoas maravilhosas que me fizeram ser quem sou hoje.

*“As obras-primas não nascem de eventos únicos e solitários; são o resultado de muitos anos de pensamento comum, de pensamento coletivo, de forma que a experiência da massa está por trás de uma voz única.”*

(Virginia Woolf em *Um teto todo seu*)

## **Resumo**

O trabalho almeja realizar uma breve análise do romance *Razão e sentimento*, de Jane Austen (1811), e do roteiro *Razão e sensibilidade*, de Emma Thompson (1996). Será dado enfoque à teoria da adaptação, bem como a algumas relações de gênero e de classe presentes nos enredos. Serão abordados autores como Linda Hutcheon (2011) e Robert Stam (2006; 2008) para a teoria da adaptação; Philippe Ariès (1981), Simone de Beauvoir (2016), Friedrich Engels (2018), Virginia Woolf (2014), Nancy Fraser (2013) e Flávia Biroli e Luis Felipe Miguel (2013) para tratar de família, gênero e classe; e Paula Byrne (2018) e Virginia Woolf (2007; 2014) para entender as influências que Jane Austen teve para escrever. O romance, permeado de ironias à sociedade inglesa do século XIX, demonstra a perspectiva de Austen acerca da época em que vivia; o roteiro, por sua vez, acrescenta a interpretação de Emma Thompson, 185 anos depois. Percebe-se que Austen, criada por uma família que dava às filhas liberdade parecida com a dada aos filhos, discordava de muitas das expectativas da sociedade para as mulheres. A crítica feita ao casamento é presente em muitas de suas obras e, em *Sense and sensibility*, traduzida para *Razão e sentimento* (ou *sensibilidade*), não é diferente.

**Palavras-chave:** *Jane Austen; Emma Thompson; Adaptação; Gênero; Classe.*

## **Abstract**

This paper is an attempt to analyze Jane Austen's novel *Sense and Sensibility* (1811) and Emma Thompson's adaptation (1996). We will focus in the adaptive theory, as well as in some gender and class relations in the narratives. We will use Linda Hutcheon (2008) and Robert Stam (2006; 2008) for the theory of adaptation; Philippe Ariès (1981), Simone de Beauvoir (2016), Friedrich Engels (2018), Virginia Woolf (2014), Nancy Fraser (2013) and Flávia Biroli and Luis Felipe Miguel (2013) to deal with family, gender and class; and Paula Byrne (2018) and Virginia Woolf (2007; 2014) to understand some of Jane Austen's influences to write. The novel, permeated with ironies to the nineteenth-century English society, demonstrates Austen's perspective on the age in which she lived; the script, on the other hand, adds Emma Thompson's interpretation, 185 years later. Austen, raised by a family that gave their daughters similar freedom to that given to their boys, disagreed with many of society's expectations for women. Criticism of marriage is present in many of her works, and in *Sense and Sensibility*, translated to Portuguese as *Razão e sentimento* (or *sensibilidade*), is no different.

**Keywords:** *Jane Austen; Emma Thompson; Adaptation; Gender; Class.*

## Sumário

<b>1. Introdução.....</b>	<b>1</b>
1.1. Objetivos.....	3
1.2. Justificativa.....	4
<b>2. A Teoria da Adaptação.....</b>	<b>5</b>
2.1. Compreendendo a adaptação.....	5
2.2. Os clichês da adaptação.....	6
2.3. As críticas.....	7
2.4. As influências.....	9
<b>3. Relações de gênero e classe em Jane Austen e em Emma Thompson.....</b>	<b>11</b>
3.1. Questão de contexto: A família nos séculos XVIII e XIX.....	11
3.2. Gênero e classe no século XIX.....	13
3.3. As influências de Jane Austen.....	18
<b>4. Interligando as reflexões – análises e discussões.....</b>	<b>25</b>
<b>5. Considerações finais.....</b>	<b>31</b>
<b>6. Bibliografia.....</b>	<b>33</b>
<b>7. Anexos.....</b>	<b>35</b>
7.1. As autoras.....	35
7.2. <i>Razão e sentimento</i> : do que se trata a narrativa?.....	37
7.3. As personagens no roteiro: atrizes e atores escalados para os papéis.....	42



## 1. Introdução

*Razão e sentimento*<sup>1</sup>, escrito por Jane Austen, publicado em 1811 e adaptado por Emma Thompson em 1996, conta a história da família Dashwood. Com a morte do pai, Henry Dashwood, as filhas Elinor, Marianne e Margaret perdem sua casa para o meio irmão, John Dashwood e sua família. Elas, então, se mudam para a propriedade de um parente com a mãe, onde conhecem diferentes pessoas. Elinor se apaixona pelo cunhado de seu irmão, o sr. Edward Ferrars, mas depois descobre que ele possuía um compromisso há quatro anos com a srta. Lucy Steele, que acaba se casando com o irmão de Edward e Fanny, Robert Ferrars, abrindo espaço para que Elinor e Edward se casem. Marianne, por sua vez, se aproxima de um sr. Willoughby que, inesperadamente, começa a tratá-la com distanciamento e termina seu relacionamento para se casar com uma senhorita rica, ao que Marianne se compromete com o amigável coronel Brandon. Margaret, ainda muito nova para se apaixonar, é faladeira e, no roteiro, aventureira. A narrativa gira em torno dos temas herança, casamento e irmandade, e é possível explorar algumas relações de gênero e de classe que se manifestam ao longo dos textos.

As autoras são Jane Austen (1775 – 1817) e Emma Thompson (1959 -), ambas mulheres que ironizam<sup>2</sup> temas contemporâneos a cada uma. Tendo vivido em tempos, localidades e sociedades diferentes, as autoras colocam em seus textos, cada uma, um pouco de sua perspectiva sobre o mundo. Uma das principais características da adaptação é que ela nunca é fiel ao texto original, principalmente devido às influências de quem adapta (HUTCHEON, 2011; STAM, 2006, 2008). Sendo assim, o roteiro *Razão e sensibilidade*, escrito 185 anos depois que Austen publicou *Razão e sentimento* pela primeira vez, carrega traços de Thompson e da sociedade na qual ela vive, mesmo que ela tenha tentado manter ao máximo as características do texto original, além de ser voltado para uma mídia e um gênero diferentes daqueles do romance.

Além de analisar a adaptação, o trabalho também se propõe a investigar e compreender algumas das relações de gênero e de classe presentes nos dois textos. Nas próximas páginas,

---

<sup>1</sup> Utiliza-se, no trabalho, a tradução feita por Ivo Barroso (2011). O título original, *Sense and sensibility*, foi traduzido para *Razão e sentimento*. O roteiro, traduzido por Aulyde S. Rodrigues e Alydia C. Sauer (1996), tem como título em português *Razão e sensibilidade*. Sendo assim, ambas as traduções aparecerão, sendo que a segunda se referirá sempre ao roteiro, enquanto a primeira pode ser para designar tanto o romance quanto o roteiro

<sup>2</sup> Existe uma teoria sobre a ironia que tem autoras como Linda Hutcheon (Teoria e política da ironia, 2000), mas a ironia é abordada aqui no sentido do senso comum.

tenta-se discutir estas questões separadamente para, então, cruzá-las ao final do último capítulo.

## **1.1. Objetivos**

### **1.1.1. Objetivo Geral**

Analisar o romance *Razão e sentimento*, de Jane Austen (1811) e a adaptação cinematográfica feita pela atriz e roteirista Emma Thompson (1996)

### **1.1.2. Objetivos Específicos**

- Investigar as relações de gênero na Inglaterra do século XIX retratada no romance e na adaptação;
- Compreender as relações de classe na sociedade descrita;
- Analisar a narrativa nos contextos da escrita do romance e da produção do roteiro.

## **1.2. Justificativa**

Jane Austen foi uma romancista inglesa que viveu entre os séculos XVIII e XIX. Suas obras são populares até os dias de hoje. Ao tratar de situações corriqueiras vivenciadas por famílias do seu contexto, Austen traz textos permeados por ironias e críticas à sociedade patriarcal na qual estava inserida. Estudar o romance *Razão e sentimento* e sua transposição para roteiro cinematográfico ao final do século XX será enriquecedor no que concerne a desvendar não somente a perspectiva feminina sobre a época em que a história se passa, mas também as diversas concepções que se uniram para produzir a adaptação. Tanto romance quanto roteiro foram prestigiosos em seu tempo e ainda hoje. Pesquisar romance e roteiro acrescenta muito aos estudos de gênero e de classe, já que se trata da comunicação de subjetividades que estão imersas em sociedade, cultura, política, economia e tempo específicos.

## **2. A Teoria da Adaptação**

### **2.1. Compreendendo a adaptação**

Sabe-se que as adaptações estão presentes nas vidas dos seres humanos desde muito tempo atrás. Segundo Linda Hutcheon (2011, p. 11), “os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo – e para quase todas as direções possíveis”. A autora sugere que o hábito foi herdado por nós, que adaptamos também para as novas mídias a que temos acesso (rádio, televisão, cinema, parques temáticos, jogos de videogame, etc.). Por isso, não seria viável considerar que a adaptação apenas pode ser concebida pensando em filmes e romances.

Utilizando-se de Aristóteles, Hutcheon (2011, p. 45) afirma que a imitação (imitatio ou mimeses) pode ser entendida “como parte do comportamento instintivo dos humanos e da origem do seu prazer na arte”. A imitação pode ser considerada, no caso das adaptações, como uma forma de criatividade

Assim como ela, Robert Stam (2008, p. 21) afirma, utilizando-se de Mikhail Bakhtin, que “a expressão artística é sempre [...] uma ‘construção híbrida’”. De acordo com Hutcheon (2011, p. 22), “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias”. Stam (2008, p. 21) explica que “uma adaptação não é tanto a ressurreição de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento”.

A arte, como trazem os autores, é sempre inspirada por outra arte. Isto quer dizer que a originalidade pode ser considerada quase inatingível. Já que, como afirma Woolf (2014, p. 35), “as obras-primas não nascem de eventos únicos e solitários; são o resultado de muitos anos de pensamento comum, de pensamento coletivo, de forma que a experiência da massa está por trás de uma voz única”. Quando Woolf faz esta colocação, está falando sobre as precursoras de Austen, das irmãs Brontë e de George Eliot. Para que estas mulheres escrevessem, alguém abriu o caminho para elas. E elas se inspiraram nessas autoras. Assim como “Shakespeare não teria escrito nada se não fosse por Marlowe, ou Marlowe por Chaucer, ou Chaucer pelos poetas esquecidos que abriram caminho e domaram a ferocidade natural da língua” (WOOLF, 2014, p. 35).

E por falar em língua, como este trabalho analisará as traduções do romance e do roteiro, vale lembrar que a tradução é como a adaptação, “uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (HUTCHEON, 2011, p. 9). A tradução modifica, além do sentido literal, “o próprio significado cultural do material traduzido” (HUTCHEON,

2011, p. 9). A tradução não apenas traduz os símbolos, como também os significados. Muitas das referências que são feitas em uma língua não são compreendidas em outras<sup>3</sup>. Muitos trocadilhos em inglês, por exemplo, não fazem sentido no português, e vice-versa.

## 2.2. Os clichês da adaptação

É interessante apresentar a discussão de Hutcheon sobre os “clichês acerca da adaptação com sua prática real” (HUTCHEON, 2011. p. 85). São eles:

*I. Somente o modo contar (especialmente a ficção em prosa) tem a flexibilidade necessária para dar tanto proximidade como distância ao ponto de vista.*

Segundo a autora, entretanto, “numa mídia variada, tudo pode transmitir o ponto de vista” (HUTCHON, 2011. p. 89). O ângulo da câmera, os sons, a performance dos atores e atrizes, as roupas, os cenários, etc. fazem com que a percepção e a reação dos públicos sejam direcionadas para aquelas esperadas pelo adaptador.

*II. A interioridade é o terreno do modo contar; a exterioridade é mais bem apreendida pelo modo mostrar e especialmente pelo modo interagir.*

Em outras palavras, a linguagem, especialmente a ficção literária, com sua apreensão visual, conceitual e intelectual, “concebe” a interioridade com maior precisão; as artes performativas – com sua percepção visual e auditiva direta – e participativas, através da imersão física, adequam-se mais à representação da exterioridade. (HUTCHEON, 2011. p. 90).

Conforme Hutcheon menciona, “não se espera do cinema que ele desvende o personagem internamente, pois ele somente é capaz de mostrar a exterioridade, sem nunca realmente dizer o que se passa sob a superfície visível” (HUTCHEON, 2011. p. 92). Entretanto, como já expressei, produções como filmes, séries e novelas possuem ferramentas – som, música, cor, luz, ângulo, enquadramento, *flashbacks* e *flashforwards* – que as auxiliam a explorar sentimentos, experiências e pensamentos sem que seja preciso narrá-los.

Para a segunda parte do clichê, Hutcheon escreve que muitos autores falam sobre o tempo com o qual os objetos demoram a ser descritos na literatura, enquanto em um filme

---

<sup>3</sup> Um exemplo são as famosas traduções do seriado mexicano Chaves: em três episódios, os moradores da vila viajam para Acapulco, porém na dublagem do segundo, aparece Guarujá.

eles já estão dispostos pelo cenário, pelo espaço, sendo o tempo de visualização maior ou menor dependendo da luz ou dos ângulos e focos da câmera. Assim como o personagem, cuja aparência física não precisa ser descrita. Portanto, tanto a questão espacial quanto a temporal são “relevante[s] à dimensão formal da adaptação – tanto o tempo do conteúdo quanto o da narração” (HUTCHEON, 2011. p.99).

*III. Os modos mostrar e interagir têm apenas um tempo: o presente; o modo contar pode sozinho estabelecer relações entre passado, presente e futuro.*

Costuma-se dizer que a câmera, assim como o palco, mantém uma relação estreita com a presença e o imediatismo. O mesmo é dito sobre a tecnologia eletrônica. A ficção em prosa, nesse esquema, tem uma linha temporal mais flexível e é capaz de invadir, com poucas palavras, o passado ou o futuro, e essas habilidades são sempre encaradas como únicas, sem equivalentes reais nas mídias performativas ou interativas. (HUTCHEON, 2011. p. 99)

Porém, como dito anteriormente, o cinema é capaz de mostrar o passado (por meio de *flashbacks*) e o futuro (usando *flashforwards*) de formas, segundo a autora, “potencialmente mais eficazes que na ficção em prosa” (HUTCHEON, 2011. p. 100).

*IV. Somente o contar (na linguagem) pode fazer justiça a elementos como ambiguidade, ironia, símbolos, metáforas, silêncios e ausências; estes permanecem “intraduzíveis” para os modos mostrar ou interagir.*

Segundo Hutcheon, “As ambiguidades verbais e narrativas, de fato, necessitam ser dramatizadas nas mídias performativas, porém a tarefa está longe de ser impossível. E pode-se tanto ganhar como perder algo” (HUTCHEON, 2011. p. 107). Ainda, “a ironia verbal apresenta um desafio particular à adaptação para as mídias performativas, não no diálogo, obviamente, mas quando utilizada no modo mostrar” (HUTCHEON, 2011. p. 109). Assim, apesar das dificuldades, é possível dramatizar elementos verbais. Geralmente utiliza-se dos métodos já mencionados anteriormente, como a música, a luz, as cores. Os silêncios enquanto presença nas mídias performativas também auxiliam muito nessa dramatização.

### **2.3.As críticas**

As adaptações recebem críticas, e muitas delas são negativas. Tais críticas são discutidas tanto por Hutcheon quanto por Stam, que citam inclusive outros autores. No caso de Hutcheon, ela reflete não apenas sobre adaptações produzidas para o cinema, mas também

para teatros, óperas, musicais, jogos de videogame, parques temáticos e até mesmo romances. A crítica, em sua maioria, se dá por questões de fidelidade, que não é uma discussão ou princípio metodológico apropriados, já que as adaptações possuem suas próprias influências e subjetividades.

De acordo com Stam (2006, p. 19), “a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura”. Os termos utilizados geralmente imprimem sentidos de degradação social. Carregam, cada um deles, pesos de desonra, aviltamento e humilhação. São utilizados como “discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganhado’” (STAM, 2006, p. 20), e que reforça o pensamento de inferioridade do cinema em relação à literatura. O preconceito deriva, segundo Stam (2006), de pensamentos já naturalizados e muitas vezes não percebidos por nós. São eles: antiguidade; pensamento dicotômico; iconofobia; logofilia; anti-corporalidade e a carga de parasitismo. Basicamente, o autor discute que os seres humanos possuem, enraizados e culturalmente aceitos, pensamentos de que “as artes antigas são necessariamente melhores” (STAM, 2006, p. 21), de que se a adaptação é apreciada, o romance perde forças, ou mesmo o preconceito que ainda existe contra as artes-visuais, ou a valorização do texto escrito que vem de culturas e religiões que possuem um livro sagrado ou escritura (como a Bíblia, o Corão, a Torá) por exemplo.

Entretanto, a noção de fidelidade pode ser exaurida se as obras (fonte e adaptação) forem estudadas “mais de perto” e, principalmente, “a adaptação nunca é meramente uma cópia: ambos, fonte e adaptação, estão enredados em múltiplos repertórios, gêneros e intertextualidades” (STAM, 2008, p. 466).

Trabalhar com adaptações significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas” – para utilizar o importante termo do poeta e crítico escocês Michael Alexander (ERMARTH, 2001, p. 47) -, assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). (HUTCHEON, 2011, p.27)

Palimpsesto vem do grego e significa “papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro” (HOUAISS, 2009, p. 1417). Assim, considerar as adaptações como obras “palimpsestuosas” significa compreendê-las como uma nova versão de outras obras e, por isso, “assombradas a todo instante” por elas. Além disso, de acordo com Stam



(2008, p. 35), pensar em palimpsesto significa também compreender que os textos em si são multiculturais.

#### **2.4. As influências**

Ao estudar uma adaptação, é necessário ter em conta, além das especificidades das mídias e da impossibilidade de discussão sobre fidelidade, os interesses dos adaptadores e as influências sofridas tanto pela obra-fonte quanto pela adaptação.

Os interesses de quem adapta levam-nos a criar obras que são repetições sem replicações e que conseguem se manter autonomamente no meio artístico: ela é uma adaptação, mas não é preciso ter conhecimento do original para compreendê-la. Há, ainda, a aparente inclinação dos seres humanos para com a imitação, o confortável em relação com o novo. E que “se perguntarmos que tipo de ‘trabalho’ as adaptações fazem [...], percebemos concordando com o fato de que a narrativa realmente é um tipo de traço humano universal” (HUTCHEON, 2011, p. 233). Ou que “talvez a adaptação como repetição sem replicação indique simultaneamente as *duas* maneiras possíveis de definir a narrativa: como uma representação cultural específica de uma ‘ideologia básica’ e como um traço universal” (HUTCHEON, 2011, p. 233-234). Os seres humanos adaptam o tempo todo, pois sempre se inspiram em e são influenciados por algo ou alguém para criar.

Uma das principais influências está no contexto. Pensar no contexto, então, é muito importante quando se trata de adaptações. E o contexto temporal é um deles. “Em alguns casos, a publicação do romance e a produção do filme ocorre em momentos muito próximos e diretos. No caso dos mais vendidos, os produtores se apressam para tirar vantagem do sucesso comercial do romance” (STAM, 2006, p. 42). Entretanto, há também os casos de existir um grande período de tempo entre a publicação do romance e da adaptação, que é o caso estudado aqui (185 anos entre a publicação do romance e a do roteiro). Em alguns desses casos, “o adaptador desfruta de mais liberdade para atualizar e re-interpretar o romance” (STAM, 2006, p. 42-43). Segundo Stam (2006), devido ao fato de já haver um grande número de adaptações da obra fonte, a “pressão pela ‘fidelidade’” é aliviada e a “necessidade de inovação” é estimulada.

De acordo com Hutcheon (2011, p. 54), “ao trocar as culturas e, por conseguinte, em alguns casos, também as línguas, as adaptações fazem alterações que revelam muito sobre

os contextos mais amplos de recepção e produção. Os adaptadores frequentemente ‘indigenizam’ as histórias”. O termo antropológico ‘indigenizar’ tem a ver com tornar algo natural a um certo povo. Nesse sentido, Hutcheon afirma que os adaptadores muitas vezes transportam as narrativas para contextos históricos, cronológicos, culturais, e/ou línguas compreensíveis aos públicos.

É relevante acrescentar que:

Muitas das mudanças entre a fonte do romance e a adaptação cinematográfica têm a ver com ideologia e discursos sociais. Nesse sentido, a questão é se uma adaptação empurra o romance para a “direita”, ao naturalizar e justificar hierarquias sociais baseadas em classe, raça, sexualidade, gênero, religião e nacionalidade, ou para a “esquerda” ao questionar ou nivelar as hierarquias. Há também “desenvolvimentos desiguais” a esse respeito, por exemplo, em adaptações que empurram o romance para a esquerda em algumas questões (como classe) mas para a direita em outras (como gênero e raça). Adaptações cinematográficas frequentemente “corrigem” ou “melhoram” o texto original, de formas muito diferentes e até contraditórias. (STAM, 2006, p. 44).

Além disso, Stam (2006, p. 43) chama atenção para os problemas de censura, que também dizem respeito ao contexto. De acordo com o autor, a censura “reage especificamente em cada meio; a escrita, como o romance, geralmente recebe maiores concessões em termos de liberdade sexual do que um veículo de massa como o cinema.”.

Assim, o ato de adaptar não é meramente reproduzir um outro texto. Ele está permeado por elementos subjetivos dos adaptadores, dos públicos e do contexto histórico, social e cultural no qual é realizado. Ainda, as formas de engajamento dos públicos e dos adaptadores variam em cada mídia e gênero. A adaptação tanto interage com a obra adaptada quanto facilita o acesso do público a ela. Stam (2008) afirma que romance e adaptação se iluminam mutuamente. O que um é incapaz de mostrar, o outro mostra. “Com as adaptações”, segundo Hutcheon (2011, p. 31), “parece que desejamos tanto a repetição quanto a mudança”.

### **3. Relações de gênero e classe em Jane Austen e em Emma Thompson**

Jane Austen viveu entre os anos de 1775 e 1817, final do século XVIII e início do século XIX. Esses foram anos das revoluções francesa e industrial, das guerras napoleônicas, das diversas independências de colônias nas américas britânicas e espanholas, colonização da África e da Ásia, entre outros muitos acontecimentos.

Vivendo nesse período, Austen foi socializada<sup>4</sup> pela sociedade inglesa que passava, direta ou indiretamente, por todos esses fatos históricos. Assim, suas narrativas contêm resquícios, mesmo que em pequenos detalhes, das consequências geradas por eles. E, assim como Austen, Emma Thompson, que nasceu em 1959 e viveu a Guerra Fria, a descolonização da África e da Ásia, as várias ditaduras militares impostas por diversos países, a internet, a evolução dos efeitos especiais no cinema, etc., colocou em seu roteiro tudo aquilo que viveu.

#### **3.1. Questão de contexto: A família nos séculos XVIII e XIX**

O século XVIII foi marcado pela transformação da família medieval na moderna, modelo que perdura até hoje, de acordo com Philippe Ariès (1981). Na Idade Média, até meados do século XVII, as casas eram formadas por poucos cômodos, sendo desprovidas de corredores, o que fazia com que as pessoas tivessem que atravessar quartos para chegarem ao seu destino. Não havia privacidade; as casas eram locais públicos. Comia-se, conversava-se, dormia-se e casais mantinham relações em um só cômodo. As crianças aprendiam a ler por meio de folhetins de conduta, que ensinavam como se portar em meio a outras pessoas, e a família existia mais por acordos e conveniência do que por sentimento (ARIÈS, 1981; ENGELS, 2018). A partir da segunda metade do século XVII isso começou a mudar. A família passou a ser uma instituição sentimental. Passou-se a haver preocupações com as crianças e com a saúde dos familiares.

Mas apenas no século XVIII a família moderna nasceu de fato. Algumas das características surgidas no século anterior e até mesmo outras mais antigas, como a

---

<sup>4</sup> Peter Berger e Thomas Luckmann (2003) definem por socialização o processo pelo qual nos tornamos membros de uma sociedade. Na socialização primária que se dá na infância, somos introduzidos nos valores, normas e tradições, geralmente pela família; na secundária, quando já estamos inseridos em uma sociedade, ou socializados, podemos nos incorporar em diferentes setores da sociedade, como a escola e a religião, por exemplo.

importância dada às virtudes e às boas maneiras, permaneceram na família moderna. Entretanto, a estrutura social e física das casas se tornou mais parecida com as atuais do que com aquelas encontradas menos de um século antes.

A vida particular foi se tornando um espaço cada vez mais amplo, e a sociedade foi confinada a uma zona limitada<sup>5</sup>. A independência dos cômodos, as camas “reservadas ao quarto de dormir, mobiliado de cada lado da alcova com armários e nichos onde se expunha um novo equipamento de toalete e de higiene” (ARIÈS, 1981. p. 265), demonstram o nascimento de sentimentos e desejos como os de conforto, intimidade, discrição e isolamento.

Além disso, a polidez “orientou-se no mesmo sentido de proteção da liberdade e da intimidade individual e familiar, contra a pressão social” (ARIÈS, 1981. p. 266). O íntimo se guardava ao ambiente privado e “obrigava à discrição e ao respeito pela intimidade alheia” (ARIÈS, 1981. p. 266), o que era quase inexistente menos de um século antes.

Desse modo, a família moderna surgiu como um sentimento de classe burguês. De um lado as classes mais pobres, e de outro as classes nobres mantiveram a estrutura familiar medieval por muito mais tempo do que as casas burguesas. Criou-se pequenas sociedades dentro de outras sociedades para evitar a mistura que antes eram normais:

Chegou um momento em que a burguesia não suportou mais a pressão da multidão, nem o contato com o povo. Ela cindiu: retirou-se da vasta sociedade polimorfa para se organizar à parte, num meio homogêneo, entre suas famílias fechadas, em habitações previstas para a intimidade, em bairros novos, protegidos contra toda contaminação popular. A procura da intimidade e as novas necessidades de conforto que ela suscitava (pois existe uma relação estreita entre o conforto e a intimidade) acentuavam ainda mais o contraste entre os tipos de vida do povo e da burguesia. [...] A nova sociedade [...] assegurava a cada gênero de vida um espaço reservado, cujas características dominantes deviam ser respeitadas: cada pessoa devia parecer com um modelo convencional, com um tipo ideal, nunca se afastando dele, sob pena de excomunhão. (ARIÈS, 1981. p. 279).

O casamento burguês, no século XIX, “assume duas feições”: Nos países católicos, os pais arranjam os casamentos, o que resulta em “heterismo exuberante por parte do homem e adultério exuberante por parte da mulher” (ENGELS, 2018. p. 85). Já nos países protestantes, como é o caso da Inglaterra, “a regra geral é conceder ao filho do burguês mais ou menos liberdade para procurar mulher dentro de sua classe” (ENGELS, 2018, p. 85). Nesses casos, o casamento pode ser consequência do amor e não há heterismo ou adultério,

---

<sup>5</sup> Aqui começa a aparecer a dicotomia entre público e privado.

e assim é pressuposto por todos da sociedade. Entretanto, “como os burgueses dos países protestantes são, em sua maioria, filisteus, essa monogamia protestante vem a dar, mesmo tomando o termo médio dos melhores casos, em um aborrecimento mortal, sofrido em comum, e que se chama felicidade doméstica”. (ENGELS, 2018, p. 85).

A ideologia cristã, além disso, “não contribuiu pouco para a opressão da mulher” (BEAUVOIR, 2016, p. 134). No início, quando as mulheres “se submetiam ao jugo da Igreja, [eram] relativamente honradas” (BEAUVOIR, 2016, p. 134), mas tinham papéis secundários no culto.

E se o casamento é encarado como uma instituição que exige fidelidade recíproca, parece evidente que a esposa deve ser totalmente subordinada ao esposo: com são Paulo afirma-se a tradição judaica ferozmente antifeminista. [...] Numa religião em que a carne é maldita, a mulher se apresenta como a mais temível tentação do demônio. (BEAUVOIR, 2016, p. 134).

O casamento, se baseando na posição social de ambos homem e mulher, continuou sendo por conveniência. As mulheres de classe média e alta raramente escolhiam seus próprios maridos, que se tornavam senhores e amos de acordo com a lei e os costumes (WOOLF, 2014). O amor, mesmo que exista no casamento protestante, esse amor sexual, a paixão, só existe, para Engels, em classes sociais específicas. A paixão é limitada às classes oprimidas, ou o proletariado, “estejam ou não estejam autorizadas oficialmente essas relações” (ENGELS, 2018, p. 86).

Para Beauvoir (2016, p. 147), o casamento é abominado pelo cristianismo: “a Igreja fez dele [o casamento] um sacramento e, no entanto, proibiu-o à elite cristã: há nisso uma contradição que é o ponto de partida da ‘Querela das mulheres’”. Com o celibato dos padres, “o caráter perigoso da mulher é severamente sublinhado” (BEAUVOIR, 2016, p. 134).

Na família moderna, “se a mulher cumpre os seus deveres no serviço privado da família, fica excluída do trabalho social e nada pode ganhar” (ENGELS, 2018, p. 89), assim como o oposto também ocorre: se a mulher tem interesse em trabalhar fora de casa, se vê impossibilitada de realizar o serviço privado, já que não possui tempo. E isso será melhor explorado nas próximas seções.

### **3.2. Gênero e classe no século XIX**

O homem é tratado pela sociedade em que vivemos, e também na qual Jane Austen viveu, como o “Sujeito, o Absoluto; ela [a mulher] é o Outro” (BEAUVOIR, 2016, p. 13).

Assim, para se definir, o homem não precisa antes dizer que é homem, pois já é um fato subentendido, enquanto a mulher, na posição de *outro*, deve antes de tudo se afirmar e se definir mulher.

Sendo o Outro, “a mulher sempre foi, se não a escrava do homem, ao menos sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições, e ainda hoje, embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com o pesado *handicap*”<sup>6</sup> (BEAUVOIR, 2016, p. 17). Mesmo quando há igualdade de direitos na teoria, na prática o reconhecimento desses direitos é dificultado. Embora ocupem os mesmos lugares de poder que os homens hoje, as mulheres estão em processo de ingresso em um mundo que ainda é dos homens.

Sendo assim, vivemos em um mundo no qual as leis são pensadas por homens e, conseqüentemente, a favor deles. Beauvoir afirma que “legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à Terra” (BEAUVOIR, 2016, p. 19).

A mulher, assim, se torna submissa ao homem e cúmplice dele<sup>7</sup>. “Sua desgraça”, segundo Beauvoir, “consiste em ter sido biologicamente votada a repetir a Vida, quando a seus próprios olhos a Vida não representa em si suas razões de ser e essas razões são mais importantes do que a própria vida” (BEAUVOIR, 2016, p. 99). A este pensamento, muitas teóricas feministas contemporâneas traçam críticas. Como afirmam Miguel e Biroli (2013), algumas teóricas entendem que Beauvoir vê características naturalizadas como femininas como subalternas, como é o caso do cuidado. Ou, ainda, que a autora naturaliza “categorias de análise que foram construídas pelas relações de dominação masculina” (MIGUEL; BIROLI, 2013, p. 22). Sendo assim, é importante “redefinir os critérios de valoração que fazem com que algumas atividades (as deles) sejam consideradas mais importantes e mais dignas do que outras (as delas)” (MIGUEL; BIROLI, 2013, p. 23).

Cria-se seres místicos para tratar das mulheres. Ou apenas mulheres que não se encontraria normalmente. A mulher é boa e é má. Por ser o outro, é bruxa, mas por ser mãe, é deusa. Na ficção, a mulher é forte, presente, dominadora; no cotidiano, “era a escrava de

---

<sup>6</sup> Desvantagem

<sup>7</sup> “Ela é habitada pela transcendência e seu projeto não está na repetição, mas na sua superação em vista de um futuro diferente; ela acha no fundo de seu ser a confirmação das pretensões masculinas”. (BEAUVOIR, 2016, p. 99).

qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo” (WOOLF, 2014, p. 23). Em contraste, “algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos pensamentos mais profundos da literatura vieram de seus lábios; na vida real, ela pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido” (WOOLF, 2014, p. 23).

A mulher é apenas mais um dos bens do homem. Ele só vê como semelhante outro homem. “Na medida em que a mulher é considerada o Outro absoluto, isto é – qualquer que seja sua magia –, o inessencial, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito” (BEAUVOIR, 2016, p. 106). A mulher deixa de ser mística quando é considerada sujeito.

É importante sublinhar, como ressalta Beauvoir, que mesmo quando a mulher é colocada em uma posição essencial, é colocada lá pelo homem. “O prestígio de que goza aos olhos dos homens, é deles que o recebe; eles se ajoelham diante do Outro, adoram a Deusa-Mãe. Mas, por poderosa que seja, é através de noções criadas pela consciência masculina que ela é apreendida” (BEAUVOIR, 2016, p. 108). Sendo a mulher uma vez vista como o Outro, é difícil que o homem reconheça nela seu semelhante: “desde que não a adotava, desde que a mulher conservava a seus olhos [dos homens] a dimensão do *Outro*, o homem só podia se tornar seu opressor” (BEAUVOIR, 2016, p. 113).

De acordo com Beauvoir, “destronada pelo advento da propriedade privada, é a ela que o destino da mulher permanece ligado durante os séculos: em grande parte, sua história confunde-se com a história da herança” (BEAUVOIR, 2016, p. 117):

[...] no momento em que o patriarcado é poderoso, ele arranca da mulher todos os direitos sobre a detenção e transmissão dos bens. [...] Se ela fosse herdeira, transmitiria as riquezas da família paterna à do marido. [...] Mas, inversamente, pelo fato de nada possuir, a mulher não é elevada à dignidade de pessoa; ela própria faz parte do patrimônio do homem, primeiramente do pai e em seguida do marido. (BEAUVOIR, 2016, p. 118).

Esta parte do texto de Beauvoir será bastante importante para a análise da narrativa de Razão e sentimento, pois traça o percurso histórico da criação e instituição da herança, tal como da castidade e da dependência que as mulheres possuem do casamento. Entretanto, é importante notar que a dominação masculina não pode ser considerada apenas em relação à dominação burguesa; deve-se considerar, principalmente, “a especificidade das questões de gênero” (MIGUEL; BIROLI, 2013, p. 11).

A partir do século XVI, a mulher é incapaz; “não tem nenhuma influência concreta sobre o mundo” (BEAUVOIR, 2016, p. 143), porque, mesmo sendo possuidora de capital e possuindo direitos sobre ele, não o administra. Seus filhos lhe pertencem menos que ao pai:

“ela os ‘dá’ ao esposo cuja autoridade é muito superior à dela e que é o verdadeiro senhor da posteridade” (BEAUVOIR, 2016, p. 143).

De acordo com Beauvoir, “nas classes privilegiadas sua condição concreta evolui” (BEAUVOIR, 2016, p. 149). As mulheres em classes favorecidas, depois do século XV, se interessavam pela ciência, pela literatura e pela filosofia, e intervinham “mais ativamente do que nunca na vida política” (BEAUVOIR, 2016, p. 153). E eram o público preferido dos escritores.

As mulheres são escritas e estudadas, em sua maioria, por homens, Woolf (2014) conversa com a Beauvoir de 21 anos mais tarde. E de maneira a reforçar seus próprios julgamentos sobre nós. “Para onde se olhasse, os homens pensavam sobre as mulheres, e pensavam diversamente” (WOOLF, 2014, p. 15).

No final do século XVIII há algumas mudanças:

Em 1790 suprime-se o direito de primogenitura e o privilégio de masculinidade; mulheres e homens tornam-se iguais em relação à sucessão; em 1792, uma lei estabelece o divórcio e com isso atenua o rigor dos laços matrimoniais; mas trata-se de pequenas conquistas. As mulheres da burguesia achavam-se demasiado integradas na família para descobrir uma solidariedade concreta entre elas; não constituíam uma casta separada, suscetível de impor reivindicações. (BEAUVOIR, 2016, p. 159-160).

Somente no final do século XIX foram aprovados, no Reino Unido, “os Married Women’s Property Acts, que davam às mulheres casadas o direito de serem proprietárias legais do dinheiro que ganhavam e também de controlarem seus bens” (WOOLF, 2014, p. 80). É o que Engels e Beauvoir afirmam sobre a história da mulher estar ligada à da propriedade privada e da herança. Ganhar dinheiro antes dos Married Women’s Property Acts, segundo Woolf, não seria visto pelas mulheres como benéfico, já que ele seria utilizado conforme os interesses do pai ou marido. Depois, com a revolução industrial, “a mulher reconquista uma importância econômica que perdera desde as épocas pré-históricas, porque escapa do lar e tem, com a fábrica, nova participação na produção” (BEAUVOIR, 2016, p. 165). Assim, o destino da mulher é transformado.

É juntando a “participação na produção, libertação da escravidão da reprodução, que se explica a evolução da condição da mulher” (BEAUVOIR, 2016, p. 175). Segundo a autora, a partir daí “as reivindicações da mulher vão pesar realmente na balança” (BEAUVOIR, 2016, p. 175). Apesar disso, a conquista de direitos, principalmente políticos, não foi fácil.



Afirmando que “é somente depois que as mulheres começam a sentir-se à vontade nesta terra” (BEAUVOIR, 2016, p. 189) que surgem mulheres como Rosa Luxemburgo e Mme. Curie, Beauvoir aponta que “elas demonstram brilhantemente que não foi a inferioridade feminina que determinou sua insignificância histórica: sua insignificância histórica foi que as votou à inferioridade” (BEAUVOIR, 2016, p. 189-190).

Porque estão à margem do mundo, é que os homens se voltam para elas quando se esforçam, pela cultura, por ultrapassar os limites de seu universo e ascender ao que é outro. [...] A mulher é então o principal polo da poesia, a substância da obra de arte; os lares de que dispõe permitem-lhe consagrar-se aos prazeres do espírito: inspiradora, juiz, público do escritor, ela torna-se seu êmulo<sup>8</sup>. É ela muitas vezes que faz prevalecer um modo de sensibilidade, uma ética que alimenta os corações masculinos. E, assim, ela intervém em seu próprio destino: a instrução das mulheres é uma conquista em grande parte feminina. [...] É porque não está empenhada na ação que a mulher tem um lugar privilegiado nos domínios do pensamento e da arte; mas a arte e o pensamento têm nas ações fontes vivas. Achar-se situada à margem do mundo não é posição favorável para quem quer recriá-lo. [...] Em verdade, ninguém nasce gênio: torna-se gênio; e a condição feminina impossibilitou até agora esse “tornar-se”<sup>9</sup>. (BEAUVOIR, 2016, p. 190).

Assim sendo, a oportunidade de serem vistas e ouvidas foi dada, em maior parte, às mulheres que pertenciam a classes que não demandavam o trabalho assalariado da mulher e que podiam arcar com serviçais. As proletárias e donas de casa não tinham tempo ou recursos para possuir instrução. Essa foi uma conquista das mulheres burguesas. Se Beauvoir fosse de uma família pobre, talvez não seria reconhecida, talvez não fosse sequer autora de tantas obras<sup>10</sup>.

Por fim, devido ao “privilégio econômico detido pelos homens, seu valor social, o prestígio do casamento, a utilidade de um apoio masculino” (BEAUVOIR, 2016, p. 196) as mulheres são incentivadas a “desejarem ardorosamente agradar aos homens” (BEAUVOIR, 2016, p. 196). As expectativas que a sociedade possui das mulheres, a necessidade de se fazer um bom casamento para ser feliz, faz com que as mulheres desenvolvam habilidades diferentes das dos homens (MIGUEL; BIROLI, 2013, p. 16). Desde pequenas são ensinadas para o cuidado. Aprendem a ser submissas, vassalas. E acabam tornando-se. “Disso decorre que a mulher se conhece e se escolhe, não tal como existe para si, mas tal como o homem a define” (BEAUVOIR, 2016, p. 196).

---

<sup>8</sup> Rival

<sup>9</sup> “A Inglaterra vitoriana restringia imperiosamente a mulher ao lar; Jane Austen escondia-se para escrever. Era preciso muita coragem e um destino excepcional para tornar-se George Eliot ou Emily Brontë”. (BEAUVOIR, 2016, p. 179).

<sup>10</sup> Ver WOOLF, 2014

### 3.3. As influências de Jane Austen

“Desde muito jovem Jane Austen esteve escrevendo” (WOOLF, 2007, p. 60). E ela escreveu sobre o cotidiano; sobre a vida comum, o que foi um grande diferencial para a época. Cheia de ironia e críticas à estrutura social e dos romances de seu tempo, Austen escrevia textos baseada em sua própria vida (BYRNE, 2018; WOOLF, 2007). “O afeto que ela sentia pelos irmãos transparece com clareza no modo como seus romances são repletos de piadas internas – um fenômeno comum em famílias numerosas, que tantas vezes têm sua própria linguagem secreta” (BYRNE, 2018, p. 35).

O pai de Austen, George, fez de sua casa, o presbitério de Steventon, uma escola. Ele “hospedava escolares para complementar seu estipêndio de reitor, efetivamente dirigindo seu próprio internato” (BYRNE, 2018, p. 36). Sendo assim, Jane Austen e Cassandra, sua irmã, cresceram em uma casa de meninos. Além de seus irmãos, conviviam também com os alunos de seu pai. Aos sete anos, Austen, acompanhada pela irmã, de dez, foi para a escola. Foram para Oxford ser ensinadas por sra. Cawley, que era parente de sua prima Jane Cooper. Alguns descendentes da sua família viram semelhança com a escola da sra. Goddard em *Emma*.

A família de Jane Austen teve muito contato com as Índias Orientais e Ocidentais, então Jane Austen acabava conhecendo muito do que acontecia no mundo todo. Sua tia Philadelphia, por exemplo, foi para as Índias Orientais “em busca de um marido” (BYRNE, 2018, p. 47).

Mesmo na adolescência, a jovem Jane Austen já se preocupava com as dificuldades enfrentadas por mulheres reduzidas a um estado de absoluta dependência de parentes que se revelavam, com frequência, cruéis e insensíveis. Seu interesse pelo apuro das mulheres empobrecidas e pelas árduas realidades do mercado matrimonial georgiano nunca diminuiu. (BYRNE, 2018, p. 47 - 48).

Como já mencionado, o casamento tinha grande importância à época de Austen, principalmente por questões econômicas (BEAUVOIR, 2016; ENGELS, 2018; WOOLF, 2014). Esse mercado matrimonial pode ser exemplificado pelas mulheres que eram enviadas às Índias Orientais na tentativa de um casamento com algum dos colonos por não conseguirem um marido nas terras britânicas.

A história de tia Phila (Philadelphia) é muito interessante e extremamente importante para a obra de Jane Austen. Existem muitas personagens ligadas à sua vida e duas em

especial são Elizas. Uma, o amor de coronel Brandon em *Razão e Sentimento*; a outra, a filha de Eliza, que é adotada pelo coronel após a morte da mãe. A Eliza real era filha de Phila e prima de Jane Austen.

Sobre as Índias Orientais e Eliza, Byrne expõe:

E, em *Razão e Sentimento*, Marianne e Willoughby zombam da experiência de Brandon por lá: “ele lhe contou que nas Índias Orientais o clima é quente e os mosquitos incomodam muito” [...] “‘Quem sabe’, disse Willoughby, ‘as observações do coronel se estenderam até a existência de nababos, moedas indianas de ouro e palanquins’”. Jane Austen nunca baseou suas histórias diretamente em experiências de sua própria família, mas, numa vida dominada por conversação, pela troca de notícias da família, pela contação de histórias e pela redação de cartas, parece ser mais do que uma pequena coincidência que a razão pela qual Brandon pede a transferência de seu regimento para Bengala seja seu desejo de escapar ao desgosto de perder seu grande amor, que se chama Eliza. Ela é forçada a se casar com o irmão dele, contra sua vontade, e mais tarde se torna prostituta; sua filha, também chamada Eliza, é seduzida por Willoughby com apenas dezesseis anos, tem um filho dele e é abandonada. Para Jane Austen, ao que parece, o nome Eliza estava intrinsecamente ligado tanto às Índias Orientais quanto ao escândalo sexual. (BYRNE, 2018, p. 58).

Eliza teve grande influência não só nas obras, como também na vida de Jane Austen. E essa proximidade entre as primas também aproximou a jovem Austen da Revolução Francesa. O marido de Eliza, Jean Capote Feuillide foi guilhotinado em 1794. “Não existem cartas sobreviventes de Jane Austen até 1796 e, por isso, não há maneira de saber como a execução do prisioneiro 396 afetou-a, mas sua proximidade com a prima e o pequeno Hastings deve ter trazido para dentro casa o pleno horror da guilhotina” (BYRNE, 2018, p. 67). À época, Austen teria seus 18 anos, e sua relação com Eliza era evidente, “dedicando-lhe histórias e usando-a como modelo para suas coquetes espertas” (BYRNE, 2018, p. 67). Assim, não se pode de modo algum dizer que Jane Austen só conhecia seu próprio meio e era alheia aos acontecimentos do mundo em seu tempo.

“A vida não tão secreta de Jane Austen entre onze e dezessete anos revela uma escritora de maravilhosa exuberância e autoconfiança. Ela também demonstra ser uma jovem mulher de opiniões firmes e fortes paixões” (BYRNE, 2018, p. 76). Como afirma Woolf em *Um teto para todo seu* (2014, p. 25), as mulheres escritoras possuem muitos obstáculos durante sua vida: “um gênio como o de Shakespeare não surgia entre pessoas trabalhadoras, sem educação formal, servis”. Entretanto, tais gênios existiram entre mulheres, trabalhadores e outras categorias subalternizadas. Eles só não podiam ser gênios. Mulheres gênios eram vistas como bruxas, possuídas. “Na verdade, arrisco-me a dizer que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem cantá-los, com frequência era uma mulher” (WOOLF, 2014, p. 26).

Se o escritor homem possui dificuldades para escrever, a mulher tem que lidar com dificuldades ainda muito maiores. “Em primeiro lugar, ter um espaço próprio, que dirá um espaço silencioso ou à prova de som, estava fora de questão, a menos que seus pais fossem riquíssimos ou muito nobres, mesmo no começo do século XIX” (WOOLF, 2014, p. 27). Não ter um teto todo seu era grande obstáculo, mas as dificuldades imateriais eram as piores. “O mundo não dizia a ela, como dizia a eles: ‘Escreva se quiser, não faz diferença para mim’. O mundo dizia, gargalhando: ‘Escrever? O que há de bom na sua escrita?’” (WOOLF, 2014, p. 27). Até o século XIX, a mulher não só não era motivada a escrever ou ser artista de qualquer área, como também era “desprezada, estapeada, repreendida e aconselhada” (WOOLF, 2014, p. 29); era extremamente ridicularizada.

Para escrever, e para “libertar completa e inteiramente o trabalho que está dentro do artista [...] não pode haver nenhum obstáculo, nenhum assunto externo não esgotado” (WOOLF, 2014, p. 29 -30). E isso, para as mulheres, é mais complicado do que para os homens. Com Jane Austen não foi diferente. A conquista de um lugar espaço todo seu foi decisiva para sua carreira. Jane e Cassandra, ao retornarem do internato, “ganharam o direito de usar uma sala de estar no andar de cima, adjacente ao quarto de dormir” (BYRNE, 2018, p. 76).

Jane Austen era uma soberba satirista social. A sagacidade era altamente valorizada na família Austen. As primeiras histórias são, na maioria, sátiras, textos burlescos ou paródias. A razão de ser desse tipo de escrita é copiar ou caricaturizar o estilo ou espírito de obras sérias de modo a estimular o riso, muitas vezes por meio de uma exageração ridícula. (BYRNE, 2018, p. 76).

Assim como a sagacidade, no lar dos Austen eram todos o contrário do que se esperaria em um presbitério. “Os familiares tinham todos mente aberta e claramente adoravam humor negro (sic)” (BYRNE, 2018, p. 80). A autora possui muitos textos parodiando obras renomadas e, pelas suas cartas, é possível ver como possuía piadas internas com os irmãos e primos. Ela também falava abertamente sobre temas ainda tabus nos dias de hoje, como a sexualidade ou traição (BYRNE, 2018, p. 223).

Ao contrário do que pode parecer aos leitores de hoje, “a jovem Jane Austen, em seu furor antirrevolucionário, pertencia firmemente ao campo da antissensibilidade – embora vinte anos mais tarde seu primeiro romance publicado, *Razão e sentimento*, fosse revelar uma reação mais matizada e complexa perante o fenômeno” (BYRNE, 2018, p. 89). Essa relação que Jane Austen mantinha com o “sentimentalismo” era baseada na ironia e na sátira:

Jane Austen adorava o burlesco, e nunca o abandonou por completo. Desde sua primeira sátira de maior fôlego ao romance gótico e sentimental, *A abadia de Northanger*, até seu último romance inacabado, *Sandition*, continuou a usar elementos do gênero em seu trabalho. Mas sua crítica da sensibilidade é séria e ao mesmo tempo brincalhona. (BYRNE, 2018, p. 95-96).

Jane Austen preferia “quem se rebelava contra as convenções literárias” e ela mesma entra nesse pacote: “os romances de Jane Austen eram, em essência, romances de cortejo centrados em heroínas, e não manuais de conduta disfarçados de romances” além disso, “São romances de formação nos quais tutores e figuras parentais muitas vezes deixam a desejar. A heroína não recebe uma lição: ela aprende com seus próprios erros” (BYRNE, 2018, p. 113). Tentando se aproximar à vida real, Jane Austen escreve personagens que mudam e estão sempre diferentes ao final do romance. “o eu e as emoções evoluem. Nós mudamos, nos desenvolvemos com a experiência: é o que nos torna humanos, e esse é o processo que o romance pode acompanhar em mais detalhes e mais nuances do que qualquer outro esforço criativo” (BYRNE, 2018, p. 113).

De modo marcante, as heroínas de Jane Austen raramente são descritas como lindas e cheias de predicados. Até mesmo Emma Woodhouse é mais “bonita” do que “linda”. As descrições físicas de suas heroínas são raras. Austen prefere mostrar como elas adquirem qualidades adoráveis ou possuem uma bela característica em particular, como olhos cintilantes. Jane Bennet é a beldade da família, mas a heroína é a enérgica Elizabeth, que ridiculariza a tendência comum de idealizar em excesso a espécie feminina. Burney foi a primeira romancista a criar heroínas desgraciosas ou até mesmo extremamente feias. Sem ela, não teria sido possível, para Jane Austen, rejeitar a convenção de que uma heroína precisa ser linda. (BYRNE, 2018, p. 106).

Jane Austen foi umas das primeiras pessoas a escrever romances sobre duplas de irmãs. “Em *Razão e sentimento* e *Orgulho e preconceito*, ganhamos pares de irmãs cujo relacionamento entre si é tão importante quanto seu interesse por enlances românticos” (BYRNE, 2018, p. 129). Os leitores sempre “ficavam tentados a traçar paralelos entre as irmãs dos romances e Cassandra e Jane Austen” (BYRNE, 2018, p. 129). Austen era ligada às irmãs mais novas, como Marianne Dashwood e Elizabeth Bennet, “que são representadas dizendo coisas chocantes para suas irmãs mais velhas, provocando tanto sua indignação como seu riso” (BYRNE, 2018, p. 130); Cassandra, por outro lado, era comparada às calmas e sábias irmãs mais velhas, como Elinor Dashwood e Jane Bennet.

Em *Razão e sentimento*, Austen descreve três pares de irmãs, as Dashwood, as Steele e as Jennings. Seu retrato de todos os três pares reflete sobre seu tema razão versus paixão. Uma das ideias pelas quais tinha interesse era estudar como pessoas na mesma situação agiam de formas bastante diferentes. Assim, Marianne e Elinor são ambas representadas sofrendo com o coração partido. Elinor demonstra coragem e abnegação em seu sofrimento silencioso, ao passo que Marianne se entrega livremente a sua dor. (BYRNE, 2018, p. 130 – 131).

Um questionamento bem forte em *Razão e sentimento* é se “é possível viver um segundo amor” (BYRNE, 2018, p. 131). Jane Austen acreditava que sim. Entretanto, é a irmã mais nova, no romance, que sofre ao perceber que perdeu seu primeiro (e, como acreditava, único) amor. Ela reavalia esse sofrimento ao amar novamente, percebendo que a irmã mais velha estava certa ao desconfiar que necessariamente se tem só um amor em toda a vida.

Difícilmente poderá ser por coincidência que Jane Austen retornou a “Elinor e Marianne”, a versão original de *Razão e sentimento*, logo após a perda enfrentada por Cassandra de seu único e grande amor. Seria essa versão revista, afinal publicada em 1811, ao mesmo tempo uma carta de amor de Jane para Cassandra – uma forma de partilhar a dor de seu coração partido – e uma suave reprimenda, uma maneira de sugerir que era possível encontrar o verdadeiro amor de novo, que se apaixonar é algo que pode acontecer mais de uma vez? (BYRNE, 2018, p. 133).

A romancista traça diversas críticas ao casamento, principalmente da forma como era institucionalizado. Em *Orgulho e preconceito*, por exemplo, Elizabeth Bennet rejeita a proposta de casamento do sr. Collins, um primo distante. A própria Jane Austen recusou pedidos de casamento, e a proposta de Harris Bigg-Wither pode ter muito a ver com a rejeição de Lizzy Bennet: “Mary Wollstonecraft, numa definição célebre, descreveu o casamento ‘por sustento’ como algo equivalente a uma ‘prostituição legal’. O subtexto da rejeição por parte de Lizzy da proposta do sr. Collins é sua antipatia sexual em relação a ele” (BYRNE, 2018, p. 222). Harris, rejeitado por Austen, era um homem “apatetado, esquisito e gaguejante” (BYRNE, 2018, p. 222).

É perceptível que Jane Austen não se repreende sobre muitos tabus que até hoje assolam as sociedades ocidentais.

Jane Austen certamente não era puritana quanto ao sexo. O sexo ilícito, seja em adultério ou sexo antes do casamento, é explorado em diversos dos romances. A pobre Eliza Williams, em *Razão e sentimento*, é seduzida e abandonada, grávida, pelo canalha Willoughby: fica claro que ele chega perto de prejudicar Marianne do mesmo modo. (BYRNE, 2018, p. 223).

Mais do que isso, a autora não escrevia apenas sobre mulheres vítimas. Ela “também escreveu sobre o prazer sexual da mulher” (BYRNE, 2018, p. 223). Um exemplo é Lydia Bennet, de *Orgulho e preconceito*, que foge com Wickham e tem relações com ele antes do casamento: “Elizabeth, tendo plena noção da ‘impulsividade animal’ de sua irmã, sabe que ela é muito capaz de viver em pecado com o companheiro. Ela não foi seduzida ou forçada por Wickham. Mergulha em seu relacionamento de olhos bem abertos” (BYRNE, 2018, p.

223). Lydia não teve remorso ou vergonha de seus atos<sup>11</sup>, e teve um destino bem diferente do de Eliza Williams, de *Razão e sentimento*, que foi abandonada grávida por Willoughby.

Jane Austen escreve com brilhantismo sobre o cortejo e o amor, mas sempre de um modo impregnado por uma saudável dose de realismo. Seus romances não são histórias nas quais a heroína se apaixona à primeira vista por um belo estranho que se transforma no marido ideal. O belo estranho – Willoughby, Wickham, Henry Crawford, Frank Churchill – acaba por ser uma aposta desastrosa. Na maioria das vezes, o amor verdadeiro é uma figura fraterna, como Edmund Bertram, George Knightley ou Edward Ferrars. Quando Fanny Price se casa com o primo com o qual foi criada e que sempre a tratou como irmãzinha, há um sopro de incesto irmão-irmã, um tema que é surpreendentemente comum na literatura da época. O mais próximo que Austen chega do clichê romântico é o relacionamento entre Elizabeth e Darcy e, mesmo assim, eles começam não gostando um do outro. O amor, com frequência, vem devagar, de modo surpreendente. (BYRNE, 2018, p. 228 – 229).

E Jane Austen traz muito de sua realidade em seus escritos, como já foi mencionado. Uma característica muito presente em seus romances é a religião. Sempre há pelo menos um personagem ligado ao clero. E Jane Austen possuía um conhecimento “claro e preciso” sobre o clero. “Seu pai era um clérigo, e dois de seus irmãos se tornaram clérigos” (BYRNE, 2018, p. 245). Edward Ferrars, em *Razão e sentimento*, tem 24 anos, idade a partir da qual, pela “Lei de Ordenação do Clero de 1804”, um homem poderia “ser ordenado para o sacerdócio anglicano ou deter um benefício eclesiástico na Igreja da Inglaterra” (BYRNE, 2018, p. 245). É um pequeno detalhe que mostra o quanto ela conhece seu objeto de escrita.

Sobre a escrita, “para Jane Austen, não era tarefa dos escritores dizer às pessoas o que fazer. Era sua tarefa acompanhar o processo infinitamente fascinante de como os seres humanos se veem ‘sentindo-se diferentes a cada momento’” (BYRNE, 2018, p. 242).

Várias de suas heroínas enfrentam uma jornada de autodescoberta. Elizabeth Bennet é forçada a admitir: “Alimente [...] o fascínio e a ignorância e abandonei a razão [...] Até este momento, eu não me conhecia”. Emma Woodhouse passa por um momento semelhante de revelação íntima. No entanto, Marianne Dashwood, uma das heroínas mais interessantes de Austen, é a única exibida nas garras de uma paixão erótica devoradora, forçada a admitir seus pecados perante um ser superior: “Eu me espanto com minha recuperação, e me causa espanto que o próprio ímpeto do meu desejo de viver, de ter tempo para uma reconciliação com meu Deus, com todas vocês, não tenha me matado de uma vez [...] Sempre que olhava o passado, eu via um dever negligenciado, ou alguma fraqueza tolerada”. (BYRNE, 2018, p. 246).

Marianne também demonstra a ligação de Austen com a religião ao apreciar a natureza de uma forma que, para sua irmã, poderia parecer exagerada. “Um dos segmentos mais fortes

---

<sup>11</sup> “Jane Austen permite a Lydia ser livre de arrependimento ou vergonha. Na verdade, o archote moral brilha sobre o detestável sr. Collins quando ele manda o sr. Bennet ‘arrancar sua indigna filha de seu coração para sempre e deixá-la colher os frutos de seu próprio crime hediondo’” (BYRNE, 2018, p. 224)

da tapeçaria do anglicanismo do século XVIII era o deísmo, ou ‘religião natural’, a crença de que a harmonia do universo dava testemunho de um Criador” (BYRNE, 2018, p. 247). Além disso, Jane Austen só utiliza a palavra Deus em suas narrativas “como exclamação nos mais graves momentos”, mostrando ser fiel ao mandamento “Não usarás o nome de Deus em vão”.

A família de Jane Austen passou por diversos episódios relacionados a herança, tema central de *Razão e sentimento*. Quando um parente da mãe, Edward Leigh, ou Lord Leigh de Stoneleigh, morreu, “deixou seu patrimônio à irmã Mary” (BYRNE, 2018, p. 270). Posteriormente, a propriedade deveria ser passada para o primeiro e mais próximo homem de sua família, que deveria ter o nome Leigh. Havia a possibilidade de o irmão da sra. Austen, Leigh-Perrot, herdar a propriedade. Os Austen tinham interesse nessa possibilidade, já que o filho James era herdeiro do tio. Entretanto, Leigh-Perrot “renunciou a sua reivindicação em prol de um grande montante fixo e uma anuidade” (BYRNE, 2018, p. 278).

Seus parentes mais abastados, os Leigh-Perrot e os Knight, não tinham filhos e tampouco, portanto, herdeiros para suas elegantes propriedades. Em *Razão e sentimento*, *Orgulho e preconceito*, *Emma* e *Persuasão*, a ausência de um herdeiro do sexo masculino é uma linha de enredo importante. As irmãs Dashwood são forçadas a sair de Norland Park, a sra. Bennet lamenta o fideicomisso que a deixará (junto com suas filhas) sem teto. Anne e Elizabeth Elliot são exiladas de Kellynch e forçadas a buscar alojamentos em Bath. (BYRNE, 2018, p. 278 - 279).

Dessa forma, “Jane Austen foi, de fato, uma das primeiras romancistas a enfatizar a importância simbólica do lar ancestral inglês” (BYRNE, 2018, p. 280). São muitas as propriedades em seus textos, e “a questão de quem vai herdá-las, e de quem não pode herdá-las, está no centro dos romances” (BYRNE, 2018, p. 280).

Sabe-se que muito do que Jane Austen escreveu reflete sua vida ou seus conhecidos. Em um de seus escritos, sobre a família Watson, fica aparente o sentimento que Austen nutria: o de ser um peso para sua família, já que as mulheres dependiam financeiramente do pai, marido ou irmão. Ela parou a escrita quando seu próprio pai morreu, e a narrativa se parecia demais com a realidade (BYRNE, 2018, p. 325).



#### 4. Interligando as reflexões – análises e discussões

A narrativa, escrita primeiro por Jane Austen e adaptada para o roteiro cinematográfico por Emma Thompson, gira em torno de três temas principais: herança, casamento e irmandade.

Já no início aparecem dois dos principais temas do romance: herança e irmandade. John Dashwood já era agraciado com a herança de sua mãe, e agora recebera também a de seu pai. Sua família vivia uma vida confortável, mas Fanny Dashwood não conseguia compreender os motivos que levariam o esposo a dar “benefícios” à madrasta e às irmãs que, além de não possuírem boa renda anual, perderiam também a casa em que viviam, que fora passada para o irmão mais velho. No roteiro, seu desgosto pode ser notado pelo diálogo com o marido, em especial com a frase: “Não interessa o que elas esperam. A questão é, quanto você pode dar?” (THOMPSON, 1996, p. 38). No romance, este diálogo é mais extenso, mas uma passagem que retrata bem seus sentimentos é:

Como poderia admitir o próprio filho, seu único filho, espoliado de uma importância tão significativa? E com que direito as srtas. Dashwood, que eram apenas suas meias-irmãs, o que para ela não representava laço de parentesco algum, poderiam reclamar de sua generosidade uma soma tão grande? (AUSTEN, 2011, p. 14).

Neste trecho é perceptível que Fanny Dashwood não só era uma pessoa um tanto gananciosa, como também não possuía as melhores considerações com as cunhadas e a mãe delas. A herança e a questão familiar são muito fortes no diálogo em que os trechos se inserem. Fanny não considerava as senhoritas Dashwood irmãs de verdade de seu marido, já que só possuíam o pai em comum. Isto, se pensarmos o que Engels (2018, p. 85) afirma sobre a monogamia existir para evitar que filhos de outros homens (ou os tão chamados filhos bastardos) recebessem sua herança, pode significar que Fanny considerava as cunhadas como filhas ilegítimas do sr. Henry Dashwood.

Outro tema importante é o casamento. É possível perceber uma crítica sutil que Austen faz aos casamentos também no começo de seu romance, quando Edward e Elinor se aproximam:

Certas mães teriam encorajado o namoro por motivos de interesse, porquanto Edward Ferrars era o filho mais velho de um homem que ao morrer deixara imensa fortuna; outras teriam reprimido a intimidade por motivos de prudência, pois, com exceção de uma simples bagatela, toda a sua fortuna estava na dependência do testamento da mãe. A sra. Dashwood, no entanto, não demonstrava qualquer parcialidade. Para ela bastava que o jovem se mostrasse gentil, que gostasse de sua filha, e que Elinor lhe correspondesse à predileção. Era contrário a todos os seus

princípios que as diferenças de fortuna pudessem separar casais além de lhe parecer impossível existir alguém que não se encantasse pelas virtudes de Elinor tão logo a conhecesse. (AUSTEN, 2011, p. 20).

Sabe-se que os casamentos, à época de Austen, eram geralmente arranjados pelas famílias em função dos bens e da posição social<sup>12</sup>. E sabe-se também que Austen sempre criticou essa forma de relacionamento (BYRNE, 2018, p. 131). Em *Razão e sentimento* não é diferente. A família de Edward Ferrars, em especial sua irmã, ao perceber sua amizade com Elinor, desaprovou uma possível união. Fanny, que já demonstrava não gostar da família do marido, passou a ter um tratamento ainda mais ríspido para com ela. A questão do casamento por posses ou status é presente ao longo de todo o texto, tanto no romance quanto no roteiro.

Mais uma vez percebe-se o casamento por interesse em pauta quando as pessoas se referem ao coronel Brandon como um bom partido por ser dono de propriedades. Na adaptação, a sra. Jennings sugere que coronel Brandon “é o solteiro mais cobiçado desta região” (THOMPSON, 1996, p. 73) e que faria um ótimo casamento com Elinor, porém percebe que ela “deixou o coração em Sussex” (THOMPSON, 1996, p. 73) se referindo, sem saber, a Edward Ferrars.

A sra. Jennings e o sr. John Dashwood são os personagens que mais reforçam a ideia do “bom casamento”. John chega a comentar, quando o compromisso de Edward e Lucy é revelado, que a irmã seria, para a sogra, “dos males o menor” (AUSTEN, 2011, p. 283). Ainda, assim que descobriu que o coronel Brandon era um homem de posses, John Dashwood passou a falar dele como se fosse um ídolo.

Os modos dele para como *elas* [as irmãs e a madrasta], embora calmos, eram perfeitamente atenciosos; para com a sra. Jennings, mais solícitos; e à chegada do coronel Brandon, que entrou pouco depois, olhou-o com uma curiosidade que parecia exprimir seu desejo de saber se era rico, para mostrar-se igualmente cortês com *ele*. (AUSTEN, 2011, p. 214).

O irmão de Elinor, Marianne e Margaret parece ser cortês apenas com pessoas que possam ser benéficas ou influentes para ele de alguma forma.

Percebe-se, ao longo dos textos, como a riqueza é uma qualidade desejada que os homens tenham, enquanto espera-se a beleza das mulheres<sup>13</sup>, como pode-se ver em Engels

---

<sup>12</sup> Ver Engels (2016, p. 81, 85); Beauvoir (2018, p. 117, 135, 137, 194, 195, 196)

<sup>13</sup> A exaltação da beleza feminina pode ser vista, como mencionam Miguel e Biroli (2013, p. 34), como uma forma de controle e dominação até os dias atuais.

(2018) e Beauvoir (2016). Quando a sra. Jennings pensa em unir Brandon e Marianne, exclama: “Estupefaciente! Excelente combinação, pois ele é rico e ela é bela” (THOMPSON, 1996, p. 81). John Dashwood também tem grande preocupação com a aparência das mulheres, principalmente das irmãs. Quando Marianne está sem notícias de Willoughby e, por isso, triste e fraca, John relata ao coronel Brandon: “o senhor talvez não seja capaz de imaginar, mas Marianne *era* extraordinariamente atraente há alguns meses; tão atraente quanto Elinor. Agora, como vê, perdeu tudo” (AUSTEN, 2011, p. 228).

Apesar de a riqueza ser buscada, por mais vezes, nos homens, na narrativa existe um homem que se casa com uma jovem rica. Willoughby se mostra interessado: “para falar honestamente, seu dinheiro me era necessário e, numa situação como a minha, tudo devia ser feito para impedir um rompimento” (AUSTEN, 2011, p. 314).

Outro tema digno de atenção, neste romance, é a diferença etária entre Brandon (mais de 35) e Marianne (16), a quem a sra. Jennings e outros personagens tentaram unir em diversas ocasiões (e conseguem, ao final). A srta. Dashwood do meio inclusive fez esta observação: “O coronel Brandon é certamente mais novo do que a sra. Jennings, mas ele tem idade suficiente para ser meu pai; e se ele tivesse disposição bastante para se apaixonar, deve ter de há muito ultrapassado qualquer sensação dessa espécie” (AUSTEN, 2011, p. 41). Segundo o jornal Público, de Portugal, que cita uma pesquisa feita pela OCDE (Organização de Cooperação e de Desenvolvimento Econômico) em 2014, em 1820 a expectativa de vida dos britânicos ao nascer estava entre os 40 e os 45 anos. Sendo o romance de 1811, coronel Brandon, à época, já poderia ser considerado idoso<sup>14</sup>.

A questão da idade também é percebida quando Marianne nota que sua pressa por se casar era sem fundamento, pois ela havia conhecido um cavalheiro como imaginava que seria seu marido. Ela, na ocasião, estava entre os 16 e os 17 anos, idade em que, à época, já era esperado que as moças já estivessem comprometidas:

Marianne começou a perceber que o desespero que dela se havia apossado, entre os 16 e 17 anos, quanto à possibilidade de encontrar na vida um homem capaz de corresponder ao seu ideal de perfeição era algo apressado e injustificável. Willoughby preenchia tudo quanto a sua fantasia delineara, naquela hora infeliz e em outros períodos mais felizes, como sendo passível de atraí-la; e sua conduta mostrou que seus desejos nesse particular eram tão ardentes quanto o eram as suas aptidões. (AUSTEN, 2011, p. 52).

---

<sup>14</sup> “Sei perfeitamente bem que o coronel Brandon não é tão velho que torne os seus amigos apreensivos de perde-lo por morte natural. Pode viver mais vinte anos” (AUSTEN, 2011, p. 41)

Marianne, ao ser rejeitada por Willoughby, ficou tão triste e abatida que adoeceu e todos ficaram preocupados com uma possível morte. No roteiro, aparece tendo delírios com o pai, que parece ter vindo buscá-la. Isso lembra o que Byrne (2018) afirma sobre Austen ironizar o sentimentalismo da época em outra obra, *Amor e amizade*: “as heroínas são esmagadas por ‘sentimento’ excessivo. Quando elas testemunham um reencontro emocionante, desmaiam alternadamente num sofá” (BYRNE, 2018, p. 95). *Razão e sentimento* pode não ser uma forma tão ironizada de sentimentalismo, mas a reação de Marianne, que fica à beira da morte ao ter o coração partido, remete muito ao estilo.

Além disso, é preciso chamar a atenção aqui para as vezes em que Elinor, Marianne e Margaret foram em direção oposta ao esperado de jovens moças do século XIX. Margaret possui mais visibilidade no roteiro do que no romance, e aparece como uma jovem aventureira cujo destino, segundo o pai, seria o de se tornar uma pirata<sup>15</sup>. Marianne, no início do romance, repreende sir John quando ele sugere que Elinor não poderia deixar todos os homens para a irmã e que valia a pena que a mais velha das Dashwoods “fiscasse” Willoughby:

*Sir John, eis uma expressão – disse Marianne, agastada – que me é particularmente desagradável. Odeio todas as frases comuns que pretendem ser espirituosas; e “atirar-lhe a rede” ou “fazer uma conquista” são das mais indesejáveis de todas. Sua intenção é grosseira e mesquinha; e se sua utilização pôde alguma vez ser considerada inteligente, de há muito que o tempo acabou por destruir todo o seu espírito. (AUSTEN, 2011, p. 49).*

Se é normal que hoje ouçamos tais expressões, naquele tempo, em que era regra o casamento por interesse, talvez elas fizessem ainda mais sentido. Marianne, assim como as irmãs, não foram criadas para se casarem por interesse, o que é deixado claro pela sra. Dashwood nesta mesma ocasião (AUSTEN, 2011, p. 48).

Outra passagem é quando Marianne ironiza a norma social de que não se pode ficar muito à vontade perto de estranhos, principalmente quando se tem um interesse romântico. Elinor, de brincadeira, chama a atenção da irmã por se mostrar muito aberta e entusiasmada ao conversar com Willoughby, ao que Marianne rebate: “Acha justo? Minhas ideias são tão restritas? Mas já sei o que quis dizer. Fiquei muito à vontade, muito feliz, muito espontânea. Infringi todas as noções preestabelecidas do decoro; tenho sido fraca e sincera quando devia ter sido reservada, tristonha, aborrecida e hipócrita” (AUSTEN, 2011, p. 51). Quando

---

<sup>15</sup> “Margaret irá para o mar e se tornará uma pirata, por isso não precisamos nos preocupar com ela” (THOMPSON, 1996, p. 33)

percebe que foi só uma brincadeira, a Dashwood do meio se acalma. Nesta parte do texto, assim como em outras, é possível ver a sutileza com que Austen ironizava temas dos quais ela discordava. Para olhares desatentos, o diálogo foi apenas uma crítica de Elinor à tagarelice e curiosidade da irmã.

Quando Willoughby contou a Elinor que amava Marianne e que se casou com outra por interesse, Elinor o repreendeu: “O senhor fez a sua escolha. Ninguém o forçou a isso. Sua mulher tem direito à sua cortesia, ao seu respeito, pelo menos. [...] Tratá-la com grosseria, falar a seu respeito com menosprezo, não serve de consolo para Marianne” (AUSTEN, 2011, p. 315). No roteiro, não há esta conversa entre Willoughby e Elinor, e é o coronel Brandon quem presume que o amor de Willoughby por Marianne é legítimo e que ele só não se casou com ela porque fora deserdado.

Margaret, por sua vez, apenas por ser uma menina aventureira e que pretende ser pirata, no roteiro, já contraria as expectativas para uma menina de sua idade. Seu amor pelo Atlas e as lutas de espadas que travava de brincadeira com Edward eram, até há pouco tempo, relacionadas a meninos. Quando Elinor comentou que Margaret sempre quis viajar, Edward respondeu: “Eu sei. Muito em breve ela estará à frente de uma expedição à China. Eu devo ir como seu criado, mas apenas com a condição de aceitar ser muito maltratado” (THOMPSON, 1996, p. 52). Quando discutem que Edward não pode trabalhar com o que gosta, ou seja, a Igreja, e que Elinor e as irmãs não possuem nem a possibilidade de trabalhar para ganhar algum dinheiro, a pirataria retorna à conversa:

- Você fala de se sentir inútil e ocioso – imagine como isso pode ser agravado quando não se tem escolha nem esperança de uma ocupação.
- [...]
- Logo, nossas circunstâncias são exatamente as mesmas.
- [...]
- Com a diferença de que você vai herdar sua fortuna. [...] Nós não podemos trabalhar para ganhar a nossa
- Talvez Margaret esteja certa.
- Certa?
- A pirataria é nossa única opção. (THOMPSON, 1996, p. 53-54).

Apesar desses momentos em que as moças aparecem dizendo, fazendo ou pensando o contrário do que se esperava, um tema que hoje tenta-se superar e que aparece na narrativa é a rivalidade feminina. Elinor vê Lucy como sua rival. Fanny e a sra. Ferrars paparicam a Lucy Steele como forma de demonstrar que uma completa estranha tem mais espaço em sua família do que a cunhada da sra. John Dashwood (até descobrir o compromisso de Edward

com Lucy<sup>16</sup>). E, mesmo depois que Lucy se casa com Robert e Elinor com Edward, a primeira continua sendo a nora favorita da sra. Ferrars. A rivalidade também aparece quando a família pensa em casar Edward com a srta. Morton. A sra. Ferrars e Fanny desmerecem um trabalho feito por Elinor, comparando com a outra: “Não acha que são um pouco no estilo da pintura da srta. Morton, mamãe?... *Ela* pinta admiravelmente! Que maravilhosa a sua última paisagem!” (AUSTEN, 2011, p. 226). Ao que a mãe responde: “De fato, maravilhosa! Mas *ela* é perfeita em tudo o que faz.” (AUSTEN, 2011, p. 226).

Por fim, o romance e a adaptação tratam sobre a existência de um só amor verdadeiro para toda uma vida. Como mencionado, Jane Austen tinha discussões sobre o assunto com sua irmã. “Jane Austen, ao contrário do que as pessoas poderiam esperar, era da firme crença de que não há somente uma pessoa no mundo que você pode amar” (BYRNE, 2018, p. 131). Marianne acreditava no oposto. No início de sua história, a moça acreditava que existia apenas um amor para cada pessoa. Esta crença vai se desfazendo ao longo das páginas, até que ela se casa com o homem a quem antes desdenhava.

As discussões do feminismo, à época de Austen, se voltavam para questões como “a educação das mulheres, o direito ao voto e a igualdade no casamento, em particular o direito das mulheres casadas a dispor de suas propriedades” (MIGUEL; BIROLI, 2013, p. 10). Como é perceptível após esta discussão, Austen compartilhava de pensamentos como os das escritoras feministas de seu tempo. Abordando temas como herança e casamento, ela fazia críticas à forma como tais relações eram organizadas.

---

<sup>16</sup> No romance, é a irmã de Lucy que deixa escapar a informação sobre o compromisso. No roteiro, é Lucy quem sussurra seu segredo ao ouvido de Fanny, e a cena que se segue é a voz da sra. John Dashwood sobre a imagem da casa, gritando “uma víbora no meu seio!” (THOMPSON, 1996, p. 174). A forma como a cena é escrita demonstra a dramaticidade da ocasião.

## 5. Considerações finais

Em 1996, *Razão e sentimento* ganhava uma nova adaptação: o roteiro cinematográfico escrito por Emma Thompson. A adaptação é um hábito já naturalizado pelos seres humanos. Como Hutcheon (2011, p. 22) menciona, as histórias são sempre adaptações ou repetições de outras histórias.

Quem adapta, portanto, realiza um processo criativo que “sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (HUTCHEON, 2011, p. 29). As adaptações são sempre formas de intertextualidade e contêm, em si, sinais das subjetividades das(os) adaptadoras(es). No caso do roteiro *Razão e sensibilidade*, a narrativa de Jane Austen sofre mudanças que são relacionadas à vida de Emma Thompson e aos contextos (histórico, social, cultural) em que ela se insere.

Nas narrativas estudadas, percebe-se diferentes relações entre gênero e classe. Como sabe-se, as mulheres, no século XIX, sofriam de limitações ainda maiores do que as que encontram no mundo contemporâneo. Não lhes era permitido participar da política, suas oportunidades de trabalho eram ainda mais limitadas e eram como propriedades dos pais, irmãos mais velhos ou do marido<sup>17</sup>. Sendo proibidas de trabalhar (porque o trabalho assalariado feminino era malvisto), as mulheres já começavam, desde o início da adolescência, a se preocupar com um bom casamento. Tais questões são retratadas com ironia no romance de Austen e adaptadas para o roteiro com a mesma ironia, recebendo uma pitada da personalidade de Emma Thompson.

A divisão sexual do trabalho, discutida por Engels (2018), Woolf (2014) e Beauvoir (2016), em 1884, 1928 e 1949, respectivamente, se mostra ainda hoje<sup>18</sup>. Segundo o IBGE, em 2016, no Brasil, a média de horas semanais que pessoas de 14 anos ou mais se dedicavam a tarefas domésticas era de 11,1 para homens sem ocupação e 20,9 para mulheres também sem ocupação. Entre os homens ocupados, a média caía para 10,5, enquanto, entre as mulheres ocupadas, a média era de 18,1 horas. Tal debate, como pode-se perceber, não se tornou velho, e mostra como as mulheres ainda possuem dificuldades em inserir-se no mercado de trabalho. Como a Organização Mundial do Trabalho (OIT) constatou, “apesar dos progressos notáveis nos últimos 20 anos”, desigualdades persistem “entre mulheres e

---

<sup>17</sup> Ver Woolf (2014, p. 23); Beauvoir (2016, p. 136, 214)

<sup>18</sup> Ver Miguel; Biroli, 2013; Fraser, 2013

homens no acesso ao mercado de trabalho, desemprego e condições de trabalho” (OIT, 2018). Mesmo que hoje existam maiores oportunidades, as mulheres ainda precisam ultrapassar inúmeros obstáculos para alcançá-las. Muito provavelmente, se Elinor e Marianne vivessem no século XXI, suas dificuldades econômicas seriam diferentes. Elas poderiam trabalhar fora para ter uma renda, mas encontrariam empecilhos como a jornada dupla, por exemplo<sup>19</sup>.

Após esta breve discussão, é perceptível que Jane Austen, no século XIX, já travava debates que estão presentes até hoje, 208 anos depois da publicação de *Razão e sentimento* e 23 anos após a produção do roteiro de Emma Thompson. Tudo o que foi mencionado ainda aparece em conversas cotidianas. Desde a rivalidade feminina, passando pela imposição de um padrão de beleza<sup>20</sup> para as mulheres e o que se considera feminilidade<sup>21</sup>, chegando a questões econômicas. Estudar Jane Austen e as pessoas que a adaptaram é importante por isso. É possível traçar diferentes paralelos entre sua visão de mundo e o que acontece no século XXI.

---

<sup>19</sup> Ver Nancy Fraser (2013, p. 254 - 255), sobre o ciclo de Okin, em que o casamento define a participação da mulher no mercado de trabalho, que gera poder econômico desigual ao do marido, o que leva a uma dominação do marido sobre a esposa.

<sup>20</sup> Ver Naomi Wolf (2018) em *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*

<sup>21</sup> Ver Miguel e Biroli (2013), p. 28



## 6. Bibliografia

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981. pp. 195 - 279.

AUSTEN, Jane. **Sense and sensibility**. Project Gutenberg. 1811. Disponível em <<https://www.gutenberg.org/ebooks/161>>. Acesso em 10 de abril de 2018.

\_\_\_\_\_. **Razão e sentimento**. Trad. Ivo Barroso. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad. Sérgio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Trad. Floriano de Souza Fernandes. 23ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

BOTELHO, Michael Jones; DUDALSKI, Sirlei Santos. Das páginas do livro para a tela do Cinema: um estudo comparativo entre as adaptações fílmicas de Ratos e Homens, de John Steinbeck. **Revista Criação & Crítica**, n. 16, p. 74-90, 2016.

BYRNE, Paula. **A verdadeira Jane Austen: Uma biografia íntima**. Trad. Rodrigo Breunig. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2018.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Trad. Leandro Konder; Aparecida Maria Abranches. 3ª ed. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2018.

FRASER, Nancy. **Para além do modelo senhor/serva: sobre *O contrato sexual*, de Carole Pateman**. In: MIGUEL, Luis F.; BIROLI, Flávia (org.). *Teoria política feminista: textos centrais*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2013. p. 251 – 263.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

IBGE. **Estatísticas de Gênero - Indicadores sociais das mulheres no Brasil**. [S. l.], 2016. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/genero/20163-estatisticas-de-genero-indicadores-sociais-das-mulheres-no-brasil.html?=&t=resultados>> Acesso em 20 de junho de 2019.

MIGUEL, Luis F.; BIROLI, Flávia. **Introdução: teoria política feminista, hoje**. In: MIGUEL, Luis F.; BIROLI, Flávia (org.). *Teoria política feminista: textos centrais*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2013. p. 7 – 54.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DO TRABALHO. **Mulheres ainda são menos propensas a atuar no mercado de trabalho do que os homens na maior parte do mundo, diz OIT**. Organização Mundial do Trabalho, Genebra, 7 de março de 2018. Disponível em: <[https://www.ilo.org/brasilia/noticias/WCMS\\_619819/lang--pt/index.htm](https://www.ilo.org/brasilia/noticias/WCMS_619819/lang--pt/index.htm)> Acesso em 20 de junho de 2019.

SANCHES, Andreia *et al.* **A vida desde 1820**. Portugal: Público. Disponível em <<https://acervo.publico.pt/multimedia/infografia/a-vida-desde-1820>> Acesso em 11 de junho de 2019.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, n. 51, 2006.

\_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

THOMPSON, Emma. **Roteiro e diário de Razão e Sensibilidade: das páginas do romance de Jane Austen para as telas do cinema**. Trad. Aulyde S. Rodrigues e Alydia C. Sauer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

WOOLF, Virginia. **Jane Austen**. In: WOOLF, Virginia. *O leitor comum*. Trad. Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

\_\_\_\_\_. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa; Glauco Mattoso. 1ª ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

## 7. Anexos

### 7.1.As autoras

Jane Austen:



Ilustração de Jane Austen feita por Cassandra Austen

Fonte: site Jane Austen Portraits (<http://janeaustenportraits.blogspot.com/p/portraits-of-jane-austen.html>)

Emma Thompson:



Emma Thompson no programa Late Night

Fonte: <https://www.imdb.com/name/nm0000668/mediaviewer/rm2177734913>

## **7.2. Razão e sentimento: do que se trata a narrativa?**

*Razão e sentimento* tem como personagens principais as irmãs Elinor e Marianne Dashwood. Conta também com a sra. Dashwood, Margaret Dashwood, sr. e sra. John Dashwood, coronel Brandon, sr. Edward Ferrars, sr. Willoughby, sra. Jennings, sir John Middleton, as srtas. Steele, entre outros.

Elinor Dashwood é descrita por Austen como uma jovem de 19 anos que era a conselheira da mãe por ser “dotada de grande força de compreensão e frieza de julgamento” (AUSTEN, 2011, p. 12). Marianne, aos 16, assim como a irmã mais velha, “era inteligente e sensível, mas agia em tudo com intensidade” (AUSTEN, 2011, p. 12). Margaret, a mais nova das Dashwoods, “era uma jovem bem-humorada e bem-disposta, [...] [que] absorvera uma boa parte do romantismo de Marianne, sem guardar muito de seu bom senso” (AUSTEN, 2011, p. 13). Apenas pela primeira descrição das personagens já é possível perceber que Elinor representa *Razão*, enquanto Marianne é a personificação de *Sentimento* ou *Sensibilidade*.

Tudo se iniciou com a morte do sr. Henry Dashwood, pai de John, Elinor, Marianne e Margaret Dashwood, sendo as três filhas frutos de um segundo casamento. A propriedade de Norland Park fora herança de seu tio, um solteirão que vivia com a irmã e, após a morte dela, teve como companhia o sobrinho e sua família.

O tio do sr. Henry Dashwood deixou toda a sua fortuna para John Dashwood. Para as sobrinhas, restou “uma doação de mil libras a cada uma” (AUSTEN, 2011, p. 10). Tendo que legar à mulher e às filhas “dez mil libras, incluindo as últimas disposições testamentárias” (AUSTEN, 2011, p. 10), sr. Henry Dashwood pediu ao filho que ajudasse a madrasta e as irmãs, ao que John Dashwood se prontificou a cumprir.

Entretanto, ao comunicar à esposa o pedido que seu pai lhe fizera no leito de morte, não recebeu uma resposta muito animadora. Fanny Dashwood considerou a ajuda que o marido estava disposto a oferecer à família muito alta.

Por fim, ficou decidido que as Dashwood não receberiam “nada de dinheiro – mas o presente ocasional de um animal ou um peixe na temporada de caça serão muito bem-vindos” (THOMPSON, 1996, p. 41), pois “seria absolutamente desnecessário, se não altamente indecoroso, fazer algo mais pela viúva e pelas filhas de seu pai do que os atos de boa vizinhança que sua mulher lhe havia apontado” (AUSTEN, 2011, p. 19).

John, Fanny e o filho se mudaram para Norland assim que possível, e a sra. e as srts. Dashwood permaneceram como suas hóspedes até que encontrassem uma casa. Elinor estava à frente da procura, sempre mostrando à mãe os benefícios e limitações de cada propriedade.

Enquanto as Dashwood procuravam uma casa, o irmão de Fanny, Edward Ferrars, veio visitar a família e se tornou muito próximo das irmãs Dashwood, em especial Elinor. Na adaptação, ele aparece travando lutas de espadas e brincando de faz-de-conta com Margaret, que se afeioou pelo cavalheiro também no romance.

Um tempo após a mudança dos John Dashwood para Norland chegou uma carta de um parente que residia em Devonshire, *sir* John Middleton. Ele oferecia para a sra. e as srts. Dashwood um pequeno chalé que ficava em sua propriedade, na paróquia de Barton. A sra. Dashwood aceitou sem pensar muito. Elinor aprovou, apesar de ainda acreditar ser melhor para elas não residir muito longe de Norland.

Sir John Middleton morava com sua esposa, Lady Middleton, e sua sogra, a sra. Jennings, em Barton Park. Eles eram extremamente atenciosos com as novas moradoras, sempre convidando-as para jantares e passeios. Nesses eventos, as irmãs Dashwood e a mãe conheceram personalidades como o coronel Brandon, um solteiro que passava dos 35 anos e, “embora suas feições não fossem belas, tinha maneiras delicadas e modos particularmente cavalheirescos” (AUSTEN, 2011, p. 38). A sra. Jennings, viúva que não tinha mais o que fazer do que tentar casar todas as pessoas solteiras que conhecia, já suspeitou desde o primeiro momento que o coronel “estava profundamente apaixonado por Marianne” (AUSTEN, 2011, p. 40).

Certo dia, Marianne, ao caminhar com Margaret na chuva, escorregou e torceu o tornozelo e a irmã, sem conseguir carregá-la, foi procurar ajuda. Até que Marianne avistou um homem, que a socorreu e a carregou até em casa. Seu nome era Willoughby. Ele possuía todos os atributos que Marianne via como importantes em um cavalheiro: era bonito, possuía sensibilidade ao ler poemas (carregava um livro de seus sonetos preferidos no bolso), era atencioso e charmoso. Todas as Dashwood imediatamente se afeioaram por ele, em especial Marianne, e Willoughby correspondia aos sentimentos da jovem.

Apesar de Marianne estar apaixonada e acreditar que um noivado estava iminente, a moça não confirmava os boatos de que o casal estava de alguma forma comprometido. De todos os personagens, apenas o coronel Brandon não demonstrou estima por Willoughby. Os outros, e inclusive os leitores, podem ter tido a sensação de que isto se deu porque o

coronel nutria uma paixão por Marianne, mas, ao final do romance e do roteiro, compreende-se que seus motivos eram bem mais sérios do que meros ciúmes.

Lucy Steele e a irmã, que só aparece no romance, vieram visitar sir Middleton e a sra. Jennings. Lucy Steele era uma jovem animada, que não tivera boa educação, então “era ignorante e de poucas letras” (AUSTEN, 2011, p. 126). Apesar de tentar mostrar superioridade, a srta. Steele não era, para Elinor, boa companhia. A srta. Dashwood mais velha prezava por conversas intelectuais, algo que Lucy não poderia lhe oferecer. Porém, a jovem se afeiçoou a Elinor e, certo dia, ao caminharem juntas, resolveu que a jovem Dashwood seria confidente perfeita.

Lucy sabia que as Dashwood conheciam Edward Ferrars e perguntou a Elinor como eram Fanny e a mãe. Ela estava preocupada, pois o sr. Ferrars e ela possuíam um compromisso secreto que já durava quatro anos (cinco no roteiro), desde que o cavalheiro fora tutorado pelo tio de Lucy. Elinor não esboçou reação, porém seu coração fora despedaçado neste momento e, com dificuldades em acreditar no que a jovem dizia, confiou “no amor e na honra de Edward e na falsidade da companheira” (AUSTEN, 2011, p. 129). Elinor cumpriu sua promessa e não revelou tal notícia a ninguém, nem mesmo a Marianne. Sentiu sozinha tudo o que pode ter passado por sua mente e coração.

A sra. Jennings, em determinada ocasião, convidou as Dashwood mais velhas e as srtas. Steele (no roteiro, apenas Lucy existe), para passar uns dias com ela, a filha e o genro em Londres. O irmão das Dashwood, John, estaria lá com a mulher, a sogra e os cunhados, Edward e Robert Ferrars. Willoughby também estaria em Londres na mesma época. As três moças ficaram apreensivas: Marianne, por poder ver Willoughby; Elinor, por toda a história entre Edward e Lucy; e Lucy por, além de reencontrar Edward, ter a oportunidade de conhecer a sra. Ferrars e seus filhos, Fanny Dashwood e Robert Ferrars.

Marianne logo enviou um bilhete a Willoughby (e muitos outros ao passar dos dias), mas o cavalheiro não lhe respondeu. Durante um baile, muitos dos personagens se encontraram, e Willoughby era um deles. Ele não tratou Marianne da maneira que costumava; estava cortês, mas distante. Marianne, confusa, perguntou, em voz mais alta que o habitual, se ele não apertaria sua mão. Willoughby foi cumprimenta-la, constrangido, mas logo voltou para perto de seus amigos, que olhavam para a jovem Dashwood “com um misto de curiosidade e condescendência” (THOMPSON, 1996, p. 151). Elinor percebeu o

desinteresse de Willoughby, entendendo que existia alguma forma de compromisso entre ele e a irmã, mas que o cavalheiro provavelmente se cansara dela.

Posteriormente a esta ocasião, Marianne recebeu todas as cartas que havia enviado a Willoughby, junto com seu cacho de cabelos e uma carta do próprio cavalheiro, que pedia perdão pelo modo que agira no baile. Na carta, ele também falava que nunca foi sua intenção demonstrar algum tipo de sentimento romântico, mesmo porque ele estava comprometido e se casaria em breve. Marianne declarou à Elinor que nunca houvera compromisso entre ela e Willoughby, mas que sabia que ele sentia por ela o mesmo que ela sentia por ele.

Ao saber do ocorrido, coronel Brandon foi até a casa onde as jovens se hospedavam e contou a Elinor os motivos pelos quais não estimava Willoughby. Coronel Brandon se apaixonou por uma jovem, parenta órfã que foi tutelada por seu pai desde a infância. Seu nome era Eliza. Eles cresceram juntos e se amavam. Mas, aos 16 anos, Eliza casou-se com o irmão do coronel, por decisão do tutor e tio (pai do coronel Brandon). O casamento não foi feliz, e eles se divorciaram. Após o divórcio, sem uma pensão que cobrisse seus gastos, e tendo transferido parte dela para outra pessoa, Eliza foi encontrada por Brandon em uma prisão, acusada de dívidas. O coronel passou a cuidar para que a ex-cunhada tivesse todo o conforto possível na prisão, ao longo do “resto de sua curta vida” (AUSTEN, 2011, p. 199). Eliza teve uma filha, no romance também chamada Eliza; no roteiro, Beth, que estivera em um orfanato, visitada sempre pelo coronel, até completar 14 anos, quando foi posta “sob os cuidados de uma senhora muito respeitável” (AUSTEN, 2011, p. 199), que educava mais quatro ou cinco moças. Dois anos depois, ao viajar com uma amiga, a jovem fugiu com Willoughby. Ele “havia abandonado a jovem, cuja inocência e juventude seduzira, numa situação extremamente embaraçosa, sem casa, sem auxílio, sem amigos, sem saber onde ele estava! Abandonara-a prometendo voltar, mas nem voltou, nem escreveu, nem socorreu-a” (AUSTEN, 2011, p. 201). Eliza, ou Beth, teve o mesmo destino da mãe. Foi transferida com o bebê para o campo.

Elinor logo contou a Marianne, que lamentou mais pelo mau-caratismo de Willoughby do que por não ter seu amor correspondido por ele. Recebeu “com estudada calma” (AUSTEN, 2011, p. 208) a notícia de que ele havia se casado.

Lucy se aproximou dos Ferrars e dos John Dashwoods nesta viagem. Muito porque Fanny e a mãe, pensando no risco que existia de Elinor se casar com Edward, papricavam a srta. Steele para demonstrar aversão à srta. Dashwood. Ela foi convidada, junto à irmã (que



só existe no romance), a passar uns dias junto dos Ferrars e dos John Dashwoods. Certo dia Fanny fica sabendo de seu relacionamento com Edward. As Steele foram imediatamente expulsas da casa, e Lucy foi “tratada muito cruelmente; pois sua cunhada repreendeu-a com tal fúria que a pobre logo desmaiou” (AUSTEN, 2011, p. 246).

Edward foi deserdado por sua mãe, que pretendia casá-lo com a filha de um lorde. Ao saber da situação, coronel Brandon foi até Elinor, pedindo que ela fizesse uma oferta a Edward. O coronel possuía uma paróquia em sua propriedade, como era comum na Inglaterra da época. Sabendo que Edward tinha interesse de entrar para a Igreja, a ofereceu ao amigo das Dashwoods, afirmando que era uma paróquia pequena e que dava uma pequena renda anual.

Marianne, após pegar uma chuva, adoeceu. Seu estado piorou por estar tão triste e abatida por Willoughby que negligenciara sua saúde. Chegou a correr risco de morte. Elinor e o coronel Brandon ficaram muito preocupados com a jovem e o coronel, desesperado por ser útil, foi buscar a sra. Dashwood. Quando retornaram, Marianne já estava fora de perigo. No romance Willoughby, sabendo da doença de Marianne, foi procurar Elinor, e contou para a srta. que ele não tinha interesse de firmar compromisso com Marianne, de início, mas que se apaixonou por ela. Entretanto, quando sua tia lhe deserdou, ao ficar sabendo do que ocorreu com Eliza, ele resolveu casar com uma jovem rica. Mas garantiu que seus sentimentos por Marianne eram reais. No roteiro, não há esta conversa entre Willoughby e Elinor, e é o coronel Brandon quem presume que o amor de Willoughby por Marianne é legítimo e que ele só não se casou com ela porque fora deserdado.

Quando retornaram para Barton, o criado, Thomas, contou que viu o sr. Ferrars com sua nova esposa em Exter. Mãe e filhas acreditaram se tratar de Edward e, quando ele foi visitá-las, alguns dias depois, contou que Lucy havia se casado com Robert Ferrars, e não consigo. Elinor, surpresa, começou a chorar de alívio e alegria. Edward pediu sua mão em casamento.

Após o tempo em que ficara doente, Marianne passou a tratar o coronel Brandon de forma diferente, mais amigável. Os cuidados que ele lhe dedicara pareceram ter afetado o modo com que ela o enxergava. O cavalheiro, assim que retornou a Barton, fez-lhe a proposta de casamento.

### 7.3.As personagens no roteiro: atrizes e atores escalados para os papéis

Marianne Dashwood – Kate Winslet; Margaret Dashwood – Emilie François; Elinor Dashwood – Emma Thompson:



Foto: captura de tela do filme *Sense and sensibility* (1995)  
Fonte: Acervo pessoal

Edward Ferrars – Hugh Grant:



Foto: captura de tela do filme *Sense and sensibility* (1995)  
Fonte: Acervo pessoal

Coronel Brandon – Alan Rickman:



Foto: captura de tela do filme *Sense and sensibility* (1995)  
Fonte: Acervo pessoal

Sra. Dashwood – Gemma Jones:



Foto: captura de tela do filme *Sense and sensibility* (1995)

Fonte: Acervo pessoal

John Willoughby – Greg Wise:



Foto: captura de tela do filme *Sense and sensibility* (1995)

Fonte: Acervo pessoal

Sra. Jennings – Elizabeth Spriggs:



Foto: captura de tela do filme *Sense and sensibility* (1995)

Fonte: Acervo pessoal

Sir John Middleton – Robert Hardy:



Foto: captura de tela do filme *Sense and sensibility* (1995)

Fonte: Acervo pessoal

Lucy Steele – Imogen Stubbs:



Foto: captura de tela do filme *Sense and sensibility* (1995)

Fonte: Acervo pessoal

Robert Ferrars – Richard Lumsden:



Foto: captura de tela do filme *Sense and sensibility* (1995)

Fonte: Acervo pessoal

Fanny Dashwood – Harriet Walter; John Dashwood – James Fleet:



Foto: captura de tela do filme *Sense and sensibility* (1995)

Fonte: Acervo pessoal