

## A estilização da carta no cinema literário: declaração de amor e tradução coletiva em Persuasão

### The stylization of the letter in the literary cinema: declaration of love and collective translation in Persuasion

Lemuel da Cruz Gandara<sup>1</sup>

Sara Gonçalves Rabelo<sup>2</sup>

#### **Resumo**

*Este artigo investiga a tradução coletiva para o cinema literário da carta de amor escrita pelo Capitão Frederick Wentworth a Anne Elliot no romance Persuasão, obra póstuma da escritora inglesa Jane Austen publicada em 1817. Fazemos uma reflexão crítico-teórica sobre como as duas artes estilizam o gênero carta para nos debruçarmos na análise da recepção ativo-criativa do texto em estudo no filme Persuasão (1995), dirigido por Roger Michell, nas perspectivas do roteirista Nick Dear e do sound designer Terry Elms. A fundamentação teórica está amparada em Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Ian Watt, Umberto Eco, Roland Barthes e nos trabalhos de Silva Jr. e Gandara.*

**Palavras-Chave:** Cinema literário. Persuasão. Carta de amor. Tradução coletiva

#### **Abstract**

*This paper investigates the collective translation for the literary cinema of the love letter written by Captain Frederick Wentworth to Anne Elliot in the novel Persuasion, posthumous work of the English writer Jane Austen published in 1817. We make a critical-theoretical reflection on how the two arts stylize the letter genre to focus on the analysis of the active-creative reception of the text under study in the film Persuasion (1995), directed by Roger Michell, in the perspective of screenwriter Nick Dear and sound designer Terry Elms. The theoretical foundation is supported by Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Ian Watt, Umberto Eco, Roland Barthes and the work of Silva Jr. and Gandara.*

**Keywords:** Literary cinema. Persuasion. Love letter. Collective translation

**Recebido em:** 15/10/2020.

**Aceito em:** 11/11/2020.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e Mestre em Literatura pela mesma instituição. Licenciado em Língua portuguesa e Bacharel em Estudos literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor do Instituto Federal de Goiás (IFG) - Campus Formosa.

<sup>2</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia. Licenciada em Letras e em Pedagoga.

Do conteúdo daquela carta dependia tudo o que este mundo poderia lhe reservar! Qualquer coisa era possível, ela podia enfrentar qualquer coisa, menos aquela incerteza.

O narrador, *Persuasão*

## Remetente

Por séculos a mulher foi excluída socialmente e era vista somente como capaz de cuidar dos filhos e dos afazeres domésticos. Apesar das mudanças significativas em relação à representação feminina só terem ocorrido no final do século XIX e início do século XX, com a conquista dos direitos básicos, muito foi feito décadas antes para que a literatura de autoria feminina fosse vista como relevante para a sociedade. Dentre os vários autores considerados basilares da literatura ocidental e que foram primordiais para as aberturas nos séculos seguintes está Jane Austen (1775 – 1817), uma das mais comemoradas nos últimos trinta anos. Nesse novo tempo e espaço distantes do início do século XIX, suas obras foram colocadas em movimento por leitores em vários meios destinados à comunicação e às artes, com especial atenção para o cinema.

Mesmo após mais de 200 anos, as obras de Austen ainda retratam situações femininas que há muito deveriam ter sido deixadas, todavia ainda são perpetuadas na sociedade do século XXI. Segundo Schmidt (2017), o ato de escrever romances que evocassem mulheres reais, ou seja, seres pensantes e com experiências de mundo, independentemente de quais fossem, foi considerado um ato de rebeldia que não condizia com os padrões femininos da época. Jane Austen foi além, pois “demonstrou sua impaciência com a imagem pré-fabricada da sensibilidade feminina, criticando-a substancialmente através do comportamento das heroínas de *Sense and Sensibility* e de *Northanger Abbey*.” (SCHMIDT, 2017, p. 61-62).

Dentre os romances publicados por Austen, cinco foram traduzidos para a sétima arte. Os primeiros livros escritos pela autora foram transpostos para o cinema com um intervalo de dez anos entre cada obra: *Razão e Sensibilidade* (*Sense and Sensibility*, Ang Lee, 1995) e *Orgulho e Preconceito* (*Pride and Prejudice*, Joe Wright, 2005). Por sua vez, *Palácio das ilusões* (*Mansfield Park*, Patricia Rozema, 1999) e *Emma* (Douglas McGrath, 1996) são filmes que foram realizados no meio da “onda” Austen, que ocorreu nos anos seguintes à obra de Lee.

Nesse âmbito temporal de estreia das obras cinematográficas, ocorreu um fato peculiar. *Razão e Sensibilidade* e *Persuasão*, este último dirigido pelo sul-africano Roger Michell, foram lançados no mesmo ano, 1995. Enquanto o primeiro filme se tornou um grande sucesso de bilheteria e ganhou vários prêmios em festivais, o segundo foi esquecido. O eclipse de *Persuasão* foi tão completo que o filme sequer foi lançado nos cinemas de seu próprio país, a Inglaterra. Entretanto, com o passar dos anos e com a mudança dos meios de comunicação, a obra de Michell foi descoberta pelo público.

Algumas das hipóteses para a notabilidade do filme foi a influência de obras literárias e cinematográficas populares que citaram o último romance de Austen, o qual foi lançado postumamente e não atingiu o mesmo sucesso editorial de *Razão e Sensibilidade*, lançado em 1811. Na literatura, o romance *O clube de leitura de Jane Austen*, escrito pela estadunidense Karen Joy Fowler, tornou-se o livro mais vendido nos Estados Unidos, em 2004. Essa obra acentua que, em *Persuasão*, Austen escreveu sua história mais madura,

ademais a coloca como motivadora de um dos momentos decisivos do texto, o qual retoma a escrita de uma carta de escusas feita pelo ex-marido de uma das participantes do grupo. Ressalta-se, ainda, que o livro de Fowler foi transposto para o cinema em 2007, ano em que foram comemorados os 190 anos da obra de Jane Austen.

Além dessa obra literária, o cinema também deu atenção a *Persuasão* em forma de citação no longa-metragem *A casa do lago* (*The lake house*, 2006), dirigido pelo argentino Alejandro Agresti. O filme conta a história de um casal que se corresponde por cartas enviadas com um intervalo de dois anos. Em uma das cenas principais da obra, a qual trata de um dos primeiros encontros do casal, a heroína interpretada por Sandra Bullock lê *Persuasão* em uma estação de trem.

Em uma comparação entre essas duas obras que propõem um diálogo com o romance de Austen, as epístolas trocadas entre os amantes afastados pelo tempo e espaço se tornam um elo de aproximação e essa característica em comum é um dos aspectos mais relevantes da poética austeniana. Apesar de colocar apenas três cartas em *Persuasão*, a última, uma declaração de amor escrita pelo Capitão Frederick Wentworth a Anne Elliot, é uma das mais importantes da literatura em língua inglesa, pois ganhou vida autônoma na contemporaneidade e transcendeu a própria obra.

Logo, com a especificidade da famosa epístola e com o advento do filme, este artigo propõe um estudo da carta escrita pelo Capitão Wentworth pelo viés da tradução coletiva e sua transposição para o cinema literário que se ocupou das obras de Jane Austen. Antes da análise entre o texto escrito e sua transposição para o audiovisual, tecemos um pontual percurso sobre o gênero da carta e sobre os conceitos de tradução coletiva e cinema literário. Essas questões abrem caminho para um estudo comparado entre escrita e tradução, além de permitirem uma reflexão sobre como as duas artes estilizam gêneros discursivos distintos.

### **Da estilização à tradução coletiva**

A inclinação de Austen às cartas é própria do gênero romanesco, que, no início do século XIX, passava por transformações profundas em sua constituição (SCOTT, 2010). Essas mudanças, na perspectiva de Ian Watt (2010), foram impulsionadas pelo crescimento do público leitor, principalmente devido à burguesia e, com ela, o mercado editorial. Além desse fato, os escritores começaram a rever o próprio gênero, o que levou a uma inovação de cunho estilístico que teve grande impacto na Inglaterra. Austen, além de fazer parte de uma das primeiras gerações após escritores como Samuel Richardson e Daniel Defoe, contribuiu efetivamente para o desenvolvimento do método desse gênero do discurso que movimenta o cronotopo do diálogo no romance.

Em linhas gerais, a carta tem a ver com a comunicação, o diálogo entre duas pessoas ausentes, mediado pela presença da escrita. Segundo Lejeune (2014), em um pequeno ensaio-crônica intitulado *A quem pertence uma carta?*, o gênero epistolar possui alguns problemas principalmente em relação ao direito de posse. Na atualidade, com a constante publicação de cartas de escritores e figuras públicas, principalmente nos últimos anos, o limiar entre público e privado tem se tornado problemático.

Em Austen, essa força de diálogo na ausência convergida com a correspondência amorosa em análise vai ao encontro da afirmação de Jean Rousset: “com uma ausência criar

uma presença, esse é o poder paradoxal da paixão e da carta” (1970, p. 78, tradução nossa). Sua força cronotópica reside no tempo (os hojes) da escrita e do envio – o deslocamento do papel – e sua chegada e recepção. “Emissor” e “destinatário” estão ligados pelo mesmo conteúdo, mas separados nas instâncias.

Essa característica cronotópica ganha outra camada quando o autor literário a usa de maneira estilizada na prosa. Segundo Ian Watt, esse método “leva o escritor a produzir algo aceitável como a transcrição espontânea das reações subjetivas dos protagonistas aos fatos na medida em que estes ocorrem e, assim, romper com a tendência clássica da seletividade e da concisão” (2010, p. 167). Nesse sentido, quando uma personagem escreve uma carta que aparece integralmente no corpo da narrativa, cria-se um diálogo mais próximo à subjetividade de quem expõe seus sentimentos na escrita, tendo-se em vista que esta pode, às vezes, expressar algo que o personagem não consegue ou não pode dizer publicamente.

Ainda segundo o crítico inglês, “as cartas podem chegar a esse efeito estético da espontaneidade, pois não passam pelo crivo da memória e se apresentam de forma completa ao destinatário e, como terceiro destino, um terceiro do discurso” (WATT, 2010, p. 167). Ou seja, as narrativas usualmente chegam ao leitor mediadas por um narrador, que lembra algo que está em sua “memória”, e que é lançada ao futuro da leitura (de chegada). A partir disso, os fatos são filtrados pelas opções de utilização da carta pelo narrador(a). Enquanto texto que se aproxima da ficção e da estilização, esses tempos movimentam outras forças estilísticas na informação do romance e na constituição dos caracteres de cada personagem – ligado à missiva.

Sobre a carta como parte integrante de uma narrativa, Mikhail Bakhtin, na obra *Questões de literatura e estética*, aponta os “tipos estilísticos de composição nas quais o conjunto romanesco se decompõe” (1998, p. 73). Dentre estes, o filósofo conceitua que o romance traz em sua constituição “estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária (cartas, diários, etc.)” (1998, p. 74). Assim, segundo esse viés, a correspondência é uma forma de narrativa escrita semiliterária que o escritor pode se apropriar como recurso estilístico do romance. Podemos compreender o encontro entre romance e carta “como dois enunciados alheios confrontados, que nada sabem um do outro, se querem tocar, ainda que de leve, o mesmo tema (pensamento), entram inevitavelmente em relações dialógicas entre si” (BAKHTIN, 2016, p. 88).

Há ainda, casos nos quais a carta passa do momento localizável na história ao ficcional (localizável no romance, que também é parte e artefato da história). Vários contextos literários tornam a epístola ferramenta metafórica e movimentam vários discursos de forma polifônica. Isso pode ser exemplificado em uma das cartas deixadas por Virgínia Woolf antes de sua morte, em 1941:

Querido,

Estou certa de que estou ficando louca de novo; sinto que nós não podemos passar por outro daqueles tempos terríveis. E dessa vez eu não vou me recuperar. Começo a ouvir vozes, não consigo me concentrar. Estou fazendo assim o que parece a melhor coisa a fazer. Você me deu a maior felicidade possível. De todas as maneiras você foi tudo o que alguém poderia ser. Não creio que duas pessoas pudessem ser mais felizes, até que veio essa doença terrível. Não posso mais lutar contra ela, sei que estou estragando a sua vida e que sem mim você poderia trabalhar. E eu sei que irá. Veja que nem isso eu consigo escrever com

exatidão. Não consigo ler. O que eu quero dizer é que devo a você toda a felicidade de minha vida. Você foi inteiramente paciente comigo e incrivelmente bom. Quero dizer isso – todo mundo sabe disso. Se alguém pudesse me salvar, teria sido você. Tudo se esvaiu de mim, menos a certeza da sua bondade. Não posso continuar estragando a sua vida. Não creio que duas pessoas pudessem ser mais felizes do que nós fomos. V. (MARDER, 2011, p. 513-514).

Suas cartas foram profundamente exploradas no filme *As horas* (2002), de Stephen Daldry. Apesar de não estar em um romance, como a carta de amor de Austen em *Persuasão*, o bilhete deixado por Virginia ao marido, pouco antes de se jogar no Rio Ouse, é usado como referência de carta de amor tanto em contos quanto em filmes.

As cartas se tornam, então, assim como afirma Lejeune (2014, p. 293), “propriedade do destinatário e quando este morre, de seus herdeiros”, mas ainda esta continua a ser propriedade moral e intelectual do autor dela. Conhecer as trocas memorialísticas de um período ou problemáticas vividas por outros no século XIX só poderia ser feito por correspondências, o que mostra a grande necessidade destas na narrativa de Austen. Além da importância, enquanto levantamento bibliográfico e biográfico da vida de grandes personagens da literatura mundial, como Jane Austen e Virgínia Woolf.

Enquanto recurso estilístico, as correspondências deram origem ao romance epistolar, o qual se constitui formalmente desse gênero e outros documentos organizados por autores e autoras (narradores/narradoras). Os romances *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson, e *As ligações perigosas* (1782), de Chordelos de Laclos, são amostras peculiares desse estilo. Além de romances, unicamente compostos por epístolas, elas podem surgir no interior da obra para contribuir com a narrativa, isso ocorre, por exemplo, na carta da mãe de Raskolnikov em *Crime e castigo* (1866), de Fiódor Dostoievski, e na carta ditada por Zé Bebelo e que se torna para Riobaldo, o escrevente do bando de jagunços, um divisor de águas no romance *Grande Sertão: Veredas* (1956).

O texto epistolar aqui estudado medeia o amor entre duas pessoas, esse sentimento que tem a ver com a “veneração e eleição – não se explica pelas virtudes de um, pelos outros, mas antes por uma experiência tecida em uma ‘trama muito peculiar entre espaço e tempo’” (MATOS, 2000, p. 208, grifo da autora) é o motivador da confissão feita por Wentworth a sua amada de longa data Anne Elliot. Sobre essa especificidade, torna-se pertinente o comentário de Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*, mais pontualmente o tratamento acerca da figura da correspondência amorosa. Consoante o autor, ela é “ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo)” (BARTHES, 1981, p. 32).

Visto por esse prisma, a carta é sempre dialógica. Como código, precisa de alguém para interpretá-la, ou seja, o conteúdo fará sentido para quem o lê, afinal tem o desejo de se fazer compreender por quem a recebe. Logo, a carta de amor é um meio de se comunicar intimamente com alguém e sua característica amorosa só é possível se houver um elo amoroso entre o remetente e seu destinatário. O afirmado por Barthes vai ao encontro de Rousset: a carta de amor vazia, mas com desejo de significar algo (o amor), torna possível a presença da pessoa amada mesmo na ausência física.

Apesar de tudo o que foi exposto acima se tratar das correspondências na literatura, não foi apenas essa que a utilizou como recurso. O cinema também as emprega

constantemente nas narrativas fílmicas. Obras completas como *Cartas de uma desconhecida* (1948), de Max Ophüls, e *As pontes de Madison* (1996), de Clint Eastwood, são filmes “epistolares”, pois toda a história compreende a leitura de uma ou várias missivas, e, assim como no romance, estas podem surgir para contribuir com a narrativa do cinema literário. Um exemplo fulcral dessa ideia está no filme brasileiro *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. Essa obra mostra várias correspondências escritas pela protagonista Dora (Fernanda Montenegro) que utiliza o artifício da escrita para angariar um dinheiro. Entre enviar pelo correio ou não, cada trecho de carta ditada por uma personagem (coadjuvante) amplia o cenário construído pela carta de Josué ao pai. O destaque fica para o final em que a personagem expõe seus sentimentos de amizade ao menino Josué (Vinícius de Oliveira) através de uma carta de despedida – que é falada enquanto o filme e a história terminam.

Ao constatar que tanto a literatura quanto o cinema usam as cartas em sua constituição como recurso estilístico, além do fato de que Jane Austen explorou esse recurso em suas narrativas, os filmes advindos de suas obras também estabeleceram um vínculo direto com as epístolas. É notável que todos os longas-metragens, traduções coletivas romances de Austen têm uma ou mais missivas em sua constituição cinêmica. Dessa constatação se destaca o filme *Persuasão*, no qual a declaração de amor escrita pelo Capitão Frederick Wentworth foi traduzida quase integralmente.

### A tradução coletiva no cinema literário

Na perspectiva da transposição literária, na qual forma e conteúdo sofrem transformações que alteram o artístico, é demonstrado que o ato de traduzir obras literárias não é apenas um ofício, mas também um fazer artístico que apresenta níveis de dificuldade e de criatividade profundos.

Diante desse cenário, não se deve esquecer de que o texto literário, além de conteúdo, o que está resolvido no campo da tradução pragmática, também é forma, fato esse que termina por desafiar qualquer ato tradutor. Um dos pensamentos mais profícuos desse debate é o de Walter Benjamin no texto *A tarefa do tradutor*: “a tradução é uma forma. Para apreender enquanto tal, é necessário regressar ao original, pois nele reside a lei da tradução” (2008, p. 83).

Ainda sobre a forma, Ian Watt faz uma breve reflexão sobre a linguagem usada na forma romanesca. Segundo ele, “o gênero funciona graças mais à representação exaustiva que à concentração elegante. Esse fato, sem dúvida, explicaria por que o romance é o mais traduzível de todos os gêneros” (2010, p. 21). Nesse sentido, o cinema é uma das artes que se propôs, desde o seu surgimento, a movimentar leituras de obras literárias.

Os filmes advindos de obras literárias se apresentam em um primeiro plano como leitura e, conseqüentemente, com a materialização no plano audiovisual. O fato de o cinema e a literatura instaurarem um intercâmbio estético possibilita enxergar no filme não apenas uma adaptação do texto, mas também uma resposta, uma variante crítica e uma atualização. Ou seja, o cinema literário parte de obras e tudo aquilo à sua volta e “responde”, artisticamente por meio do visual, do sonoro e da tela, em um longo processo de tradução coletiva (SILVA JR. e GANDARA, 2013).

A tradução no cinema literário exige várias mãos, múltiplas vozes e uma multiplicidade de ações e olhares. Essa ideia da coletividade se deve ao fato de o resultado

totalizante de um filme em sua projeção ser composto por várias etapas durante a concepção da obra. É necessário perceber que todos os envolvidos em uma tradução coletiva de uma obra literária reverberam no resultado final. A trilha sonora é resultado de uma leitura musical, a fotografia é uma leitura das cores e luzes, a sonoplastia é uma ampliação do som, a interpretação é uma tradução corporal – não exatamente para o público, mas para pessoas e máquinas captadoras –, o roteiro é uma leitura criativa do texto verbal – seu espelho, seu duplo, sua outra face. Sendo assim, o filme é o resultado de diversas interpretações e vozes que nasceram de um contato íntimo com a obra literária e foram montadas (mais um processo), tendo em vista um resultado homogêneo para a plateia (mais uma etapa) (SILVA JR. e GANDARA, 2015). Além disso, a diversidade da composição fílmica já havia sido pontuada por Walter Benjamin (2010, p. 131): “o filme é uma criação da coletividade”. Essa concepção aliada à importância do leitor no processo de tradução do literário para o cinema resulta na conceitualização da recepção ativa-criativa.

Segundo Bakhtin, “é só ao término de uma contemplação artística, isto é, quando o autor deixa de guiar ativamente a nossa visão, é que objetivamos o nosso ativismo (o nosso ativismo é o ativismo dele)” (2003, p. 191). O filósofo russo aponta que, ao término de uma leitura, o leitor inicia sua parte ativa guiada pela obra e pelo autor. Esse ativismo, quando é manifestado em forma de resposta ao romance no caso em questão, evidencia a recepção criativa, que, por sua vez, dá espaço para inúmeras recepções da equipe envolvida no filme. Com base no que apresentamos, podemos considerar que a tradução coletiva é o resultado de um movimento dialógico entre discursos em um processo ativo de responsabilidade, implicando: recepção, criação, opções, informações, estilizações, etc.

Diante disso, acrescenta-se uma reflexão sobre o que Bakhtin escreve acerca da imagem externa do corpo. Segundo o autor, esta equivale a todos os elementos expressivos e falantes do corpo humano (BAKHTIN, 2003, p. 25), entretanto, a visão já acabada que se apresenta não dá conta dos fragmentos internos. Essa consideração, no viés da tradução coletiva, pode ser interpretada da seguinte forma: o filme é um corpo externo, ele fala, é expressão. Por sua vez, no seu interior, ele é fragmentado, o que é percebido pela divisão clássica da produção: pré-produção (busca por locação, contratação da equipe e dos atores etc.), produção (filmagem das cenas), pós-produção (montagem, trilha sonora, efeitos visuais e som).

As reflexões feitas até aqui abrem caminhos para a análise da tradução coletiva da carta do romance *Persuasão* que será analisada à luz da estilização desse meio de comunicação da escrita no cinema. Nesse processo, serão levados em conta, principalmente, a função do roteirista e do *sound designer* (desenhista de som), que traduzem para o cinema perspectivas de interpretação do texto de Austen.

### A carta em cena

*Persuasão* foi a última obra escrita por Jane Austen e uma das mais revisadas pela autora e, em sua primeira versão, não havia a carta de amor. A história narra o reencontro entre o Capitão Frederick Wentworth e Anne Elliot oito anos e meio após um noivado rompido por ela. No momento pretérito, Anne, com 19 anos, havia sido persuadida por uma amiga, Lady Russell, a romper com o jovem Wentworth em razão da condição social e econômica do rapaz. Ele, desiludido e amargurado, torna-se soldado britânico e vai lutar nas guerras napoleônicas. Oito anos e meio se passaram, ele retorna com o título de

Capitão e rico. Para tristeza de Anne, seu pai, o baronete Walter Elliot, contraiu sérias dívidas e se vê obrigado a alugar uma de suas propriedades para o irmão de Wentworth. Com isso, o Capitão e Anne começam a frequentar o mesmo círculo social.

Wentworth, em uma situação financeira superior à de Anne e no auge de sua beleza física, sente-se “vingado”, haja vista que os oito anos e a depressão são perceptíveis no corpo da moça. Entretanto, em uma viagem ao litoral, um homem de boa aparência se sente seduzido por Anne, que retribui a investida e recupera a autoestima, ou melhor, o viço, como escreve Austen. O Capitão percebe isso e começa a notá-la novamente como uma mulher atraente. Na tentativa de declarar seu amor redescoberto, Wentworth se perde em uma teia de incertezas, ressentimentos e ciúme. Além disso, a grupo de amigos e familiares do rapaz tinha outros planos amorosos para ele. Em certo momento, após o próprio Wentworth semear no coração de Anne que jamais a desejaria como esposa, ele decide escrever a carta.

É bom pontuar que esses dois amantes vivem no início do século XIX, algo entre 1810 e 1813. Nesse contexto temporal, nas palavras de Michel Foucault, em *História da sexualidade*, os casais são oprimidos por um *modus vivendi* diferente do século XVII, época em que eram “frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados ao século XIX” (1999, p. 10). Austen escrevera, segundo Woolf (2015), aquilo que lhe cabia na época. Embora tenha ocorrido a revogação da proibição da escrita feminina e fosse possível a publicação de qualquer gênero, ainda era difícil para a mulher adentrar outros que não a ficção, pois, no século XIX, a mulher ainda vivia dentro de casa e pautada nas suas emoções: “Ela haveria de inventar um método, claro e sereno como sempre, porém mais sugestivo e profundo, para nos transmitir não só o que as pessoas dizem, mas também o que deixam de dizer; não só o que elas são, mas o que a vida é” (WOOLF, 2015, p. 152). Desse modo, romances não só de Austen, mas de George Eliot e Charlotte Brontë, outras figuras importantes do período, foram marcados por uma exclusão, pelo seu sexo e pela falta de algumas experiências, mas ainda assim revolucionários dentro das temáticas abordadas.

Retratando uma sociedade ainda marcada pela forte imposição religiosa, o século XIX levou a sexualidade a ser encerrada nas casas. O amor e o sexo são retraídos e remodelados segundo o momento histórico. Por essa razão, na Inglaterra rural do século XIX, como observado de perto por Austen, os pares amorosos eram afligidos pela sociedade, pela política e, até mesmo, pela literatura. Assim, expressar os sentimentos para outrem era algo quase impossível. Nessa condição, os apaixonados recorriam aos únicos instrumentos que dispunham. No caso de Wentworth, a escrita.

O Capitão escreve sua epistola em um momento e um espaço muito complicado. É uma manhã, Anne visita uma amiga, a Sra. Musgrove. Na casa, chegam Wentworth e um amigo, Harville. O amante avisa ao grupo que usará a escrivãzinha para escrever uma missiva a um amigo. Nesse interim, Anne conversa com Herville. Após o término da escrita, Wentworth convida o amigo para irem embora. Os dois saem, ele não se despede de Anne. Alguns minutos depois, Wentworth retorna para buscar as luvas que havia esquecido, então: “com as costas viradas para a Sra. Musgrove, tirou uma carta dos papéis espalhados e a pôs diante de Anne, encarando-a por algum tempo com uma súplica ardente” (AUSTEN, 2012, p. 255). Após compreender o pedido silencioso de Wentworth, Anne se distanciou, esperou ele ir embora e a Sra. Musgrove se concentrar em alguns afazeres para, então, ler as seguintes palavras escritas por seu amado:



Já não consigo escutar em silêncio. Tenho de lhe falar pelos meios ao meu alcance. Anne transpassa-me a alma. Sinto-me entre a agonia e a esperança. Não me diga que é demasiado tarde, que sentimentos tão preciosos morreram para sempre. Declaro-me novamente a si com um coração que é ainda mais seu do que quando o despedaçou há oito anos e meio. Não diga que o homem esquece mais depressa que a mulher, que o amor dele morre mais cedo. Eu não amei ninguém, senão a ti. Posso ter sido injusto, posso ter sido fraco e rancoroso, mas nunca inconstante. Vim a Bath unicamente por sua causa. Os meus pensamentos e planos são todos para si. Não reparou nisso? Não percebeu dos meus desejos? Se eu tivesse conseguido ler os seus sentimentos, como creio que deve ter decifrado os meus, não teria esperado estes dez dias. Mal consigo escrever. A todo o momento estou a ouvir uma coisa que me emociona. Anne baixa a voz, mas eu consigo ouvir os tons dessa voz, mesmo quando os outros não conseguem. Criatura demasiada boa, demasiada pura! Faz-nos, de fato, justiça, ao acreditar que os homens são capazes de um verdadeiro afeto e uma verdadeira constância. Creia que esta é fervorosa e constante no seu

F. W.

Preciso ir, inseguro quanto ao meu futuro; mas voltarei, ou seguirei o seu grupo, logo que possível. Uma palavra, um olhar será o suficiente para decidir se irei à casa do seu pai esta noite, ou nunca (AUSTEN, 2012, p. 256).

A atitude da escrita de Wentworth foi espontânea, ela surgiu naquele espaço e naquele momento em que viu Anne, afinal ele não sabia que ela estaria na casa. A partir disso, a escolha lexical e os sentimentos retomados tecem uma *emolduração* amorosa estilizada da correspondência. Butler afirma que “a carta de Wentworth é, de longe, o auge de todas as cartas de amor. Sua honestidade, a profundidade de seu sentimento e a articulação de sua impressionante ligação a Anne não são superadas e nenhum outro romance de Austen” (2006, p. 106, tradução nossa).

Nessa carta, como imagem metonímica, Austen recupera todo o romance na perspectiva de Wentworth. O leitor acompanhará toda a história pelos olhos de Anne, que não esperava a reação subjetiva do Capitão. No entanto, na explicação do rapaz, é possível conectar todos os indícios deixados por ele ao longo da narrativa. No romance, esse envolvimento amoroso é possível por meio das palavras. Jane Austen silencia a voz do narrador e apresenta a missiva que acabara de ter sido escrita. O branco da página do livro entrega ao leitor essa intimidade compartilhada, naquele momento, com Anne. No processo de tradução coletiva, o branco da tela teve que reconfigurar o texto e adequá-lo à sua estética. É sempre um desafio filmar textos. A correspondência cinemizada também lança esse desafio: expor o papel na tela, fazer uma das personagens “expô-la” em voz alta (lendo) ou em *off*, como se na mente – em leitura silenciosa e até mesmo criando uma forma de somente o público ler na tela geram essas variantes. Para tal, como coloca Ismail Xavier, “o escritor expressa sua visão de mundo selecionando e combinando palavras num estilo; o cineasta realizando as mesmas operações com imagens” (1984, p. 43).

Por conseguinte, os procedimentos para a tradução coletiva exigem a reconfiguração do literário pelo cinema. A carta, por ser um recurso estilístico da escrita, se torna um obstáculo a ser vencido. Ademais, o roteiro cinematográfico “tem necessariamente de estar submetido a essa condição de descrever sempre alguma coisa que é dada a ver. No trabalho do roteirista, a recorrência a esse universo imagético ocorre em um nível elementar de sugestão de imagens” (SOARES, 2007, s/p). Logo, a

correspondência deve ser traduzida como algo que se possa ver, ou mesmo ouvir. Com esse problema de tradução em vista, o diretor Roger Michell e o *sound designer* Terry Elms concluíram que seria a voz dos autores que daria “vida” ao papel.

No filme, tem-se a mesma ambientação, a casa da Sr. Musgrove, as mesmas personagens e o mesmo processo de escrita. No entanto, no momento em que Anne lê a carta de amor, as coisas se reconfiguram. O roteiro foi escrito por Nick Dear, o qual optou por retirar um pequeno trecho e dividir a leitura do texto entre os dois amantes. No roteiro cinematográfico, a correspondência está distribuída da seguinte forma<sup>3</sup>:

(Captain Wentworth) 'I can listen no longer in silence./ 'I must speak to you by such means as are within my reach./ you pierce my soul./ 'I am half agony, half hope'. /'Tell me not that I am too late, /'that such precious feelings /are gone forever. /'I offer myself to you/ with a heart even more your own, /'than when you broke it/eight years and a half ago.'

(Anne) 'Dare not say that man/ forgets sooner than woman, /'that his love has an earlier death. /'I have loved none but you.

(Wentworth) 'Unjust I may have been, /'weak and resentful I have been, /but never inconstant. /'you alone have brought me/ to Bath. /'For you alone, /I think and plan. /'Have you not seen this? /'Can you fail to have understood my wishes? /'Had I not waited/even these ten days, /'could I have read/your feelings? /'I must go, uncertain/of my fate, but I shall return/'or follow your party/as soon as possible. /'A word, a look will be enough/ 'to decide whether I enter your/ father's house this evening... /'or never.'

(Excitable chatter) (DEAR, 1995).

As marcas com “/” (barra) equivalem às pausas vocais dos atores, que são Amanda Root (Anne) e Ciarán Hinds (Wentworth). Dear cortou o trecho que inicia com “Mal consigo escrever...” e termina com “F. W.”. Nesse fragmento, como pode ser lido na missiva integral traduzida anteriormente, Wentworth tece uma série de elogios a Anne e até a considera a mais pura criatura entre os seres humanos. Talvez o caráter deveras “adocicado” e enaltecedor da passagem não combinasse com a postura séria e lacônica do Capitão idealizado no cinema.

Outros aspectos no roteiro são os acréscimos das pontuações, o que foi feito para indicar a entonação do texto no processo da leitura. Após a obra ser filmada e acrescida dos recursos sonoros e visuais próprios do cinema, a carta de amor passou por outras alterações. No que concerne à tradução coletiva, deve-se considerar nesse processo o papel do *sound designer*, que “é justamente a figura a pensar o som dentro de um filme, não somente construindo um pensamento sonoro em conjunto com o diretor, mas também solucionando questões técnicas, explorando ao máximo o potencial sonoro de um filme” (MANZANO, 2013, s/p).

Na sequência, o *sound designer* Terry Elms optou por não usar trilha sonora, recurso que facilmente ampliaria a carga dramática da cena. O som traduz a espacialização do ambiente onde as personagens estão e estes são a sala de visitas da Sra. Musgrove e as ruas

---

<sup>3</sup> Optamos por deixar o texto em língua inglesa em razão da construção estética do roteiro fílmico, que, por sua vez, foi lido e interpretado pelos atores Amanda Root (Anne) e Ciarán Hinds (Wentworth). Dessa maneira, nos aproximamos da fonte de análise. A tradução em língua portuguesa está na citação da carta que trouxemos nas páginas anteriores.

da cidade de Bath do lado de fora da casa. O capitão havia esquecido o guarda-chuva (no livro são as luvas) e voltou para buscar. Ele olha para Anne, indica com um olhar onde está a carta, se despede da Sra. Musgrove e vai embora. As janelas da sala estão todas abertas, o que deixa o som da rua entrar. No momento em que Anne se levanta para pegá-la, o sino de uma igreja começa a tocar ao fundo e fica mais intenso à medida que ela se aproxima da carta. Esse sino pode ser interpretado como se fosse a anunciação de uma novidade, ou, como talvez Austen muito aprovaria, o prenúncio de um casamento.

Quando Anne pega a carta, o som do sino esvanece e o barulho da marcha dos cavalos que trafegam na rua do lado de fora da sala preenche a cena, o que, metaforicamente, pode ser lido como as batidas aceleradas do coração de Anne. No momento da leitura, o som se concentra numa audição seletiva, que é a seleção de um determinado som, assim os barulhos externos desaparecem e os atores fazem a leitura. A distribuição dos trechos proposta pelo roteirista é alterada na versão final. As duas personagens fazem a leitura com timbre de voz sussurrante em *off* – que representa a leitura silenciosa, ou seja, somente o público e a personagem têm acesso à carta. No entanto, Elms usa a sobreposição de som para unir as duas vozes, assim o timbre da voz de Anne e do Capitão são alterados em algumas passagens.

No resultado audiovisual exibido na tela, a voz de Wentworth começa a carta como se sussurrasse ao ouvido de Anne as palavras escritas. Ela guia a leitura com os olhos. A voz dela aparece ao fundo em um timbre mais baixo. Para melhor elucidação, eis a seguir uma versão com as marcações dos timbres de vozes. Nas partes em itálico e negrito a voz dele está mais alta, as em negrito são as duas vozes no mesmo timbre e as partes somente em itálico são as passagens em que a voz de Anne está mais alta:

*'I can listen no longer in silence. / 'I must speak to you by such means as are within my reach. / you pierce my soul. / 'I am half agony, half hope'. / 'Tell me not that I am too late, /that such precious feelings /are gone forever. / 'I offer myself to you / with a heart even more your own, / 'than when you broke it/eight years and a half ago.'* *'Dare not say that man / forgets sooner than woman, / 'that his love has an earlier death. / 'I have loved none but you. 'Unjust I may have been, / 'weak and resentful I have been, / but never inconstant. / 'you alone have brought me/ to Bath. /'For you alone, / I think and plan. / 'Have you not seen this? / 'Can you fail to have understood my wishes? / 'Had I not waited/even these ten days, / 'could I have read/your feelings? 'I must go, uncertain / of my fate, but I shall return / 'or follow your party/as soon as possible. / 'A word, a look will be enough/ 'to decide whether I enter your / father's house this evening... /'or never.'* (metragem 01h37min35seg).

Nos momentos finais da leitura silenciosa, o som dos cavalos na rua volta a tomar o ambiente e o barulho de uma porta se abrindo traz Anne “de volta” à sala da Sra. Musgrove. Este último – diferente da conversa empolgada descrita no roteiro – pode simbolizar uma nova realidade que se apresenta para ela, na medida em que, após a leitura daquela “confissão” de amor, ela pode sair daquela vida onde seus sentimentos estavam condicionados e escondidos para, enfim, ganharem o espaço público da rua, ao aceitar se casar com Wentworth e deixar aparecer seus sentimentos mais íntimos.

É pertinente ressaltar que o caráter de intimidade que Austen traz para seu texto se mantém na obra fílmica e ganha outras interpretações na reverberação da tradução coletiva.

A intimidade do texto amoroso escrito para Anne é reconfigurada na intimidade de vozes sussurrantes que contam segredos há tempos guardados. O som do sino, dos cavalos e da porta é um acréscimo na obra filmica, porquanto trazem uma ampliação de significados possíveis a partir da leitura do romance. A escrita é transposta basicamente para a voz, no entanto, por ser o cinema uma arte audiovisual, foram os sons externos e as imagens das feições de Anne ao ler a carta que evidenciaram a recepção ativa-criativa por meio da tradução coletiva, com atenção ao *sound designer*.

Assim, como já fora exposto, a carta de amor escrita espontaneamente por Wentworth em um espaço familiar traz para Anne a presença de seu amado. Talvez o momento mais presente de Wentworth, tanto no filme quanto no livro, seja em sua total ausência, na presença apenas de uma carta que comunica a um destinatário sua maior intimidade, seu segredo mais guardado, sua esperança de uma vida conjugal plena para dois amantes no início do século XIX.

### Quando a carta encena

Como pôde ser percebido, no filme, a carta se aproxima bastante do texto romanesco em questão de material linguístico. No entanto, a tradução coletiva propõe outras interpretações ao texto de Austen, o que é notório nas escolhas do *sound designer* Terry Elms, principalmente a troca da escrita pela leitura sussurrante em *off*. Essas características foram possíveis graças ao meio cinematográfico e seus recursos. Além disso, as questões ideológicas do tempo de recepção são outras, o que abre caminho para que a obra literária de Austen avance no grande tempo proposto por Bakhtin.

Ao se estudar os recursos estilísticos que a literatura e o cinema podem se apropriar em sua concepção, é interessante observar que a tradução coletiva, ao utilizar um material escrito, exige uma série de procedimentos que buscam a maior aproximação possível de seu caráter íntimo-epistolar ao se deslocar para a linguagem cinematográfica. Com isso em mira, recursos sonoros e visuais podem substituir a distribuição do texto na página do romance.

No livro *Persuasão*, o leitor é colocado no lugar de Anne no processo de leitura simultânea da carta de amor, ou seja, o leitor e Anne são apresentados aos sentimentos do Capitão ao mesmo tempo. No filme, apesar de esse caráter se manter, o público se comporta como um *voyeur*. Esse *voyeurismo* se deve ao fato de, além de ler a missiva, o público tem acesso também às reações físicas de Anne, as quais são mostradas única e exclusivamente a quem assiste ao filme. Ao ver as expressões faciais, percebe-se como é forte a presença (ausente) do Capitão na intimidade de seus sentimentos.

Esses aspectos ligados à apreciação de um momento íntimo alheio podem ser alguns dos mais significativos motivos pelos quais a literatura e o cinema contemporâneo ainda dão atenção à carta. Esse meio de comunicação que desafiou a escrita, os indivíduos e as artes e se reinventou em inúmeros meios destinados ao diálogo é tão real quanto uma pena sobre o papel em branco.

### Referências

- AUSTEN, J. **Persuasão**. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni et al. São Paulo: Unesp, 1998.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortensia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- BENJAMIN, W. In: BRANCO, L. C. (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas volume I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- BUTLER, M. **Letters Within Jane Austen's Novels: A Bridge Towards Romantic Communication**. Disponível em: [http://vc.bridgew.edu/undergrad\\_rev/vol2/iss1/17](http://vc.bridgew.edu/undergrad_rev/vol2/iss1/17). Acesso em: 05 maio 2014.
- DEAR, N. **Persuasion: screenplay**. Disponível em: [http://www.script-oma.com/movie\\_scripts/p/persuasion-script-transcript-jane-austen.html](http://www.script-oma.com/movie_scripts/p/persuasion-script-transcript-jane-austen.html). Acesso em: 29 maio 2014.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade: I a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- GANDARA, L. C. **Jane Austen no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes**. 2015. 125 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MANZANO, L. A. F. **Do editor de som ao sound designer, os ecos de evolução**. Disponível em: [http://www.filmecultura.org.br/sistema\\_edicoes/index/index/edicao/58/pagina/-1](http://www.filmecultura.org.br/sistema_edicoes/index/index/edicao/58/pagina/-1). Acesso em: 15 abr. 2014.
- MARDER, H. **Virginia Woolf – a medida da vida**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2011.
- MATOS, O. C. F. Benjamin, em imagens e citações. In: GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N. B. **Prezado senhor, prezada senhora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ROUSSET, J. **Forme et signification: essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel**. Paris: Librairie José Corti, 1970.
- SCHMIDT, R.T. **Descentramentos/Convergências: ensaios de uma crítica feminista**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SCOTT, W. **The Journal of Sir Water Scott**. Disponível em:  
<http://www.readbookonline.net/title/5144/>. Acesso em: 08 abr. 2014.

SILVA JR. A. R.; GANDARA, L. C. Bakhtin e cinema: tradução coletiva e dialogismo em Orgulho e preconceito de Jane Austen. In. FRANCO, K. R. et al (org) **II Encontro de estudos bakhtinianos: vida cultura e alteridade**. São Carlos: Pedro e João editores, 2013.

SILVA JR. A. R.; GANDARA, L. C. **Tradução coletiva e ilustração: estética da criação cinematográfica em Jane Austen**. 2015. Disponível em:  
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/38517>. Acessado em: 13 jan. 2015.

SOARES, S. J. P. 2007. **Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção à pós-produção**. Campinas, SP. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas.

WATT, I. **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

WOOLF, V. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução de Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.