

# Jane Austen, Adaptação e Ironia: Leitura Introdutória de Emma

Genilda Azerêdo\*

Discussões envolvendo adaptação geralmente levantam questões ligadas à qualidade e fidelidade em relação ao texto “original”. No caso da escritora inglesa Jane Austen, cujos romances têm sido não só amplamente adaptados, mas freqüentemente re-adaptados, a discussão do assunto se torna mais complexa. Isto se justifica, a meu ver, pelo fato de seus romances serem caracterizados por um estilo e tom irônicos, estando a ironia presente não só nos diálogos das personagens, mas principalmente na voz que constrói a narrativa, a voz do narrador. Apesar de ser esse o aspecto que a crítica de modo geral destaca na produção literária da autora, paradoxalmente ele parece ter sido negligenciado por cineastas e roteiristas quando da transposição de seus romances para a tela. Diante de tais considerações, tentaremos fazer uma leitura introdutória da questão da ironia em *Emma*, versão cinematográfica de 1996, roteirizada e dirigida por Douglas McGrath.

A etimologia diz que “ironia” deriva do termo grego “eironcia”. Na comédia grega “eiron” se referia ao personagem do tipo dissimulado, que geralmente falava através de eufemismo e deliberadamente fingia ser menos inteligente do que realmente era. Tal estratégia possibilitava ao “eiron” triunfar sobre o outro personagem - chamado “alazon” - o fanfarrão ignorante que se auto-enganava alardeando saber o que não sabia (Abrams, 1988, p. 91).<sup>1</sup> Como consequência, o uso crítico do termo ironia geralmente o identifica, nas palavras de Linda Hutcheon, com “aquilo que não é dito, não é ouvido, não é visto” (Hutcheon, 1995, p. 9).<sup>2</sup> O uso da ironia também pode refletir, assim como na comédia grega, relações desiguais, em que aquele que produz a ironia se sente superior ao outro. Desta forma, a ironia pode ser considerada tanto como um “tropo retórico” quanto como “uma forma de ver o mundo” (*IE*, p.1).

---

\* Professora da Universidade Federal da Paraíba.

<sup>1</sup> Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Chicago, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988, p. 91. Todas as traduções do inglês para o português são minhas.

<sup>2</sup> Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London and New York, Routledge, 1995. Referências subseqüentes serão dadas ao longo do texto sob a abreviação *IE*, seguidas do número da página.

Em *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (1995) Linda Hutcheon elabora acerca dessa questão ao considerar a ironia não como “um tropo isolado, a ser analisado por meios formalistas, mas como um problema político” (IE, p. 2). Ela explica que “o uso da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação” (IE, p. 2). Assim sendo, a análise do discurso irônico inevitavelmente significa a discussão de temas ligados à “inclusão e exclusão, intervenção e evasão” (IE, p. 2). Em outras palavras, o uso da ironia está intimamente ligado a relações de autoridade e poder, em que também se envolvem questões de discurso e silêncio. Nas palavras de Hutcheon,

Porque a ironia ‘acontece’ em algo chamado “discurso”, sua dimensão sintático-semântica não pode ser considerada separadamente dos aspectos sociais, históricos e culturais, dos contextos geradores e atribuidores da ironia. (IE, p. 17)

Hutcheon enfatiza o fato de que a discussão da ironia inevitavelmente “mexe” não só com a questão do seu significado plural, mas com “o papel condicionador do contexto e as atitudes e expectativas tanto daquele que produz a ironia quanto de quem a interpreta” (IE, p. 57). Tudo isso mostra que a ironia constitui um ato social, que acontece num contexto social e comunicativo; como Hutcheon faz questão de enfatizar, a ironia “acontece no discurso, no uso da linguagem, no espaço dinâmico entre texto, contexto e intérprete/leitor” (IE, p. 58). Essa premissa, na minha opinião, constitui um princípio teórico relevante na análise de adaptações filmicas, uma prática que envolve diferentes contextos histórico-culturais.

Na pesquisa em questão (refiro-me à pesquisa maior, de que este ensaio é apenas uma amostra), em que pretendemos trabalhar com quatro versões filmicas do romance *Emma* (a saber, *Emma*, John Glenister, 1972; *Emma*, Diarmuid Lawrence, 1996; *Clueless*, Amy Heckerling, 1995; e *Emma*, Douglas McGrath, 1996), a ironia será discutida não só nos textos específicos, mas principalmente em suas relações intertextuais; relações decorrentes principalmente do tipo de adaptação realizada. Segundo Dudley Andrew, “adaptação é apropriação de significado de um texto anterior” (1984, p. 421). Tal apropriação possui gradações variadas: tanto pode, de um lado, manter uma relação de fidelidade com o texto “original”, quanto meramente manter uma relação de referência, ou alusão ao texto primeiro (p. 420). Em todo o caso, o que é preciso frisar é que o processo de adaptação não envolve apenas “apropriação de sentido, ou de significado anterior”, mas acima de tudo, uma interpretação, ou re-interpretação de sentido, e conseqüentemente, modificação do mesmo. Mais importante do que a observação de questões ligadas a fidelidade, ou não-fidelidade é a discussão de

como conceitos verbais são transpostos e expressos por meios visuais, e para que fim, ou seja, a consideração dos efeitos daí decorrentes.

Em se tratando de Austen uma das hipóteses existentes é que, como a ironia não é facilmente traduzível para a tela, as adaptações de seus romances acabam valorizando as relações românticas, diluindo assim grande parte da crítica que a sua narrativa geralmente faz, através principalmente de seu discurso e tom irônicos, às convenções sociais de seu tempo, questões de decadência moral, às relações de poder entre mulheres e homens, e entre indivíduos de classes sociais diferentes; aspectos ligados à riqueza, propriedade e status social, tão característicos da sociedade pré-vitoriana. Num comentário famoso sobre a obra de Austen, Virginia Woolf perguntou certa vez: “Que nota será essa que nunca se mistura com o resto, que soa de modo distinto e penetrante por todo o volume?” E ela própria responde dizendo que “é o som do riso. Austen, aos quinze anos (período em que escreveu *Love and Freindship* [sic]) sorri, em seu canto, do mundo.” (1988, p. 111). Ao lermos Austen, somos também convidados a partilhar esse riso, diante de personagens engraçados, cheios de humor e das situações irônicas retratadas em seus romances.

Ora, em se tratando da transposição da ironia do discurso verbal para o discurso verbo-audio-visual da televisão e do cinema, uma questão inevitável diz respeito exatamente ao modo como ela pode ser criada e detectada pelos espectadores. Um texto importante na tradição literária, e que oferece suporte teórico para a análise da ironia em filmes, é o ensaio de Robert Scholes intitulado “A Semiotic Approach to Irony in Drama and Fiction,” em que ele faz uma distinção significativa entre ironia e outras figuras de linguagem - como metáfora e metonímia; Scholes explica que “enquanto a metáfora e a metonímia são expressas e compreendidas primariamente no nível semântico do discurso, a ironia depende, de forma substancial, de uma pragmática de situação.” (1982, p. 76). Ao atribuir à ironia uma função comunicativa, Scholes, de certo modo, sugere ao leitor/espectador a possibilidade de analisar outras marcas do discurso oral que freqüentemente acompanham a ironia, como é o caso da entonação, gestos, olhares, aspectos vinculados a “performance” do ator. Esse elemento, a meu ver, complementa, de modo positivo, a associação que Hutcheon faz entre ironia e contexto. Além disso, como a ironia se situa tanto no nível narrativo quanto no nível discursivo, é imprescindível que se dê atenção a questões de *mise-en-scene*, enquadramento, montagem e trilha sonora para a expressão da ironia na tela.

A adaptação que McGrath fez de *Emma* (1996), diferentemente da adaptação da BBC de 1972, é sensível ao modo como o foco narrativo é usado no romance. No texto de Jane Austen, Emma é a personagem através da qual a narrativa é

focalizada. Ao vermos o filme, percebemos imediatamente a presença de um narrador cinematográfico, que vai filtrar as informações narrativas de acordo com o ponto-de-vista da heroína. Tal estratégia é estabelecida logo no início do filme, que a meu ver possui uma abertura bem interessante e sugestiva em termos de como os aspectos visuais podem ser utilizados de modo a “narrativizar”, informando assim sobre personagens, atmosfera, espaço.

O filme inicia com uma imagem noturna do universo, onde podemos ver um planeta, rodeado de estrelas, inicialmente mostrados à distância; simultaneamente à apresentação dos créditos e utilização de música heterodiegética, somos aos poucos aproximados de um globo - agora identificado como a Terra, girando de modo veloz. Um close-up nos mostra o globo mais lentamente, de modo a nos apresentar os mapas dos continentes, até focalizar a Grã-Bretanha, com indicações de Londres e Highbury. Esta seqüência é seguida da apresentação de vários mini-retratos e pinturas de personagens, às vezes representados como casais, e de mansões inglesas do século dezoito - que ilustram, na realidade, os vários espaços onde a ação acontecerá (Hartfield, Randalls, Donwell Abbey). Só após a apresentação desses retratos familiares, aparece o nome do filme - *Emma* - seguido, mais uma vez, do globo, que se move velozmente, mas dessa vez, faz um movimento ao contrário, para trás; uma fusão de imagens dissolve o globo ao uni-lo com imagens de pessoas dançando. Devido ao rápido movimento, não podemos identificá-las. Simultaneamente, ouvimos uma voz feminina em off que diz:

Era uma vez um tempo em que o mundo do indivíduo se restringia a uma pequena cidade; os eventos de um baile exerciam mais fascínio e interesse que o movimento de exércitos; nessa época viveu uma jovem mulher que sabia como controlar o mundo.

O final da narração em voz-off coincide com a introdução de Emma Woodhouse ao espectador. Vários aspectos importantes decorrem da abertura desse filme, que ilustra, de modo substancial e convincente, como recursos visuais e sonoros podem ser utilizados como estratégias narrativas, e como a mise-en-scene pode ser usada de modo a contribuir com a representação da narrativa.

Começamos com a utilização do globo: ao fundir a imagem do globo espacial/universal com a do globo específico pintado por Emma, cria-se um significado paralelo entre globo “real” e globo “representado,” o que alude às próprias questões de representação no romance/filme: Emma é uma desenhista, uma artista. Como o desenrolar do filme nos mostrará, Emma é uma personagem que - como a introdução do filme já deixou claro - “sabe como controlar o mundo”

- uma referência indireta a sua mania de controlar a vida dos outros, principalmente no que se refere a seu papel de cupido. Em certo sentido, devido a sua sensibilidade artística, Emma representa, metalinguisticamente, o próprio artista-escritor. Nas palavras de Andrew Davies, “Emma não quer se envolver com a vida; ela apenas quer controlá-la; ela quer ser Deus e mover as peças do tabuleiro; ela quer planejar a trama e criar os personagens.” (in Birtwistle, 1996, p. 9). E é exatamente nessa criação de tramas e pares românticos que estão presentes muitos dos efeitos cômicos e irônicos do romance/filme.

Um outro dado importante na utilização do globo diz respeito ao seu movimento: o movimento para trás possui uma função metadieética ao situar a história num tempo e lugar remotos e específicos, representando, assim, um “gap” em termos do tempo presente, quando a história está sendo narrada, e tempo passado, quando a história aconteceu.

A utilização da narração em off também tem implicações relevantes. Além de ser um discurso que no decorrer do filme vai adquirir um sentido irônico, é importante ressaltar o uso da voz feminina, bastante incomum na narração em off. Associada à “voz do Saber e do Poder no cinema” (Michel Chion, *La Voix au Cinéma*, 1982)<sup>3</sup> essa voz tem sido tradicionalmente masculina; neste caso, é quase impossível não criarmos um paralelo com a própria voz narrativa encontrada nos romances de Austen, uma voz essencialmente feminina, que fala de um universo doméstico e cotidiano tão familiares à mulher, ainda mais à mulher de sua época. Tal aspecto também se justifica pelo fato dessa voz de certo modo *transcender* a imagem, ao comentar mais genericamente sobre outros trabalhos de Austen.

De maneira geral, pode-se dizer que a forma como as questões de ponto de vista são manipuladas no filme, a exemplo do romance, é responsável por criar várias situações irônicas, porque nós, espectadores, podemos ver quão erradamente Emma interpreta determinadas situações e quão cega ela se encontra em relação ao mundo que a cerca. A cena em que Emma desenha o retrato de Harriet serve como exemplo para ilustrar o sentido duplo, e até mesmo plural, expresso pela ironia.

Para quem não leu o romance fica difícil perceber, pelo menos de início, que Mr. Elton não está realmente interessado em Harriet, e sim em Emma. E isto acontece não só pelo fato de que somos “guiados” pelas conjecturas de Emma, ou seja, parte da narrativa é filtrada por sua perspectiva, mas pelos elementos não-verbais presentes na cena, que corroboram a incerteza criada

---

<sup>3</sup> Citado em Vanoye, Francis & Goliot-Lété, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas, Papyrus Editora, 1994, p. 109.

pelo sentido irônico, como é o caso do entusiasmo de Mr. Elton diante da possibilidade de Emma desenhar Harriet; dos sorrisos e olhares que as personagens trocam - Mr. Elton e Emma, Emma e Harriet, e vice-versa. No entanto, para quem já leu o romance, ou mesmo para quem re-assistir, ou re-imaginar essa cena retroativamente, a ironia ganha outra dimensão: isto porque Emma constitui um “filtro narrativo falho”, ou seja, suas conclusões não se alinham com aquilo que a narrativa do filme, em sentido mais geral, revela. A música utilizada nessa cena enriquece o significado irônico daí decorrente, funcionando assim como um comentário em off, superior ao mundo dos personagens, mas acessível ao espectador.

Voltando à questão da noção de ironia como uma figura caracterizada pelo que não é dito, e como uma figura que expressa, portanto, relações de poder e autoridade, o significado dessa cena torna-se mais amplo no contexto do filme como um todo, e tem a ver principalmente com a relação estabelecida entre “intérpretes diferentes” (“meaning-makers” nas palavras de Hutcheon) - Emma, Mr. Elton, Harriet e o espectador (esses últimos persuadidos por Emma). À medida que a narrativa se desenrola, essa diferença só será perceptível à instância narradora e ao espectador, já que cada um dos personagens acredita na reciprocidade de interpretação que fazem dos sentimentos uns dos outros. O significado irônico também será acrescido da “lâmina cortante/crítica do julgamento” (*IE*, p. 58). Emma - que inicialmente tem a pretensão de prover Harriet de elegância, traquejo social e conhecimento - descobrirá, não sem sofrimento, que é ela quem tem que vivenciar um processo de auto-conhecimento. Ironicamente, Emma não só falha na sua tentativa de “transformar Harriet para melhor”, mas é através de Harriet que ela aprende a melhorar a si própria. E o espectador descobre, afinal, uma outra grande ironia do filme - Emma está longe de ser aquela mulher “que sabe como controlar o mundo.”

### Referências bibliográficas

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Chicago, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988.
- Andrew, Dudley. "Adaptation." In *Concepts in Film Theory*. Oxford, Oxford University Press, 1984.
- Austen, Jane. *Emma*. New York, W. W. Norton & Company, 1993.
- Birtwistle, Sue & Conklin, Susie. *The Making Of Jane Austen's Emma*. London, Penguin Books, 1996.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, Cornell University Press, 1993.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London and New York, Routledge, 1995.
- Scholes, Robert. "A Semiotic Approach to Irony in Drama and Fiction." In: *Semiotics and Interpretation*. New Haven and London, Yale University Press, 1982.
- Vanoye, Francis & Goliot-Lété, Anne. *Ensaio sobre a Análise Filmica*. Campinas, Papirus Editora, 1994, p. 109.
- Woolf, Virginia. "Jane Austen." In: *Women and Writing*. London, The Women's Press, 1988.