



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**GISELE MOREIRA SANTOS**

**AUSTEN 3.0: ADAPTAÇÃO E TRANSMIDIAÇÃO NA AUSTENMANIA  
CONTEMPORÂNEA**

Salvador  
2019

**GISELE MOREIRA SANTOS**

**AUSTEN 3.0: ADAPTAÇÃO E TRANSMIDIAÇÃO NA AUSTENMANIA  
CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Dameane Pereira de Souza

Coorientadora: Profa. Dra. Juliana Cristina Salvadori

Salvador  
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Moreira Santos, Gisele

Austen 3.0: Adaptação e Transmídiação na Austenmania Contemporânea / Gisele Moreira Santos. -- Salvador, 2019.

105 f. : il

Orientadora: Carla Dameane Pereira de Souza.

Coorientadora: Juliana Cristina Salvadori.

Dissertação (Mestrado - programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal da Bahia - UFBA, 2019.

1. Adaptação. 2. Transmídiação. 3. Austenmania. I. Pereira de Souza, Carla Dameane. II. Salvadori, Juliana Cristina. III. Título. |

*"All Jane Austen, all the time.*

*It's the perfect antidote."*

*- "To what?"*

*- "To life!"*

*(The Jane Austen Book Club, 2007)*

## **AGRADECIMENTOS**

E que jornada incrível tenho vivido! Nunca imaginei que minha jornada acadêmica poderia me levar por tantos caminhos. É um aprendizado constante. Não sei quais são os motivos que nos fazem pensar que não somos capazes de algo, mas eu me dispus a ignorá-los e aqui estou feliz, incrivelmente feliz por finalizar esta dissertação e por tudo que eu aprendi e continuo a descobrir pelo caminho. Estes anos foram períodos de ousadia e sacrifícios. Sou grata a Deus pela força e proteção, sem fé eu nada seria. Só eu sei dos cansaços e o quanto eu estive perto de jogar tudo ao alto. Não o fiz e se estou aqui foi também pela ajuda incondicional que recebi de muitas pessoas queridas.

Agradeço a professora Juliana Salvadori pelo apoio desde o primeiro passo dessa jornada, por acreditar que eu poderia ser capaz de passar pelos percalços desse período e a professora Carla Dameane por receber minhas ideias sempre tão solícita e disposta a aprendermos juntas.

Agradeço também, a instituição UFBA, ao Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura, e a todos os profissionais ligados a estes que contribuíram de forma positiva.

Aos professores que compuseram a banca, a minha gratidão pela disponibilidade e interesse de fazer parte deste momento de grande importância na minha formação.

Agradeço a minha mãe pelos esforços e cuidado de sempre e a todas as pessoas que me deram suporte principalmente durante meu período de trânsito entre Salvador e Jacobina, obrigada pelo abrigo, paciência, palavras de apoio e carinho, toda a minha gratidão é insuficiente. Muito obrigada!

## RESUMO

A presente dissertação trata das relações da transmídiação com a Austenmania contemporânea, entendida aqui como resultado da constante presença de adaptações de obras da escritora inglesa Jane Austen (1775 – 1817) para o cinema, TV e internet que se reinventam dialogando com uma gama de gêneros e público. Jane Austen cujos romances completos *Razão e Sensibilidade* (1811) *Orgulho e Preconceito* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *A Abadia de Northanger* (1818) e *Persuasão* (1818) ecoam na cultura pop, firmou-se um nome de relevância dentro da literatura inglesa por tornar-se um marco na consolidação da tradição do romance feminino. A partir deste, apontamos o contexto no qual a escrita de Austen se formou, ilustrando o surgimento do romance como um gênero de importante relevância na Inglaterra, que se tornou popular principalmente ao público leitor feminino. Com o tempo, as mulheres da época passaram a utilizar o romance para escrever suas próprias narrativas sob seus pontos de vista mesmo sendo silenciadas pelas convenções da sociedade patriarcal como apontam Woolf (2014), Showalter (1977) e Grundy (1997). Delineamos aqui como a Austenmania surgiu com a consolidação de Jane Austen como um clássico, seu culto pelos fãs, e a relação desta com as novas mídias para as quais suas obras têm sido adaptadas. Tendo como recorte as adaptações das obras de Austen lançadas a partir dos anos 90 até a década presente, tornando Austen – textos e vida – recorrente nas produções *mass-media*, apresentamos brevemente como as ondas de Austenmania foram se delineando através das décadas e como estas seguiram convergindo entre as mídias. Questionamos, dialogando com o conceito de cultura da convergência (JENKINS, 2008), as razões que fazem os romances de Austen serem relevantes para a contemporaneidade e a capacidade que encontramos na sua escrita de fornecer materiais que sirvam de construto para a transmídiação. Por meio das novas mídias, potencializa as possibilidades de leitura e interação do público com os objetos aqui escolhidos para ilustrar essas relações; a web série *The Lizzie Bennet Diaries* (GREEN, SU, 2012) e o romance *Orgulho e Preconceito* (AUSTEN, 1813).

Palavras-chave: Adaptação, transmídiação, Austenmania, Literatura Inglesa, Romance

## ABSTRACT

This dissertation deals with the relations of transmedia with contemporary Austenmania, understood here as a result of the constant presence of adaptations of the works of the English writer Jane Austen (1775 - 1817) for cinema, TV and internet that reinvent themselves dialoguing, with a various range of genres and public. Jane Austen whose complete novels *Sense and Sensitivity* (1811) *Pride and Prejudice* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *Northanger Abbey* (1818) and *Persuasion* (1818) keep echoing in pop culture is a great name of relevance within the English literature for becoming a landmark in the consolidation of the feminine romance tradition. From then, we point the context in which the writing of Austen was formed illustrating the growth of the novel like a genre of important relevance in England, which became popular mainly to the female readership. Over time, women of the time began to use the novel to write their own narratives from their point of view, even though they were silenced by the conventions of patriarchal society as Woolf (2014), Showalter (1977) and Grundy (1997) point out. After setting the context, we outline here how Austenmania emerged with the consolidation of Jane Austen as a classic, her cult for the fans, and her relationship with the new media for which her works have been adapted. Taking the adaptations of Austen's novels launched from the 90's until the present decade, making Austen - texts and life - recurrent in mass - media productions. We briefly present how the Austenmania waves were depicted over the decades and how they continued to converge with the new media. We question, in dialogue with the concept of culture of convergence (JENKINS, 2008) the reasons that make Austen's novels relevant to contemporaneity, and the capacity we find in her writing to provide materials that serve as a construct for the transmedia. Through the new media, they empower the possibilities of reading and interaction between the public and the objects chosen here to illustrate these relations: the web series *The Lizzie Bennet Diaries* (GREEN, SU, 2012) and the novel *Pride and Prejudice* (AUSTEN, 1813).

Keywords: Adaptation, Transmedia, Austenmania, English Literature, Novel

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Retrato de Jane Austen por Cassandra Austen.....	38
Figura 2 – Nota de dez Libras .....	39
Figura 3 – Ilustração de Hugh Thomson para <i>Pride and Prejudice</i> (1894) .....	47
Figura 4 – Capa da edição ilustrada por Hugh Thompson em 1894 .....	48
Figura 5 – Greer Garson e Lawrence Olivier em <i>Orgulho e Preconceito</i> (LEONARD, 1940) .....	50
Figura 6 - Anúncio da transmissão de <i>Orgulho e Preconceito</i> em 1949.....	52
Figura 7 – Colin Firth como Mr. Darcy.....	54
Figura 8 – Emma Thompson e Hugh Grant como Elinor Dashwood e Edward Ferrars.....	56
Figura 9 – Matthew McFadyen e Keira Knightley como Mr. Darcy e Elizabeth Bennet em <i>Orgulho e Preconceito</i> (WRIGTH, 2005).....	58
Figura 10 – Amanda Root ( <i>Persuasion</i> 1995) e Sally Hawkins ( <i>Persuasion</i> 2007) .....	60
Figura 11 - Thiago Lacerda e Nathalia Dill como Mr. Darcy e Elisabeta Benedito em <i>Orgulho e Paixão</i> (MAYRINK, 2018).....	63
Figura 12 – Canal The Lizzie Bennet Diaries .....	71
Figura 13 – Lizzie caracterizada como sua mãe.....	76
Figura 14 – Lizzie apresenta a camiseta com a frase de abertura de OP.....	79
Figura 15 – Descrição do canal LBD .....	81
Figura 16 – comentário 1 .....	82
Figura 17 – Lydia em um vídeo com Wickham .....	84
Figura 18 – Lydia em um vídeo com Mary .....	85
Figura 19 – Franquia Transmídia X Franquia Tradicional.....	91
Figura 20 – LBD Franquia Transmídia .....	92
Figura 21 – Livro derivado de LBD .....	92
Figura 22 - Lizzie e Charlotte interpretam Mrs. Bennet e Mr. Bennet.....	93
Figura 23 – Twitter parte I.....	94
Figura 24 – Twitter parte II .....	94
Figura 25 – Twitter parte III.....	95
Figura 26 – Twitter parte IV .....	95
Figura 27 – Infográfico Transmídia.....	97
Figura 28 - Infográfico Transmídia (versão LBD) .....	97



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – AUSTENMANIA 1990.....	54
Quadro 2 – AUSTENMANIA 2000.....	58
Quadro 3 – AUSTENMANIA 2010.....	62
Quadro 4 – Livro X Web Série: Personagens.....	71
Quadro 5 – Livro X Web Série: Conflitos do Enredo.....	72
Quadro 6 – Mídias sociais e personagens de LBD.....	87

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 REWIND: A TRADIÇÃO DO ROMANCE FEMININO INGLÊS E A RELEVÂNCIA DA OBRA DE JANE AUSTEN PARA SUA CONSOLIDAÇÃO.....	14
2.1 Romance, um gênero em ascensão .....	14
2.1.1 O romance feminino pela voz feminina .....	20
2.2 A autoria feminina: um desafio de gramados e cascalhos .....	25
2.2.1 O lugar de Austen no romance feminino em língua inglesa .....	29
2.3 Jane Austen, a quem pertence esse nome? .....	33
2.3.1 Afinal, quem é Jane Austen?.....	37
3 PLAY: AUSTENMANIA e ADAPTAÇÃO.....	42
3.1 Jane Austen a um “play” de distância.....	48
3.1.2 Austenmania 90’s.....	53
3.1.3 Austenmania 2000s .....	57
3.1.4 Austenmania 2010s .....	61
3.2 Por que Jane Austen? A adaptação como desdobramento do gênero narrativo .....	63
4 UPDATING JANE AUSTEN PARA MÍDIAS CONTEMPORÂNEAS: O PROCESSO DE TRANSMIDIAÇÃO.....	70
4.1 “My name is Lizzie Bennet and this is my life” .....	70
4.2 Gênero <i>vlog</i> : convenções e subversões.....	73
4.3 Austen X Lizzie .....	75
4.4 Primeiras impressões: referências.....	78
4.5 O fandom em LBD .....	80
4.6 Orgulho, preconceito e transmidiação? .....	85
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	100
REFERÊNCIAS .....	104
Referências bibliográficas.....	104
Referências fílmicas.....	107

## 1 INTRODUÇÃO

*É uma verdade universalmente conhecida que um romance, possuidor de uma boa fortuna narrativa, deve estar necessitado de uma adaptação.*

De acordo com a afirmação acima, baseada na abertura de *Orgulho e Preconceito* (1813), a obra mais adaptada e comentada de Jane Austen, inicio a presente discussão tendo como base a reflexão sobre as potencialidades, da figura e da obra de Jane Austen, que a cultura contemporânea atualiza por meio de adaptações de grande alcance produzidas nas décadas de 90, 2000 e 2010, que ficaram conhecidas como ondas do fenômeno denominado de Austenmania.

O título desta dissertação, *Austen 3.0*, alude à web 3.0 que, assim como a Austenmania, passou por três fases de destaque, no caso da internet com a expansão de recursos para melhor interatividade e conectividade até chegarmos à versão 3.0 que conhecemos hoje. No caso da Austenmania, sua versão 3.0 traz novas possibilidades de compreender e interagir com a literatura de Jane Austen, produzida no final do século XVIII e, porque não afirmar, aproximá-la do público contemporâneo, suas linguagens e temas, através das adaptações.

Eu não poderia guiá-los nessa viagem ao universo da Austenmania sem antes contar um pouco da minha trajetória como uma *ACA-FAN*, de acordo com a definição de Henry Jenkins, um acadêmico-fã, e os questionamentos que resultaram nessa pesquisa.

Lembro-me de que um dos conselhos que recebi sobre a escolha do objeto de pesquisa, ainda na graduação, foi esse: não escreva sobre o que você gosta, pois em algum momento você irá passar a odiar seu objeto. Às vezes me espanto com o quão literal eu consigo ser, copiei em alto e bom som, não escreva sobre o que você gosta. Como a maioria dos conselhos são gratuitos, você só descobre quais valeriam a pena comprar depois de já tê-los recebido. Se eu não pesquisar e escrever sobre o que gosto, o que me restaria se não o que odeio ou considero chato ou mesmo irrelevante? Tal opção me levaria a odiar e considerar como chata e/ou irrelevante toda a minha pesquisa e seus desdobramentos, inclusive o projeto para um mestrado, me torturando por anos a fio, odiando meu mestrado com todo o orgulho – afinal, não é isso que pesquisadores fazem? Questionei-me sobre essa afirmação e decidi, como se isso fosse uma opção, ser teimosa.

Olhando com um pouquinho mais de atenção para aquilo que eu via meus professores da graduação fazendo em sala de aula percebi que dava para dividir claramente aqueles que seguiram o conselho acima e aqueles pelos quais eu realmente me interessava, que não pareciam odiar suas pesquisas e temáticas. Muito pelo contrário, eu via paixão, excitação, engajamento, algo que não se pode alcançar vindo daquilo que você odeia. Ótimo, pensei, qual é a melhor maneira de fazer um trabalho de conclusão de curso se não lendo romances e assistindo a filmes?!

Meu primeiro contato com Austen veio de uma dessas aulas, e assim como Elizabeth Bennet e Mr. Darcy tivemos nossos momentos de primeiras impressões mal compreendidas. Um belo dia, a lista de temas para o seminário de uma disciplina de literatura inglesa passou pela sala e o meu grupo teve a chance de escolher entre um romance clássico do século XIX, *Orgulho e Preconceito*, que pelo título soava como uma coleção de sermões sobre casamento, e um romance sobre um cara que naufraga e fica 28 anos preso em uma ilha. É claro que um seminário sobre um naufrago deveria ser bem mais interessante, digo, qual seria o motivo, pelo qual a Lagoa Azul reprisa loucamente na Sessão da Tarde? E esse é o ponto em que Elizabeth Bennet escolhe Wickham ao invés de Darcy.

Obviamente meu seminário foi o mais entediante possível, daqueles que você começa achando que vai contribuir significativamente para as discussões, mas no final reza para não estar passando muita vergonha. Nem tudo foi desastre: assim como Elizabeth, mesmo relutante eu tive a chance de visitar os jardins de Pemberley graças à apresentação do grupo de colegas que havia escolhido *Orgulho e Preconceito* como tema, e que bela visão eu tive, mais sedutora do que a cena de Colin Firth saindo do lago – lá estava a narrativa de Austen sendo brilhantemente apresentada em um seminário bem estruturado, cenas de filmes e uma professora que não odiava suas pesquisas. Pairava no ar aquela sensação de o que eu estava fazendo da minha vida, que ainda não conhecia essa escritora? Tudo o que Elizabeth precisava ver para aceitar a segunda proposta de Mr. Darcy aconteceu naquele momento.

Na lista de leitura para o próximo semestre lá estava *Orgulho e Preconceito* novamente! Fiz questão de comprar o livro e ler o mais rápido possível. O mesmo fiz com *Persuasão* e logo depois *Razão e sensibilidade*, *A Abadia de Northanger*, *Emma* e, por fim, *Mansfield Park*. Revezava-me em decidir se lia primeiro ou assistia a todas as adaptações antes de ler. De repente descobri que Jane Austen estava nos lugares mais improváveis. Eis o porquê de *As Patricinhas de Beverly Hills* repetir-se loucamente na Sessão da Tarde! E eu tinha uma lista de filmes, séries e livros inspirados em Jane Austen os quais eu deveria conhecer; um universo de possibilidades se descortinava.

Esse período coincidiu com as etapas de escolha dos objetos de pesquisa e meus professores me mostraram que sim, eu poderia falar sobre Austen e a relevância das suas obras a partir de vários aspectos, e eu queria falar sobre tudo: dei-me conta de que eu poderia unir conhecimento teórico de literatura com a vontade de descobrir o porquê de tantas adaptações. Por que falamos tanto de Austen ainda hoje? Quem foi Jane Austen, afinal? O quê suas heroínas representam? Por que as problemáticas relativas à vida das mulheres dos séculos XVIII e XIX ainda são tão relevantes, para não dizer semelhantes, dois séculos depois? Existe um mar de questões a serem tratadas envolvendo as obras de Jane Austen, só me bastava escolher por onde começar.

Iniciei o TCC tratando de teoria de adaptação com o romance *Persuasão*, um de meus favoritos, comparando como a personagem Anne Elliot era (re)construída nas duas adaptações em forma de longa metragem. A experiência foi bem sucedida, tanto que meu projeto de mestrado surgiu a partir de leituras prévias que minha pesquisa inicial proporcionou. Parece que o jogo virou não é mesmo? O que é uma pesquisa relevante se não a que promove construção de conhecimento e diferentes possibilidades tanto para a área de conhecimento quanto para o pesquisador? No final, escrever sobre o que eu gosto me possibilitou a chance de expandir meu tímido projeto de TCC para um trabalho final que, apesar das falhas, foi bem construído e motivou a sede de continuar pesquisando, o que resultou em um também tímido projeto de mestrado cujos desdobramentos continuam a possibilitar questionamentos e resultados, presentes nessa dissertação.

Por fim, estou feliz por escrever sobre o que eu gosto, e que sorte eu tenho por poder ter encontrado essa junção! Eu sei que existem implicações e cuidados que tenho que tomar por me declarar leitora/espectadora de Austen, uma *Janeite*, antes de pesquisadora de Austen, mas esses cuidados se dão em qualquer pesquisa. Às vezes é difícil separar a Gisele Janeite da Gisele acadêmica, pois ambas surgiram quase que ao mesmo tempo. Infelizmente, mesmo depois de tudo o que escrevi, eu talvez ainda tenha que justificar minhas escolhas acadêmicas por conclusões que são tiradas a partir do parâmetro de que um fã não consegue se expressar adequadamente quando se propõe a falar academicamente sobre aquilo que gosta. Gostar do meu objeto implica que eu tenha que apurar meu senso crítico diante de certos pontos? Sim! Mas isso faz com que meu trabalho tenha menos importância ou seja menos rigoroso? Não!

Os mais céticos usaram da ferramenta do deboche para criticar e eu aprendi com isso, caro leitor, a não subestimar o poder do deboche bem empregado: “Parece que você é fã de Jane Austen e quis fazer um trabalho sobre ela”. Essa frase, dita em um tom repreensivo, como se a academia me punisse por unir essas coisas, não fez nenhum sentido para mim e

nem contribuiu para a minha pesquisa; pelo contrário, me deixou mais teimosa em relação a este ponto: por acaso uma mera tempestade impediu Elizabeth Bennet de ir a pé a *Netherfield*?

O que eu quero dizer com tudo isso é que o texto que vocês estão prestes a conhecer surge da vontade de compreender novos aspectos da obra de Austen pelo meu engajamento primeiro como leitora da obra e Janeite contemporânea. Nessa pesquisa busco levantar questionamentos sobre a relação da literatura com a transmidiação e porque esses termos podem ser mal compreendidos principalmente se voltarmos nossas interpretações para o ponto de vista do campo da tradução tradicionalista, que pelo apego ao texto fonte nem sempre corrobora teorias que se desapegam da questão da fidelidade e expandem as possibilidades que um texto tem de se ressignificar em outras mídias e ainda assim ser relevante como um espelhamento de sua fonte.

Para compreender essas aproximações, distanciamentos e possibilidades através dos quais as obras de Jane Austen podem exercer influência na contemporaneidade onde se caracteriza a Austenmania 3.0, essa pesquisa busca primeiramente traçar um panorama da importância do gênero romance, como esse ascendeu durante o século XVIII e de que forma Jane Austen passa a ser um nome de destaque na literatura inglesa do século XIX, levando em consideração o fato de que a literatura feita por mulheres começa a se destacar e crescer em questão de público leitor e mercado. Dessa forma busco exemplificar o caminho que a fama da autora e seus escritos traçaram até chegarmos à contemporaneidade onde a literatura converge com outras mídias através da transmidiação.

Na primeira seção, *Rewind: A Tradição Do Romance Feminino Inglês E A Relevância Da Obra De Jane Austen Para Sua Consolidação* tracei brevemente, o surgimento do romance como gênero passando por seus principais difusores e os fatores que fizeram com que o gênero se popularizasse até alcançar o público feminino. Considera-se, também, o destaque que este público alcança como público leitor e como produtoras/escritoras, propiciando a emergência dessa forma denominada “romance feminino”, contexto no qual se encaixa a obra de Austen. Para tanto, utilizei como principais marcos teóricos Sandra Gardini Vasconcelos (2002) em sua obra *10 lições sobre o Romance Inglês* e Ian Watt (1957) com *A Ascensão do Romance*. É relevante destacar também que nessa seção discutiremos os desafios enfrentados pelas mulheres da época que produziam literatura. Elaine Showalter (1977) em seu livro *A Literature of Their Own: British Women Novelists From Bronte to Lessing* e Virgínia Woolf (1929) em *Um Teto Todo Seu* atestam o caminho

que Jane Austen também traçou para poder exercer a atividade de escritora como profissão apesar das convenções da época.

Na seção 3 *Play: Austenmania e Adaptação* trabalhei com a origem da Austenmania, onde surgiu e quais foram os caminhos percorridos pelas adaptações até chegarmos a contemporaneidade. Para tanto, mapeei as principais produções de adaptações de obras de Jane Austen dentro das décadas de 90, 2000 e 2010 para, dessa forma termos uma visão mais ampla do alcance e do número de produções que seguíam sendo adaptadas desde a primeira versão de *Orgulho e Preconceito* (1813) para o cinema, tendo como principal suporte pesquisadores como Helena Kelly (2016), Sue Parril (2002) e Claire Harman (2009) que tratam das obras de Austen incorporadas a cultura pop. Esse mapeamento se faz necessário quando pensamos os questionamentos que se seguirão dentro desta pesquisa no que diz respeito á multiplicidade de gêneros e mídias que puderam ser inseridos no fluxo de adaptações de obras Austenianas.

Já na seção *Updating Jane Austen Para Mídias Contemporâneas: O Processo De Transmídiação* trato sobre *The Lizzie Bennet Diaries* (2012) como o auge da Austenmania 3.0, pois esta é a adaptação que desenvolve o processo de transmídiação de forma mais ampla, incluindo a narrativa de Austen dentro de novos diálogos com diferentes gêneros. Busquei dialogar com o conceito de cultura da convergência, cunhado por Henry Jenkins (2008) para analisar como a cultura contemporânea traduz e ressignifica a obra de Austen, expandindo, por meio das novas mídias, as possibilidades de leitura e interação com a obra, dentro de seu tempo.

Depois desse percurso, convido você a conhecer melhor o trabalho de uma *ACA-FAN*, apresento aqui um ponto de diálogo entre o que pode ser feito quando se gosta do objeto com o que se propõe a trabalhar. Por fim, ainda não odeio Jane Austen e nem espero odiar, pelo contrário continuo levantando questionamentos entre o lançamento de uma nova série ou um novo filme baseado na romancista, uma linha tênue entre ter um balde de pipoca em uma mão e um livro em outra, os resultados que essa junção são capazes de proporcionar estão apresentados nesta dissertação. Seja bem vindo à Austenmania, onde o ser fã e acadêmico convergem e possibilidades de diálogo são sempre válidas. A não ser que você discorde que o Colin Firth é o melhor Mr. Darcy.

## **2 REWIND: A TRADIÇÃO DO ROMANCE FEMININO INGLÊS E A RELEVÂNCIA DA OBRA DE JANE AUSTEN PARA SUA CONSOLIDAÇÃO.**

*"A pessoa, seja homem ou mulher, que não tem prazer em um bom romance, deve ser intoleravelmente estúpida."  
- A Abadia de Northanger*

### **2.1 Romance, um gênero em ascensão**

O gênero romance fincou suas raízes na literatura inglesa desde o século XVIII. Jane Austen é hoje lembrada como um grande nome do gênero tanto em estilo de escrita, narrativa e personagem, quanto em público e crítica. Nem sempre as romancistas tiveram espaço para que seus trabalhos fossem lidos e respeitados, o romance feminino, por exemplo, surgiu como uma frutífera vertente deste gênero, mas sofreu com o preconceito da sociedade da época. Penso ser importante iniciar esta pesquisa investindo na compreensão, caminho que o gênero principal da autora aqui estudada traçou para ser consolidado como um dos principais gêneros literários da literatura inglesa e como outras escritoras inglesas, entre elas Jane Austen, se destacam dentro da tradição do romance feminino.

Não é tarefa simples traçar um quadro que trate da história do romance, seja a partir de abordagens de ordem histórica, em que se busque pontuar sua origem como gênero e traçar a gênese e as influências primeiras. A partir de visões mais estruturais, em que se busque definir os traços que definem e delimitam este gênero em relação aos demais, ou a partir de uma abordagem de cunho funcionalista, em que se pense o papel desempenhado por esse gênero no contexto de seu surgimento. Sandra Guardini Vasconcelos (2002) em sua obra *10 Lições Sobre o Romance Inglês* sintetiza essas questões relativas à formação do romance afirmando que o novo gênero surgiu “[...] como uma forma histórica para dar conta de um novo conteúdo social.” (VASCONCELOS, 2002, p.11). Partindo desta concepção, procurou-se identificar os motivos que levaram à relativamente rápida ascensão do gênero (em cerca de 200 anos passou de arrivista a gênero consagrado), como, por exemplo, a ascendência da burguesia, para quem o romance surge como gênero de formação, o crescimento do público leitor feminino e a expansão do mercado livreiro.

As teorias clássicas para analisar o surgimento do romance podem ser divididas em duas categorias, de acordo com sua visão teórico-metodológica abordada pela autora citada: a primeira, formalista, busca analisar o surgimento do romance a partir dos demais gêneros textuais em prosa, previamente existentes, como uma espécie de desdobramento; a segunda,



historicista, busca traçar a sua gênese nas mudanças políticas e sociais da época. Consensualmente, aponta-se o surgimento do novo gênero literário em língua inglesa no século XVIII, período no qual os considerados primeiros romancistas ingleses – a saber, Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding – escreveram e publicaram, respectivamente, *Robinson Crusoe* (1719) e *Moll Flanders* (1722), *Pamela* (1740) e *Tom Jones* (1749). Para o leitor contemporâneo, o que chama a atenção nessa pequena lista é, de fato, a heterogeneidade da mesma: temas, personagens e ambientes variam imensamente.

É preciso considerar que, o surgimento desses romancistas e suas obras concomitantemente à consolidação da forma ficcional romance não pode ser lido como mera coincidência: diversos fatores influenciaram o surgimento deste gênero tão diverso desta forma acidentada. Na busca por definir esses fatores, Ian Watt (1957) em seu livro *A Ascensão do Romance* se propõe responder três questões básicas: “O romance é uma forma literária nova? Em quê o romance difere da prosa de ficção do passado? Há algum motivo para essas diferenças terem aparecido em determinada época e em determinado local?” (WATT, 1957, p.11).

Watt (1957) designa o Realismo formal como a característica mais evidente de que o romance difere dos gêneros em prosa anteriores. Por realismo formal entende-se a caracterização da realidade na obra literária, ou seja, na sua literatura preconiza-se a representação da realidade cotidiana, aquilo que é vivido e compartilhado cotidianamente ganha espaço e visibilidade na literatura realista. Vasconcelos (2002) destaca a função do realismo formal para a formação do romance como um novo gênero: “Foi essa nova realidade que se objetivou numa forma literária nova, que buscava, na apreensão e representação do real, captar o movimento da vida contemporânea.” (VASCONCELOS, 2002, p.40). Logo, o leitor da época tinha a seu alcance uma literatura próxima ao seu cotidiano, que dialogava diretamente não somente com experiências humanas gerais, mas com suas experiências históricas – ser/estar naquele tempo e lugar – diferenciando-se das literaturas anteriores e afastando a característica romanesca do gênero romance muito explicitada na sua vertente gótica por exemplo.

Em vista disso, Vasconcelos (2002) corrobora a tese de que o romance, de fato, não é herdeiro de uma tradição literária em prosa, mas um ponto de ruptura: há a distinção entre romanescos<sup>1</sup> e o romance. O romance, por causa do realismo formal que o norteia, manter-se-ia “fiel” às possibilidades do cotidiano; o romanescos, por sua vez, em sua ânsia de representar

---

<sup>1</sup>Romanesco se define por uma narrativa marcada pelo apego ao sobrenatural, à fantasia, ao fabuloso, fugindo, desta forma dos padrões de verossimilhança preconizados pelo realismo.

o que há de melhor no homem, recorreria ao maravilhoso e à fantasia. Quanto mais próxima desses recursos a obra estiver, mais ela se opõe ao conceito de realismo previsto para o novo gênero. A partir desse ponto de vista, começava a ser cultuada a ideia do realismo como “uma realidade cotidiana, comum, contemporânea, em oposição a assuntos lendários, romanescos ou tradicionalmente heroicos.” (VASCONCELOS, 2002, p.36). Dentro dessa ruptura podemos destacar o papel que o novo gênero tinha para narrar a sociedade burguesa de forma mais verossímil, ditando aquilo que deveria ser aceito como uma verdade comum, o romanesco, por sua vez formou um nicho distinto do que mais a frente foi chamado romance gótico. Outros nichos foram surgindo dentro da dilatação do romance entre eles o romance sentimental que abriu caminho para o romance feminino, o que enfatizaremos nessa análise e é onde podemos vislumbrar a obra de Jane Austen, que a partir das características deste nicho, se destacará como um exemplo de romance feminino por excelência.

Samuel Richardson (1689-1761) inaugura o romance feminino e mesmo o romance em língua inglesa por meio do método epistolar. Essa estratégia narrativa está presente em seus três romances mais aclamados: *Pamela ou Virtue Rewarded*, (1740), *Clarissa ou the History of a Young Lady* (1748) e *The History of Sir Charles Grandison* (1753). Tendo em mãos esse recurso, ele busca garantir a veracidade e a proximidade do leitor com o enredo e com o personagem (a carta traz essa característica confessional em uma sociedade formal – aquilo que só se admite para si mesmo, em um diário ou para alguém de confiança), recurso este que permite ao autor acrescentar detalhes e ressaltar a experiência individual retratada. Como resalta Watt (1957),

Na verdade o Realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa ou convenção básica de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 1957, p. 31)

É importante ressaltar que apesar de ser uma característica básica do gênero romance, o realismo formal, discutido pelos autores citados como o relato da realidade na forma literária, como a própria distinção deixa claro, é uma convenção de ordem estilística – retórica e poética – pois a obra não aspira apontar a realidade em si, mas se constrói de uma constante representação/reflexão da/sobre a realidade – o verossímil. Dessa maneira, o novo gênero se

conecta ao seu público se solidificando como “gênero que mais se encaixa nas expectativas que envolvem vida e arte.” (WATT, 1957, p.32).

Outro aspecto ao qual o romance dá forma é a do indivíduo, o *self*: fatores das mais variadas ordens levaram a essa constituição do que hoje chamamos de indivíduo e individualidade: a difusão do capitalismo industrial; o progresso do protestantismo, no qual se pregava o indivíduo como centro da sociedade e principal responsável pelo seu papel nela; as próprias revoluções, como a francesa, em que, por seu resultado decepcionante, por um lado, e aterrorizante, pelo outro, leva ao *leitmotiv* romântico – daí sua pecha de movimento conservador – de reformar e revolucionar o indivíduo e suas sensibilidades pela educação e pela arte, e não a sociedade pela política e pela força.

Os romances, então, justificam-se por cumprir certo papel pedagógico: deleitar e ensinar o público leitor que não tem acesso a uma educação formal e/ou clássica. Um dos grandes papéis reservados à leitura nessa época era a instrução: as obras, portanto, deveriam ter conteúdo didático e moral. O romance, logo, nasce como gênero já teorizando sobre sua utilidade para instrução de seu público, não educado pelos padrões clássicos, mas, que tinha acesso ao escrito em língua vernácula. Isso se torna possível graças à confluência de fatores na ordem da produção, circulação e consumo de livros. A universalização da leitura e suas práticas, bem como o lugar do romance em meio a estas práticas, mesmo em face de um crescente novo público leitor, eram condicionadas por fatores como o alto custo dos livros (que impediam às classes menos favorecidas o acesso à leitura) e o acesso limitado à instrução, dificultada por vários fatores como o escasso ingresso à educação pública e o trabalho infantil, dentre outros.

A essa questão estrutural e linguística, há, em contrapartida, a organização e sistematização do mercado livreiro e de seus atores – editores, tipógrafos, etc., a própria figura do escritor/autor – e de uma rede de comercialização e difusão de livros pela prática de encomenda – sendo que o romance era um dos gêneros em maior destaque. Nesse contexto, surgem formas mais baratas de publicação dos livros, particularmente dos romances, publicados em materiais mais simples e em pequenas edições com custo reduzido, aumentando o público alvo das vendas. No mesmo período surgiram as bibliotecas circulantes que também facilitaram o acesso da população ao novo gênero, já que o romance era o principal foco dessas bibliotecas. A partir de então, o romance começou a se popularizar servindo como meio de educação principalmente para o público leitor feminino que se encontrava apartado da vida social e da educação formal, com mais tempo ocioso. Esse

público via nos romances e periódicos um caminho para a alfabetização e transmissão de valores morais, um difusor dos modos e valores do feminino e de domesticidade.

Pioneiro no assunto, Samuel Richardson foi um dos grandes escritores ingleses responsáveis pela ascensão do romance como gênero instrutivo principalmente no que diz respeito à popularização do gênero entre o público leitor feminino. Em seus dois principais romances *Pamela or Virtue Rewarded* (1740) e *Clarissa or the History of a Young Lady* (1748) Richardson descreve o universo feminino minuciosamente, de uma maneira nunca antes feita, assinalando um novo padrão de ideal feminino para a época. Richardson trata de temas do dia a dia feminino que poderiam facilmente se encaixar na rotina de suas leitoras, refiro-me a temas como amor, valores morais e casamento centralizando suas obras nas relações entre homem e mulher, de uma nova forma. Essa inovação conecta a noção de amor ao novo gênero, mas não com o mesmo ideal de antes, como por exemplo, a tradição do amor cortês, na qual a dama era objeto de desejo e dos galanteios de homens apaixonados em uma espécie de relação quase platônica. Em Richardson, ou seja, na visão masculina, o ideal de amor leva a heroína a um único objetivo, o casamento. Isso porque, como aludido, o romance trata de experiências históricas (muito próximas da realidade), digamos assim, e dá forma a inquietações da época e uma destas se relaciona ao modo como esses indivíduos constituídos na modernidade, em meio ao conflito de imperativos morais, éticos, religiosos, filosóficos, econômicos e sociais se relacionariam e como o amor e o casamento passavam a fazer parte da mesma equação – questão que antes não estava posta por não se pensar em termos do indivíduo, sua constituição, sua liberdade inerente.

Já começa a se perceber, portanto, a relevância das obras de Austen quanto a essa questão estruturante para a mulher como indivíduo quando pensamos no ponto de vista feminino. É preciso ter em mente que as condições matrimoniais para uma mulher no século XVIII não eram nada favoráveis: submissas aos homens da família, a única maneira de manter-se com algum conforto ou com status perante a sociedade era procurar um bom matrimônio. Em uma época em que ser conhecida como solteirona (*spinster* ou *oldmaid*) era uma condição extremamente depreciativa, Richardson acentuava e defendia a dependência feminina ao casamento, enaltecendo a posição da mulher casada que só poderia estar totalmente segura e realizada nas mãos de um bom marido.

Esses ideais se refletem em *Pâmela or Virtue Rewarded*, seu primeiro romance epistolar publicado em 1740 que conta a trajetória de uma jovem empregada de quinze anos que se vê sozinha, inexperiente, longe da família e sob os cuidados de Mr. B, filho de sua patroa que acabara de falecer. Pamela, uma criada de família pobre, dificilmente conseguiria

ter a oportunidade de um bom matrimônio. Contudo, como recompensa pelo seu temperamento correto em não ceder a seu patrão, Pamela acaba fazendo um bom matrimônio ascendendo socialmente, realizando à dita hipergamia. O casamento com pessoas de nível social superior, a partir de Richardson, tornou-se lugar comum nos romances. No caso de Pamela, essa união faz ascender a noiva e não, como de costume, o noivo. Justifica-se que a constância dessa prática nos romances se deva ao grande interesse do público leitor feminino pelo tema – em Pamela, essas leitoras encontram um benefício nunca antes direcionado as mulheres:

O casamento de Pamela com um homem muito superior a ela na escala econômica e social constitui uma vitória inédita para as mulheres, e, embora Mr. B. aceite de bom grado seu destino, o resultado não lhe proporciona grande satisfação; na verdade o enredo gratifica a imaginação de um sexo e penaliza a do outro. (WATT, 1957 p.135)

Esse pode ser um dos motivos que fizeram as leitoras se interessarem tanto pelas obras de Richardson, pois nela encontravam seu ambiente e seus interesses explicitados como nunca antes, fazendo com que sua obra suprisse as expectativas do seu público. Para suas leitoras, *Pamela* e *Clarissa* se tornaram um reflexo do que poderiam ser suas vidas, suas expectativas e anseios correspondidos no enredo do romance, pois Richardson discutia as tendências sentimentais da sua época, tendo como sua aliada a experiência privada de Pamela, bem conhecida pelas leitoras graças às minuciosas informações detalhadas em sua correspondência, elemento estrutural de aproximação dos leitores aos seus sentimentos:

(...). Isso acarretou uma identificação mais profunda e intensa entre o leitor e as personagens. Os motivos são óbvios: identificamo-nos não com atos e situações, mas com os próprios agentes, e nunca houve tantas oportunidades de participar sem restrições da vida interior das personagens de ficção como as que Richardson proporcionou ao apresentar o fluxo de consciência de Pamela e Clarissa em suas cartas. (WATT, 1957, p.174)

Porquanto, podemos classificar Samuel Richardson como o pioneiro no romance feminino, pois soube apresentar o universo doméstico vivenciado pelo público alvo sabendo suprir as expectativas de suas leitoras e descrevendo as particularidades de sua época, abrindo caminho para que o romance feminino pudesse se consolidar como parte importante na ascensão do novo gênero. Isto posto, fica corroborada a importância da obra de Richardson para a tradição do romance feminino: seus romances abriram caminho para que, simbolicamente, a mulher, por meio da literatura, pudesse ousar a dar voz e forma aos seus

interesses e seu ambiente, estando essa ousadia posta, claro, dentro de certos padrões estéticos, e do que era tradicionalmente tido como romance.

### ***2.1.1 O romance feminino pela voz feminina***

Embora pareça estranho que a tradição do dito “romance feminino” tenha sido iniciada por um homem, Richardson, é importante ressaltar que esta era mais uma das formas de silenciar o ponto de vista feminino. Já que se sabe que, na época, a profissão de escritora não era bem vista pela sociedade e muito menos uma opção para que uma mulher pudesse ascender em uma ocupação.

Richardson e suas obras instituíram um padrão do feminino na ficção (e também na vida real) que deveria ser considerado antes de se escrever um romance que pudesse ser bem visto como tal. Qualquer personagem feminina que ousasse em se distanciar deste padrão estabelecido por Richardson, não poderia ser vista com bons olhos. Richardson desenvolveu uma técnica narrativa na qual deixava que as mulheres fossem protagonistas de suas narrativas, fazendo parecer com que suas necessidades e expectativas fossem supridas em uma didática disciplinadora, moldando o caráter do feminino dentro dos anseios da sociedade oitocentista.

Em um de seus romances mais lembrados, por exemplo, Richardson, que costumava escrever manuais de conduta antes de se tornar romancista, deixa claro pelo título de seu trabalho que o romance o qual escreveu irá tratar de assuntos acerca do feminino de uma forma didática:

*Diz o título: Clarissa: or the history of a Young lady: comprehending the most important concern of private life, and particularly showing the distresses that may attend the misconduct both of parents and children, in relation to marriage [Clarissa: ou a história de uma jovem: compreendendo os mais importantes aspectos da vida privada, e mostrando particularmente os infortúnios que pode levar a má conduta de pais e filhos, com relação ao casamento. (WATT, 1957, p. 227).*

Richardson constrói sua narrativa inteiramente dentro do que busca seu título: mostrar a saga de personagens que devem (no caso de Pamela) ou não (no caso de Clarissa) servir de exemplo para os leitores. De forma parecida, também nas narrativas contemporâneas, muitas vezes o comportamento de alguns dos personagens ajuda a problematizar certas questões que permeiam o caráter humano. Portanto, dentro dos ideais de Richardson, estava a concepção de

que “[...] a arte cumpria melhor sua função didática fazendo das personagens paradigmas de vício ou virtude.” (WATT, 1957, p. 225). A partir do momento em que as mulheres começaram a usar da literatura como forma de mostrar o seu ambiente de outro modo, elas ressignificaram o romance feminino, tentando escapar dos padrões femininos instituídos pela visão patriarcal. O gênero então pôde ser voltado para as mulheres, e escrito também por mulheres.

Elaine Showalter (1977) em seu livro *A Literature of Their Own: British Women Novelists From Bronte to Lessing* discorre sobre a história da escrita feminina dentro do romance inglês e destaca que o preconceito por esse tipo de atividade, quando exercida por mulheres, afetou o reconhecimento e a presença dessas obras na história literária, pois sua tradição é imprecisa em variedade e coerência já que são poucas as romancistas que tiveram seus textos elevados ao status de cânone e se tornaram leitura obrigatória dentro da literatura inglesa e conseguiram ser lembradas e lidas com o passar dos séculos. Nesse âmbito Showalter (1977) afirma:

Há muitas razões pelas quais a discussão de mulheres escritoras tem sido tão imprecisa, a história literária das mulheres fragmentadas e partidárias sofreu de uma forma extrema daquilo que John Gross chama de “grande tradicionalismo residual” que reduziu e condensou a extraordinária variedade e diversidade de romancistas inglesas a uma pequena porção de “Grandes” e derivou todas as teorias a partir delas. (SHOWALTER, 1977, p.6. tradução minha<sup>2</sup>).

Dentro deste tradicionalismo, poucos nomes femininos são lembrados dentro da tradição inglesa. Austen está entre esses, representando o período regencial, assim como as irmãs, Emily, Charlotte e Anne Brontë e George Eliot na era vitoriana e Virgínia Woolf no início do séc. XX. Podemos afirmar que essa representatividade é mínima se considerarmos que na época de Jane Austen e antes desta, muitas outras autoras estavam também produzindo literatura. Não há um caminho linear no qual podemos traçar essa tradição, mas pode-se verificar, pelos escritos de Austen, que ela mesma lia muitos romances escritos por suas contemporâneas. Em *Jane Austen and Literary Traditions*, Isobel Grundy (1997) cita o hábito que Austen cultivava de compartilhar, por meio de cartas, com sua irmã e sobrinhas a sua opinião sobre os romances que lia, muitos desses escritos por mulheres de sua época:

---

<sup>2</sup>No original: there are many reasons why discussion of women writers has been so inaccurate fragmented and partisan first women's literary history has suffered from an extreme form of what John Gross calls 'residual great traditionalism' which has reduced and condensed the extraordinary range and diversity of English women novelist to a tiny band of the "Great" and derived all Theories from them.

O próprio sexo de Austen não está isento de seu sério julgamento literário nem de sua provocação ultrajante. O *Self-Control* de Mary Brunton (1811), é ‘excelente, elegantemente redigido’, mas suas falhas na natureza e na probabilidade convidam e recebem severas críticas. *Roseanne*, ou *A Father's Labour Lost* em 1814, por Laetitia Matilda Hawkins, é ‘muito bom e inteligente, mas tedioso’. Digno de religião e outros assuntos sérios (a heroína tem um pai influenciado por Voltaire e uma governanta que acredita na perfectibilidade humana) se torna, ‘sobre temas mais leves’, improvável e absurdo. O flamboyant *Wild Irish Girl*, de Sydney Owenson, mais tarde Morgan, valeria a pena ser lido o tempo frio ‘se o calor de sua linguagem pudesse afetar o corpo’. Os coloquialismos de Hester Piozzi são retirados de uma sentença que é repetidamente prolongada por mais segundos ou terceiros pensamentos ao final. *Olimpeet Theophilie*, de Madame de Genlis, repudia energeticamente o ato de atormentar seus personagens, mesmo na ‘época tranquila’ da vida de Austen, ela conta à sobrinha Caroline, que não podia relê-la ‘sem ficar com raiva. É realmente tão ruim! Não fale sobre isso, reze’ (L310). Aqui Piozzi e Genlis, embora sejam alvos de escárnio, também são oferecidas a um elogio ligeiramente duvidoso: Austen claramente apreciou a auto indulgência do primeiro no descuidado e deslocado, e foi movido, embora contra o seu melhor julgamento, pelo sentimento desta última. (GRUNDY, 1997, p.201-202 tradução minha<sup>3</sup>).

A maioria dos nomes citados por Austen já não são lidos e lembrados na contemporaneidade com a mesma frequência que alguns de seus contemporâneos masculinos; Richardson e Fielding. Ann Radcliffe (1764 -1823), Frances Burney (1752 - 1840), Charlotte Smith (1749 -1806), Elizabeth Inchbald (1753 -1821), Maria Edgeworth (1758 – 1849) e Amelia Opie (1759 – 1853) tiveram destaque enquanto escreviam, mas em longo prazo seus trabalhos eram preteridos por outros, assim como aconteceu com Austen no início da era Vitoriana, quando seus romances começaram a sair de circulação no mercado livreiro já que escritores como Charles Dickens (1812 – 1870) e William Thackeray (1811 – 1863) atraíam o público da época como apontado por Showalter (1977):

(...) um pequeno grupo de mulheres gozou de um deslumbrante prestígio literário durante suas próprias vidas apenas para desaparecer sem deixar vestígios dos registros da posteridade. Assim, cada geração de escritoras se viu, em certo sentido, sem uma história, forçada a redescobrir o passado novamente, forjando repetidas vezes a consciência de seu sexo, dado esse movimento perpétuo e também o ódio a

---

<sup>3</sup>Na fonte: Austen's own sex is exempt neither from her serious literary judgement nor from her outrageous teasing. Mary Brunton's self-control, 1811, is excellently-meant, elegantly written, but its failures in nature and probability invite, and receive, severe ribbing. Roseanne, or a father's labor lost 1814, by Laetitia Matilda Hawkins, is very good and clever, but tedious, delightful on religion and other serious subjects (the heroine has a father influenced by Voltaire and a governess believing in human perfectibility.) it becomes, on lighter topics, improbable and absurd. The flamboyant Wild Irish Girl, by Sydney Owenson, later Morgan, Would be worth reading in cold weather if only the warmth of her language could affect the body. Hester Piozzi's colloquialisms are taken off in a sentence which is repeatedly, ramblingly prolonged by further second or third thoughts tacked on the end. Mme de Genlis' Olimpe et Theophilie is energetically repudiates for tormenting its characters even at Austen's sedate time of life, she tells her niece Caroline, she could not repeat it without being in a rage. It really is so bad! Don't talk of it, pray (L 310). Here Piozzi and Genlis, Though they are targets of mockery, are also offered a slightly dubious compliment: Austen has Clearly enjoyed the former's self-indulgence in the slapdash and slipshod, and been moved, albeit against her better judgement, by the latter's sentiment.



si mesmo que alienou as escritoras de um senso de identidade coletiva, não parece possível falar de um “movimento”. (SHOWALTER, 1977, p.11 tradução minha<sup>4</sup>).

Esse “esquecimento” de autoras de menor destaque é o que torna difícil traçar uma linearidade dentro da tradição do romance feminino, à luz da história literária. Cada autora teve que reencontrar o significado de seus escritos dentro de sua geração sem se conectar a um padrão propriamente dito a ser seguido. Dentro dessa discussão Showalter (1977) afirma:

A crítica quando voltada às mulheres romancistas, ao centrarem-se nas poucas felizes, [Austen, irmãs Brontë, Eliot, Woolf] ignoraram aquelas que não são “grandes” e deixaram-nas fora de antologias, histórias, manuais e teorias. Tendo perdido de vista as romancistas menos reconhecidas, que eram elos nas correntes que ligam uma geração à outra, não temos uma compreensão muito clara das continuidades na escrita das mulheres, nem qualquer informação confiável sobre as relações entre as vidas dos escritores e as mudanças no status legal, econômico e social das mulheres. (SHOWALTER, 1977, p.7. Tradução minha<sup>5</sup>).

Portanto, é difícil saber ao certo o momento exato em que as mulheres começaram a se dedicar à literatura profissionalmente já que os críticos e historicistas não souberam separar os papéis de uma mulher escritora, do estereótipo do papel da mulher na sociedade oitocentista, como propriedade da figura masculina, submissa e destituída da capacidade intelectual de se posicionar sobre seu tempo:

(...) tem sido difícil para os críticos considerar as mulheres romancistas e a literatura feminina teoricamente por causa da sua tendência de projetar e expandir sua própria cultura estereotipada de feminilidade, e ver na escrita feminina uma eterna oposição entre criatividade biológica e estética. (SHOWALTER, 1977, p.7. Tradução minha<sup>6</sup>).

Muito após Austen, Virginia Woolf (2014) levanta profícua discussão sobre autoria feminina já que as experiências de resistência das duas como mulheres da escrita podem ser consideradas afins, mesmo com o tempo que as separam. Woolf (2014) tratou, em alguns dos

---

<sup>4</sup> Na fonte: (...) a small group of women have enjoyed dazzling literary prestige during their own lifetimes only to vanish without trace from the records of posterity. Thus each generation of women writers has found itself, in a sense, without a history, forced to rediscover the past anew, forging again and again the consciousness of their sex given this perpetual motion and also the self-hatred that has alienated women writers from a sense of collective identity it does not seem possible to speak of a "movement".

<sup>5</sup> Na fonte: criticism of women novelists while focusing on these happy few has ignored those who are not "great", and left them out of anthologies, histories, textbook, and theories. Having lost sight of the minor novelists, who were the links in the chains that bound one generation to the next, we have not had a very clear understanding of the continuities in women's writing, nor any reliable information about the relationships between the writers' lives and the changes in the legal, economic, and social status of women.

<sup>6</sup> Na fonte: it has been difficult for critics to consider women novelists and women's literature theoretically because of their tendency to project and expand their own culture bound stereotypes of femininity, and to see in women's writing an eternal opposition of biological and aesthetic creativity.

seus ensaios, sobre as relações entre mulher e literatura, a ser convidada a pensar sobre esse tema, delineou uma alegoria que se faz essencial nessa discussão sobre o lugar do homem e da mulher na escrita:

Por menor que fosse, esse pensamento tinha, apesar de tudo, o mistério próprio de sua espécie – de volta à mente, tornou-se imediatamente muito empolgante e digno de atenção; e, conforme zunia, afundava e zanzava para lá e para cá, despertava um aluvião, um tumulto de ideias tal que me era impossível ficar parada. Foi assim que eu me vi andando extremamente rápido através de um gramado. Na mesma hora a figura de um homem surgiu para me interceptar. Não percebi de pronto que as gesticulações daquele objeto curioso, de fraque e camisa formal, eram dirigidas a mim. O rosto dele expressava horror e indignação. O instinto, em vez da razão, veio me socorrer: ele era um bedel; eu era uma mulher. Aqui era o gramado; ali estava o caminho. Somente os estudantes e os professores eram admitidos aqui; o cascalho era o meu lugar [...] embora o gramado fosse melhor para caminhar do que o cascalho, não houve nenhum dano grave. A única acusação que posso fazer contra estudantes e professores de qualquer universidade que seja é a de eles terem afugentado meu pequeno peixe [o pensamento citado inicialmente] para proteger seus gramados cultivados trezentos anos a fio. (WOOLF, 2014, p.14-15)

O trecho destacado enfoca o desejo da mulher de ser capaz de trazer à tona ideais que possam ser interessantes e dignos de um gramado, mas mesmo estando presente na cena literária, nem todos os caminhos poderiam ser trilhados por mulheres e se mesmo Virginia Woolf, quase um século depois, teve que lidar com esse tipo de limitação e andar pelos cascalhos para ter a chance de seu trabalho ser reconhecido como uma produção intelectual digna imagine então, Jane Austen e as escritoras que a antecederam. De que maneiras essas foram impedidas de andar pelo gramado?

Para que a mulher marcasse seu espaço na produção literária muito teve que ser desconstruído – e seguimos nesta desconstrução até hoje - obras como as de Aphra Behn (1640 – 1689) e Mary De La Riviere Manley (1672–1724) que, mesmo antes de Jane Austen, se baseavam em tramas nas quais o papel da mulher na sociedade era questionado abertamente, eram recebidas como uma afronta para os críticos que sem constatar nenhum teor moral ou didático aparente nos textos, as viam com aversão, chegando ao ponto de serem constantemente atacadas com duras críticas, mesmo sendo populares entre o público leitor.

Esses críticos buscavam repreender a participação feminina na atividade literária como algo extremamente ofensivo. Como já era de se esperar em uma sociedade patriarcal, muitos foram os empecilhos que as mulheres encontraram para que suas obras fossem aceitas com o mínimo respeito, e para que isso ocorresse, os textos escritos por mulheres deveriam então seguir um padrão limitando-se apenas ao perfil de feminino já difundido na época instituído por Richardson: de mulher frágil, submissa, propriedade dos homens da família e dependente

do casamento para garantir uma vida social respeitável. Qualquer desvio desse perfil era visto como uma afronta aos ideais da sociedade. O escritor então teria iniciado um caminho em que o gramado pôde ser compartilhado com mulheres, mas essas deveriam segui-lo como aias<sup>7</sup>, impedidas de olharem para além das suas perspectivas.

## 2.2 A autoria feminina: um desafio de gramados e cascalhos

A autoria feminina se fez um caminho árduo para cada autora que se dispôs a dar voz aos anseios da vida feminina, nos séculos XVIII e XIX afinal, como saber do feminino e do que permeia o universo das mulheres se elas próprias não tinham o espaço necessário para falar de si mesmas? Esse “espaço” foi questionado por Virginia Woolf (2014) em *Um Teto Todo Seu*, onde a autora narra os principais conflitos vividos pela mulher que se dispõe a trabalhar com escrita literária. Dentro destes, destaca a vida privada de Jane Austen sobre a qual sabemos tão pouco, mas que, pelos padrões da época e o que foi compartilhado conosco é possível inferir que para uma mulher se dedicar inteiramente a escrita era uma tarefa árdua, pois era difícil ter um tempo reservado para que a escrita pudesse ser desenvolvida.

Levando em conta o fato de que as salas de estar eram os ambientes principais nas casas da época, Woolf (2014) problematiza a falta de um espaço próprio da mulher onde ela pudesse organizar suas ideias e crescer como escritora. Assim penso que este contexto fazia com que a própria Jane Austen tivesse que escrever seus romances sofrendo todo o tipo de interrupções, fato que não parece ter prejudicado a qualidade de seus trabalhos:

De qualquer forma ninguém se envergonharia de ser flagrado escrevendo *Orgulho e Preconceito*. No entanto Jane Austen agradecia quando uma dobradiça rangia, o que lhe permitia esconder seu manuscrito antes que qualquer pessoa entrasse. Para Jane Austen, havia algo desonroso no ato de escrever *Orgulho e Preconceito*. E indaguei-me, *Orgulho e Preconceito* teria sido um romance melhor se Jane Austen não achasse necessário esconder seu manuscrito das vistas? Li uma página ou duas para conferir; mas não encontrei o menor indício de que as circunstâncias tivessem prejudicado seu trabalho. Esse talvez fosse o maior milagre de todos. (WOOLF, 2014, p.99).

James Edward Austen-Leigh (2014) sobrinho e também primeiro biógrafo de Jane Austen, em um trecho de seu trabalho descreve algo parecido com o que foi exposto por Woolf (2014) acima, onde narra um pouco sobre o ambiente que cercava sua tia, quando ela

---

<sup>7</sup>Referência às personagens do romance *O Conto da Aia* (1985) de Margareth Atwood, as quais a vestimenta cobria as laterais do rosto, dificultando a visão da aia à paisagem ao seu redor.

escrevia seus manuscritos do que viria a ser uns dos romances mais lembrados da literatura inglesa:

É surpreendente como Jane foi capaz de realizar isso, pois ela não tinha um aposento separado onde pudesse se refugiar, e a maior parte do trabalho deve ter sido feita na sala de estar principal, sujeita a todos os tipos de interrupções casuais. Ela cuidava para que sua ocupação não fosse suspeita pela criadagem, visitantes ou qualquer pessoa além de sua família. Escrevia em pequenas folhas de papel que poderiam ser facilmente escondidas ou cobertas com um pedaço de mata borrão. (AUSTEN-LEIGH, 2014, p.106).

No relato de James Edward, além do ambiente compartilhado em que sua tia trabalhava, esse pequeno trecho nos mostra a falta de um lugar que pertencesse à mulher no seu íntimo, sem que ela tivesse que estar a todo o momento sob vigilância ou tivesse que estar inserida dentro do espaço doméstico para ser reconhecida. É muito mais difícil para uma mulher se apartar de espaços coletivos, dada à ideia de que ela existe para servir a família. Esta pertence ao lar e a tudo que acontece nele, se dar ao prazer de dedicar seu tempo à escrita seria estar se desprendendo de seus deveres dentro do núcleo familiar, tanto o que faz parte sendo solteira quanto, o que irá construir quando estiver casada.

Ademais, talvez fosse por isso o medo ou a vergonha que Jane Austen sentia em ser vista escrevendo. O que precisava se fazer para exercer sua escrita sem medo era matar o “Anjo do Lar”. No ensaio *Profissões para Mulheres*, Virginia Woolf (2015) analogamente critica o poema *The Angel In The House* (1854) de Coventry Patmore (1823-1896) que idealiza e celebra o papel da mulher no ambiente conjugal e doméstico e traz a imagem da mulher como um anjo puro e resignado. Para Woolf (2015), matar a sombra desse anjo é um primeiro passo para que uma mulher possa se tornar uma autora autêntica.

Quer dizer, na hora em que peguei a caneta para resenhar aquele romance de um homem famoso, ele [o anjo] logo apareceu atrás de mim e sussurrou: “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane, use todas as artimanhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura”. (WOOLF, 2015, p.14).

Podemos nos atrever a pensar que Jane Austen escondia sua escrita para que não percebessem que ela já havia matado o tal *Anjo do Lar*? Talvez sim, a imagem da mulher sempre estava ligada aos estereótipos legitimados pela época e dentro deles não se encaixavam aquelas que queriam falar do seu cotidiano, ou até exercer uma atividade que fosse rentável. Nesse ponto, o fato de uma mulher se dedicar à escrita era um meio de

transgressão, considerando a forma como outras escritoras da época eram vistas. Virginia Woolf, por sua vez, volta a afirmar a razão pela qual teve que matar a sombra do “Anjo do Lar”:

Pois na hora em que pus a caneta no papel, percebi que não dá para fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo. E, segundo o “Anjo do Lar”, as mulheres não podem tratar de nenhuma dessas questões com liberdade e franqueza; [...] (WOOLF, 2015, p.13).

Não era apenas o mítico “Anjo do Lar” que pensava que uma mulher não poderia expressar suas ideias com veracidade e liberdade. Neste se espelhavam crenças de uma sociedade inteira que projetava inúmeras dificuldades para que uma mulher construísse sua identidade como autora de forma satisfatória. Em *Um Teto Todo Seu* Woolf (2014) enfatiza as dificuldades para que uma mulher pudesse ser escritora e desenvolver um bom trabalho, incluindo a dificuldade financeira e a própria falta de um local privado que fosse propício. Além desses pontos, ela destaca o que chama de “dificuldades imateriais” onde debate a descrença que algo escrito por uma mulher poderia despertar em críticos e leitores acostumados a legitimar a escrita masculina:

Dificuldades materiais eram descomuns, mas muito piores eram as imateriais. [...] o mundo não dizia a ela, como dizia a eles: “Escreva se quiser, não faz diferença pra mim.” O mundo dizia, gargalhando: “Escrever? O que há de bom na sua escrita?” (WOOLF, 2014, p.78)

Muita dessa descrença no trabalho intelectual feminino nos faz questionar o que de fato alimentou a mulher a se posicionar na cena literária nos séculos XVIII e XIX. Woolf (2014) nos lembra de Aphra Behn (1640 - 1689) conhecida como a primeira mulher a se tornar uma escritora profissional na literatura inglesa, ainda no século XVII. Behn viveu na época da restauração e sua vida foi marcada pelo mistério, pouco se sabe sobre a sua infância e o decorrer de sua trajetória é marcado por espaços desconhecidos. Esse mistério em torno da autora pode não ser surpresa se analisarmos que a história dá prioridade ao ponto de vista masculino dos fatos, uma mulher como Behn, que desafiava os padrões da época, talvez não fosse de interesse de críticos e historiadores.

Seu romance mais lembrado *Oroonoko* (1688), que narra à história de um príncipe africano que foi escravizado no Suriname, foi modelo para o gênero romance como conhecemos hoje, ademais ela escrevia peças, poemas e traduzia. O que mais incomodava a sociedade, quando se tratava de Behn, era o seu estilo de vida; depois da morte de seu marido,

para tentar lidar com as dívidas acumuladas, Aphra Behn se juntou a uma companhia de teatro e começou a escrever e vender suas peças e divulgar seus escritos como fruto de seu esforço intelectual e assim conseguia se sustentar e fazer conexões importantes, como por exemplo com o rei Charles II, sem depender diretamente de uma figura masculina.

Mesmo sendo precursora da escrita feminina como profissão, Aphra Behn foi ignorada nos séculos seguintes por ter seus escritos considerados obras de conteúdos indecentes, pois, principalmente em seus poemas, a autora buscava tratar de política, sexualidade, feminilidade e prazer. Aphra Behn havia matado o “Anjo do Lar” desde muito cedo e seus escritos demonstravam que ela poderia tratar de assuntos nunca antes abordados por mulheres, além de desassociar a escrita feminina de um mero “hobby ou capricho das damas da sociedade”.<sup>8</sup> A autora apenas voltou a ser lembrada já no século XX, principalmente por Virginia Woolf, que exaltou sua importância diante dos trabalhos de suas sucessoras.

Jane Austen deveria ter depositado uma coroa de flores no túmulo de Fanny Burney, e George Elliot deveria ter prestado homenagens a sombra robusta de Eliza Carter [...] Todas as mulheres reunidas deveriam jogar flores sobre a sepultura de Aphra Behn, que fica, escandalosa e apropriadamente, na abadia de Westminster, por ter sido quem conquistou para elas o direito de dizerem o que pensam. É ela – sombria e amorosa como era – que faz com que não seja um absurdo que nesta noite eu lhes diga: ganhem quinhentas libras por ano em troca de suas habilidades. (WOOLF, 2014, p.96)

De certo, a audácia e inovação de Aphra Behn ao se posicionar como escritora profissional foi de extrema importância para as que a sucederam. Mesmo não tendo contato direto com as obras da autora, esta, talvez como um sopro mítico tivesse se apresentado quando, as aspirantes a escritoras ouviram falar sobre a má reputação de Behn e que escrever como ela seria uma afronta para uma dama. Mas como ignorar por trás da imagem desonrada de Aphra Behn a coragem que ela teve de plantar uma árvore frutífera no meio dos cascalhos?

Todas as escritoras citadas por Virginia Woolf (2014) tiveram a influência tanto de Richardson quanto de Behn. Do primeiro tiveram que viver à sombra, da segunda, por sua vez, herdaram a vontade de negar o que lhes era imposto e ousar a clamar a literatura para si mesmas e com isso seguir inspirando outras a fazerem mais, “pois as obras primas não nascem de eventos únicos e solitários; são o resultado de muitos anos de pensamento coletivo, de forma que a experiência da massa está por trás de uma voz única.” (WOOLF, 2014, p. 96), mesmo não havendo uma tradição de traços claros sobre o caminho da escrita feminina, houve

---

<sup>8</sup>No caso das classes mais baixas, como na situação de Jane Austen, a escrita era uma forma de exercerem uma profissão e conseguirem uma renda própria, o que não era necessário para uma dama da sociedade.

a influência e a familiarização do sentimento coletivo de que as mulheres eram capazes de produzir literatura na Inglaterra como uma atividade profissional, tão bem quanto os homens.

### ***2.2.1 O lugar de Austen no romance feminino em língua inglesa***

A crescente presença da mulher na literatura, tanto como público leitor quanto como produtoras – de leitoras a escritoras, é mais um passo dado na construção dessa individualidade feminina na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX. Surge assim, o romance feminino, de autoria das próprias mulheres que, à sombra de Richardson e inspiradas em Aphra Behn, deram seguimento a essa tradição que consolidou um sistema literário ao seu redor, pois só se tem sistema, quando temos autor, obra e leitor, e leitoras como público específico que surgem de modo sistematizado no século XIX. Nesta subseção, será profícua a discussão do lugar de Jane Austen dentro do romance feminino inglês onde suas obras se encaixam e a sua contribuição para a escrita feminina. Sendo o centro das narrativas: a vida doméstica e o privado, em suas tramas, os romances femininos tratavam das condições da mulher no meio doméstico, pois este era o ambiente que lhes era familiar. Dificilmente uma mulher poderia representar com expectativa de verossimilhança uma narrativa de grandes expedições, por exemplo, pois, poucas eram suas oportunidades de mobilidade; suas experiências individuais se limitavam ao ambiente doméstico, e este foi notavelmente caracterizado pela obra feminina da época.

Herdeira dessa tradição, Jane Austen, é o grande nome do romance feminino inglês. Seus seis romances: *Razão e Sensibilidade* (1811) *Orgulho e Preconceito* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *A Abadia de Northanger* (1818) e *Persuasão* (1818), sendo os dois últimos publicados postumamente, ecoam na contemporaneidade e foram apropriados pela indústria cultural e comercial como retrato de uma época. Seus enredos, como muitos julgam, não somente tratam de assuntos como amor, casamento, família e ambiente doméstico, mas denunciam as limitações e os conflitos impostos entre o ser mulher e o tornar-se indivíduo à época, abordando o deslocamento do lar, dificuldades financeiras, a busca por qualidade de vida e a dependência da figura masculina. Tais narrativas representam a vontade de “[...] pintar a cena contemporânea a partir do ponto de vista feminino e lançar um alerta sobre a real situação de vida das mulheres.” (VASCONCELOS, 2002. p.114).

Watt (1957) destaca os romances de Austen como cruciais para entendermos as mudanças do papel feminino na cena literária: “Os romances de Jane Austen também são característicos em outro sentido: refletem o processo através do qual, conforme vimos, as

mulheres desempenhavam um papel cada vez mais importante na vida literária.” (WATT, 1957, p. 259). Nessa perspectiva, Watt (1957) caracteriza a obra de Austen como o ápice do que havia sido iniciado pelos autores anteriores a ela, pois esta soube aprimorar com maestria as estratégias de escrita de seus sucessores, principalmente no que diz respeito a Samuel Richardson na tradição do romance feminino e a Henry Fielding com características ligadas a sátira e seu estilo de narrativa. Austen mescla relatos psicológicos e sentimentais de suas personagens e, assim como Fielding, tem como estratégia a presença do narrador na história, que observa e comenta os acontecimentos de seu romance.

O enfoque narrativo de Jane Austen é peculiar: a história se desenrola pelo ponto de vista de um narrador que nos guia durante o desenvolvimento do romance, a partir da perspectiva privilegiada de determinadas personagens, sem perder de vista seu papel como fonte confiável de informações. Dentre estas personagens podemos enfatizar que Austen não se restringe em seus romances a narrar um único tipo de feminino: as suas heroínas são diferentes, cada uma com características únicas moldadas de acordo com a necessidade da sua narrativa. Com isso, Austen dissipa a ilusão de que temos um tipo monolítico de mulher e de heroína representado na literatura feminina; Elizabeth Bennet, Marianne e Elinor Dashwood, Emma Woodhouse, Catherine Morland, Fanny Price e Anne Elliot, as principais protagonistas das obras da autora, são plurais no que diz respeito à representação das mulheres da época.

Tomemos como exemplo seu romance *Emma* (1815), no qual Austen demonstra toda a sua maestria como narradora confiável: ela nos apresenta a personagem, participa da história e nos guia no julgamento dos fatos que ocorrem ao longo da narrativa. Wayne Clayson Booth (1983), não por acaso, dedica o nono capítulo de seu livro “*The Rethoric of Fiction*” para discutir as características da narrativa de Austen em *Emma*. Emma se mostra uma personagem multifacetada, complexa e idiossincrática: além de ser rica e bonita, não apresenta as virtudes esperadas em uma heroína de romance feminino— modéstia, por exemplo, ou submissão. Em vista disso, Austen busca algumas estratégias em sua prática narrativa para levar o leitor a simpatizar-se com a heroína, entre elas, o uso da ironia por parte do narrador/voz narrativa e mantendo um tom cômico, o leitor, por meio do riso, pode identificar-se com a heroína. Caso a identificação não aconteça, e o julgamento das faltas de Emma pelo leitor for enfático, corre-se o risco de não ansiar-se pela reforma da personagem e o seu final feliz. Para evitar que isso aconteça, cabe a Austen/voz narrativa nos guiar por parte da história através do ponto de vista de Emma. Assim, o leitor compreende que deve andar junto com a heroína e não contra ela.



Fica então a cargo do comentário dessa voz narrativa mostrar-nos qualidades não evidentes na personalidade de Emma. Jane Austen usou uma estratégia muito arriscada ao acrescentar elementos cômicos em sua heroína: segundo BOOTH (1983), é mais fácil para o autor escolher um personagem para os elementos cômicos e deixar a heroína à parte. As falhas de Emma, ao contrário do esperado, não surgem a partir de excesso de virtudes, mas sim da falta. Emma vai na contramão do que era esperado de uma heroína de romance sentimental. Seu perfil é avesso ao que era o padrão previsto na época, o de uma heroína na qual as virtudes eram recompensadas e serviam de modelo de comportamento e caráter.

Austen/ voz narrativa, por sua vez, procura deixar o leitor ciente de que a personagem não é tão cruel quanto parece, expondo em alguns trechos do livro o remorso no ponto de vista da própria Emma diante de suas faltas e a ascensão da protagonista – não social ou econômica, mas moral – por meio de sua união. Dito de outro modo, tão importante quanto qualquer outro elemento, a presença da voz narrativa convida a nos divertirmos, enquanto seguimos com sua heroína até seu final feliz:

Nós temos sido privilegiados a assisti-la enquanto ela observa sua personagem favorita ascender de uma plataforma inferior para se unir a exaltada companhia de Knightley, “Jane Austen” e aqueles de nós leitores que são inteligentes o suficiente, bons o suficiente e perceptivos o suficiente para pertencer acima também. ” (BOOTH, 1983, p.265 tradução minha)““

Emma, assim como Elizabeth, inaugura um novo tipo de heroína romântica: de quem ou com quem podemos rir. Contudo, como destaca BOOTH (1983), a técnica de Jane Austen não segue um caminho linear, mas se modifica de acordo com o que está sendo escrito “(...) sua técnica é determinada de acordo com as necessidades do romance que ela está escrevendo.” (BOOTH, 1983, p. 250. Tradução minha)<sup>9</sup>. Anne Elliot, protagonista de *Persuasão*, por exemplo, é antípoda de Emma e Elizabeth. As diferenças de ponto de vista entre Emma e Anne são gritantes: podemos seguir o enredo de *Persuasão* pelo ponto de vista de Anne, pois seus comentários são confiáveis e seguros, apesar de sua posição inicialmente periférica. Ademais, como argumentamos, Jane Austen em seus romances revela a complexidade e os conflitos não apenas advindos da constituição da mulher como indivíduo, mas também o impacto disso nas relações pessoais, vistas por ela como aspectos da ordem social. Como Watt destaca:

---

<sup>9</sup>Na fonte: Her technique is determined by the needs of the novel she is writing.

Jane Austen desafiou a prerrogativa masculina num aspecto muito mais importante. Seu exemplo indica que sob certos aspectos a sensibilidade feminina estava mais bem qualificada para revelar as complexidades das relações pessoais (WATT, 1957, p.259).

Para melhor entendermos como Austen surgiria como um grande nome da literatura inglesa, Virginia Woolf (1925), em sua coleção de ensaios *The Common Reader* aponta a importância de termos acesso aos trabalhos de Austen desde seus primeiros escritos, ou seja, desde sua juvenília, pois estes já constituem a sua prática escrita e delimitam os objetos com os quais iria escrever seu sucesso<sup>10</sup>: “(...) mas já havia escolhido seu reino. Ela tinha acertado que se poderia dominar este território, não cobiçaria nenhum outro.” (WOOLF, 1925, p.55. Tradução minha)<sup>11</sup>

Por ter, desde cedo, profundo conhecimento do território no qual estava pisando, Jane Austen pôde aperfeiçoar seu estilo e colocar em sua prática os elementos dos quais seus romances necessitavam: “Teve que criar a atmosfera na qual seu próprio gênio peculiar pudesse dar frutos. (...) agora as coisas podem acontecer como ela quer que aconteçam.” (WOOLF, 1925, p.56. Tradução minha)<sup>12</sup>. Para tanto, exercia controle sobre o enredo no qual guia seus leitores, até mesmo no julgamento de seus personagens.

Nesta pequena geografia/cartografia que ela própria delimitou para seus personagens – circunscrita aos condados no interior da Inglaterra e às rápidas passagens por Bath ou Londres, Austen soube extrair, mesmo do que pudesse parecer frívolo ou desinteressante, a atenção necessária para fazer com que seus leitores/leitoras explorem este novo modo de articular as relações sociais e amorosas:

Ela nos estimula a prover o que não está lá. O que ela oferece é, aparentemente, uma coisa sem importância, e ainda é composto por algo que se expande na mente do leitor e favorece a forma mais duradoura das cenas da vida, as quais são exteriormente triviais. (WOOLF, 1925, p.56, tradução minha).<sup>13</sup>

Como resposta a esse recorte/olhar sobre o trivial às obras de Austen, o que ela nos traz é um convite para uma leitura mais atenta. Conforme Helena Kelly (2016) “sermos

<sup>10</sup>Muito do que vimos se justifica pela familiaridade que Austen tinha com o ambiente que ela retrata em seus romances e pela vontade que tinha de escrever. Seus primeiros escritos “Love and Friendship” quando tinha 15 anos, já demonstravam a complexidade de sua escrita.

<sup>11</sup>No original: (...) but had already chosen her kingdom. She had agreed that if she might rule over that territory, she would covet no other.

<sup>12</sup>No original: she had to create the atmosphere in which her own peculiar genius could bear fruit. (...) now things can happen as she likes things to happen.

<sup>13</sup>What she offers is, apparently, a trifle, yet is composed of something that expands in the reader’s mind and endows with the most enduring form of life scenes which are outwardly trivial.

leitores cuidadosos visto que Austen o fez como uma escritora cuidadosa” disposta a trabalhar dentre as entrelinhas onde esta, cuidadosamente, tece sua postura como autora mulher que escreve sobre a vida das mulheres, que como ela, estão atadas a ideais patriarcais que as impedem da liberdade de pensar por si e de escrever abertamente sobre o que pensa.

### 2.3 Jane Austen, a quem pertence esse nome?

Dentro das limitações expostas e considerando que o texto escrito por uma mulher sobre o seu cotidiano, não é apenas um texto, mas um manifesto sobre aquilo que a atravessa, no caso de Jane Austen pouco se sabe sobre a vida pessoal da autora e é difícil evitar que a sua figura seja procurada entre as linhas por ela escritas. O que seria de fato o mais sensato a fazer já que o que se sabe sobre ela e sua construção como autora foi dito pelo ponto de vista de seu irmão e mais a frente de seu sobrinho, um de seus biógrafos. Voltamos ao problema inicial.

Kelly (2016) destaca como Henry Austen, irmão de Jane Austen, para preencher esses espaços que sobram na sua fala sobre si mesma escreveu uma nota biográfica que anexou às obras de sua irmã publicadas postumamente, a saber, *A Abadia de Northanger* e *Persuasão*, onde este faz o possível para convencer o leitor de que o que Jane Austen faz não é um trabalho autêntico de autoria. Ela não tinha opinião sobre o próprio trabalho e nenhuma ambição de obter um público leitor que valorizasse sua escrita.

Ele faz o possível para convencer seus leitores que Jane não era uma autora apropriada e nunca se considerou uma, segundo ele, ela tinha muito pouca opinião sobre seu trabalho, e nenhum desejo de alcançar um público. Ele conta a seus leitores que, tendo finalmente se rendido a persuasão de sua família e enviando *Razão e Sensibilidade* para um editor, ela estava atônita com o sucesso dessa publicação. Esta Jane nunca teria sido persuadida pela família a pôr seu nome nos seus romances; de fato, Henry insinua que estes não deveriam ser considerados como um trabalho exclusivo dela, já que ela era “grata com elogios, aberta para observações e submissa a críticas” da família. (KELLY, 2016, posição 372<sup>14</sup>, tradução minha<sup>15</sup>).

<sup>14</sup>Por se tratar de uma versão e-book que não mantém contagem de páginas, os escritos de Helena Kelly (2016) estarão referenciados de acordo com a posição indicada no aplicativo kindle ao invés de numeração de páginas.

<sup>15</sup>Na fonte: He does all he can to convince his readers that Jane Wasn't a proper author, and never considered herself one. She had, he says, very little opinion of her work, and no thought of obtaining an audience. He tells his readers that, having at last yielded to the persuasions of her family and sent *Sense and Sensibility* to a publisher, she was 'astonished' at its success. This Jane could never have been persuaded to put her name to her novels; indeed Henry insinuates, they should not be considered as solely her work, since she was 'thankful for praise, open to remark and submissive to criticism from her family.

Em parte, Henry, a partir das considerações de Kelly (2016), soa surpreso com o sucesso da irmã ao publicar seu primeiro livro, *Razão e Sensibilidade* (1813). Trata do assunto como se estivesse querendo evitar que o nome de sua família fosse associado à ideia de que em algum momento da vida sua irmã poderia ter pensado em levar a vida de Aphra Behn, ou seja, procurar um sustento próprio escrevendo por dinheiro.

Temos nessa breve nota biográfica a tentativa de Henry de desassociar o nome de Austen de outras autoras da época, pois ter a reputação de uma escritora não era algo de que uma família poderia se orgulhar, vide a fama de Aphra Behn que, ao escrever, expôs seus ideais abertamente. Helena Kelly (2016) também destaca Mary Wollstonecraft (1759 – 1797), que escreveu *Uma Reivindicação Pelos Direitos da Mulher* (1792) e teve sua reputação destruída pelo marido em um *memoir* publicado após sua morte. Ann Radcliff (1764 – 1823), dos *Mistérios de Udolpho* (1794) teria sido considerada louca. Já Maria Edgeworth (1768 – 1849) foi forçada a reescrever seu romance mais bem-sucedido, *Belinda* (1801), por este narrar um casamento inter-racial.

Podemos listar aqui muitas das barreiras pelas quais as escritoras dos séculos XVIII/XIX tiveram que romper para poder caminhar um pouco no gramado verde reservado para os homens. O que não podemos deixar de frisar é que muitos são os artifícios apresentados pela sociedade patriarcal para impedir que o trabalho intelectual dessas mulheres fosse difundido e reconhecido como tal, artifícios que se arrastam até os dias atuais de formas às vezes mais sutis, mas não menos covardes e perversas.

Qualquer pequeno “deslize” fora do padrão social do período tinha um peso imensurável sobre as obras escritas por mulheres, tratadas rispidamente, como intrusas a invadir um território não destinado a elas. Kelly (2016) destaca a fala da escritora Mary Hays em 1801 na qual ela debate o peso de se posicionar como uma escritora:

‘As penas e desencorajamento que atendem à profissão de autor recaem sobre as mulheres com um duplo peso’, ela continuou, ‘julgadas na corte da opinião pública, não apenas como escritoras, mas como mulheres, seus personagens, sua conduta’ investigada, enquanto a engenhosidade maligna é ativa e incansável em descobrir ‘seus erros e expor seus pontos fracos’ (KELLY, 2016, posição 382, tradução minha<sup>16</sup>)

---

<sup>16</sup>Na fonte: the penalties and discouragements attending the profession of an author fall upon women with a double weight they are, she continued, tried in the court of public opinion, not merely as writers, but as women, their characters, their conduct searched into, while malignant ingenuity is active and unwearied in finding out their errors and exposing their foibles.

Levando em conta que pensar abertamente e se expressar através da escrita também indicava que a autora em questão teria que lidar com a perseguição da sociedade, como não refletir sobre a aceitação que essa profissional teria consigo mesma, se é que ousasse clamar a escrita como uma profissão para si? Jane Austen, por exemplo, nunca conheceu ou teve ideia de que seu nome e suas obras poderiam atravessar os séculos ecoando na contemporaneidade, Austen-Leigh (2014) deixa isso claro quando afirma: “mesmo sua fama pode ser dita póstuma: não conquistara qualquer vida vigorosa até que tivesse deixado de existir.” (AUSTEN-LEIGH, 2014, p.9). Deixando de lado o falecimento precoce, aos 41 anos, podemos nos perguntar: seria tal vida vigorosa permitida para uma mulher que se dedicava a literatura?

Os problemas encontrados na biografia de Jane Austen escrita por seu sobrinho podem ser resumidos pelo fato de que temos mais uma vez uma voz masculina tratando sobre uma vida feminina. Esta é a primeira obra a tratar da vida da autora, foi escrita meio século após sua morte o que fala, tanto da crescente procura por material sobre ela através dos anos, quanto dos questionamentos que envolvem alguns pontos duvidosos, visto que o material colhido por Austen-Leigh (2014) pouco tem diretamente sobre o temperamento ou as opiniões de Austen. Muitas partes são dedicadas a explicar os costumes da época e as pessoas que, de uma forma ou de outra, se relacionaram brevemente com a autora.

Portanto, algumas afirmações do autor fazem com que duvidemos de que a mesma mente que escreveu obras como *Orgulho e Preconceito* (1813) e *Persuasão* (1818), possa ter se oposto ao próprio esforço intelectual como Austen-Leigh (2014) afirma:

Eu não acredito que ela tenha se mortificado pela falta de sucesso precoce. Ela escrevia para seu próprio divertimento. Dinheiro, embora aceitável, não era necessário para as despesas moderadas de sua tranquila casa. Acima de tudo, ela fora abençoada com um temperamento alegre e uma mente humilde; e estimava tão modestamente os seus direitos que quando recebeu 150 libras pela venda de *Razão e Sensibilidade*, considerou uma recompensa colossal por algo que não lhe custara nada. (AUSTEN-LEIGH, 2014, p.140)

Fica difícil nos convencer de que o esforço intelectual<sup>17</sup> de Austen tenha sido pouco valorizado por ela mesma, e muito menos que dinheiro não tenha sido algo que pudesse ser ambicionado por ela, pois de fato melhoraria sua dependência das figuras masculinas ao seu

---

<sup>17</sup>Dentro desta pesquisa Jane Austen pode ser considerada uma intelectual de seu tempo, pois, podemos notar em seus trabalhos questionamentos sobre o contexto social da época a qual vivia, apesar de não poder ter escrito abertamente sobre tais assuntos, e do pouco que sabemos sobre seus ideais pessoais, sua estratégia narrativa e seus enredos demonstram que Austen estava atenta ao que acontecia ao seu redor e neste contexto questionava as limitações de seu ser mulher na sociedade oitocentista.

redor para tirar seu sustento. Já que sabemos que ela e sua irmã Cassandra, tiveram que ficar aos cuidados dos irmãos após a morte de seu pai, pois ambas não tiveram a oportunidade e/ou interesse de recorrer ao casamento como forma de ascensão social.

O autor diversas vezes nos deixa claro que não reconhecia a tia como uma pessoa inteligente. Desconhecemos o esforço que um homem deveria fazer para escolher tal adjetivo para uma mulher, visto que à época outros adjetivos se encaixavam melhor aos ideais da figura feminina e ele mesmo os pretere diversas vezes ao se referir à tia, como no trecho a seguir: “não a víamos como uma pessoa inteligente, muito menos como famosa; mas a tínhamos como alguém sempre carinhosa, simpática e divertida.” (AUSTEN-LEIGH, 2014, p.10). Essa predileção se faz, talvez, pelo mesmo motivo pelo qual Henry Austen (1818) tira o mérito da autora da própria escrita na nota biográfica, que citamos anteriormente, para evitar que o nome Austen seja associado a ideais impróprios para a época. Afinal sendo mulher, o nome Austen não pertencia a Jane.

Curiosamente, alguns capítulos à frente, Austen-Leigh cita as palavras de uma sobrinha de Jane Austen, que ele não nomeia, mas descreve brevemente o seu relacionamento com sua tia:

Seu primeiro encanto para as crianças era a grande doçura de seus modos. Ela parecia amar-lhe, e você a amava em retorno. Isto, como posso recordar, é o que eu sentia em minha infância, antes de ter a idade suficiente para ser entretida por sua inteligência. Mas logo veio o deleite de sua divertida conversa. [...] Depois, quando eu estava mais crescida os primos vinham para compartilhar este entretenimento, e ela nos contava as histórias mais encantadoras, majoritariamente sobre a terra das fadas, e todas as suas fadas possuíam personalidades únicas. A história era inventada na hora, estou certa, e era continuada por dois ou três dias se a ocasião permitisse. (AUSTEN-LEIGH, 2014, p.94)

A fala dessa sobrinha, que conviveu com a tia da infância até a juventude, contrasta com a de seu biógrafo, exatamente por destacar aquilo que muitas vezes, no decorrer de sua escrita, o próprio omitiu; a inteligência de Jane Austen e sua capacidade intelectual que se refletem nos enredos presentes em seus romances hoje, fonte para que diversas obras surjam a partir deles. Mesmo de forma sutil, podemos ver a demarcação dos lugares de fala da época, uma mulher se sentia mais confortável em acreditar que outra mulher poderia ser inteligente e criativa a ponto de se tornar uma grande escritora.

### 2.3.1 Afinal, quem é Jane Austen?

Hoje, Jane Austen é nome obrigatório, quando se trata de literatura inglesa. É enredo para filmes e séries, e até o rosto na nota de dez libras, mas para que chegássemos até aqui muito teve que ser desconstruído, principalmente na linha tênue que separa quem foi Jane Austen e aquilo que ouvimos sobre ela. Helena Kelly (2016) em *Jane Austen The Secret Radical* destaca o potencial que os escritos de Austen têm para tratar sobre assuntos profundos e de relevância social da época, assim como a dificuldade que temos de delinear um perfil da autora sem nos perdermos em tudo o que foi dito sobre ela até aqui.

A verdade é que só temos alcance a Jane Austen nas linhas por ela escritas. No geral podemos identificá-la das seguintes formas; primeiro como uma incógnita; a sua imagem real a qual nunca saberemos com certeza como foi graças ao pouco material pessoal que nos deixou:

Nós conhecemos tão pouco sobre a vida de Jane Austen, e esse pouco é tão difícil de interpretar com precisão que não podemos nos dar ao luxo de desprezar o que é revelado na sua ficção. Pelo menos isso fala e foi escrito por ela. Sobre o resto, são tantas lacunas, tantos silêncios, muito é deixado vago, ou impreciso, ou narrado de segunda ou terceira mão, que a tarefa de preencher tudo está muito longe de ser ‘curta e fácil’ [...] (KELLY, 2016, posição 343, tradução minha<sup>18</sup>)

Essa Jane Austen é aquela sobre a qual só saberemos um pouco se lermos seus romances com cuidado e de forma desprendida dos duzentos anos que separam seus leitores atuais e sua obra, tarefa quase impossível, mas não elimina a possibilidade de que novos olhares possam ser lançados sobre o trabalho da autora e que esses continuem a dizer algo novo sobre ela.

A figura real de quem Austen foi, se apresenta como um rascunho, algo que procuramos, mas que nunca conseguiremos alcançar fielmente, assim como a imagem a seguir, do retrato feito pela sua irmã Cassandra. Nele vemos uma Jane Austen simples, sentada em uma cadeira de braços cruzados, séria. Uma imagem distante de tudo o que ouvimos falar da autora e diferente do que foi conhecido dela adiante.

---

<sup>18</sup>Na fonte: We know so little about Jane’s life, and that little is so difficult to interpret accurately, that we can’t afford to dismiss what’s revealed in her fiction. At least it speaks, and at least it was written by her. As for the rest, there are so many gaps, so many silences, so much that has been left vague, or imprecise, or reported at second or third hand, that the task of filling everything in is very far from being the ‘short and easy’ [...]

Figura 1 – Retrato de Jane Austen por Cassandra Austen



Fonte: National Portrait Gallery<sup>19</sup>

A segunda imagem que temos de Jane Austen é aquela que sofreu a glamourização que sua fama proveu, durante os séculos, fama essa que nos distancia daquilo que conhecemos sobre ela e nos apresenta uma Austen diferente: aquela que a mídia pareceu construir como a grande autora em língua inglesa que é muitas vezes comparada em genialidade e importância à figura mítica de William Shakespeare (1564 -1616) que como homem provavelmente não viu nenhuma mulher em sua época ousar a se dedicar à escrita, embora isso não queira dizer que elas não escreviam.

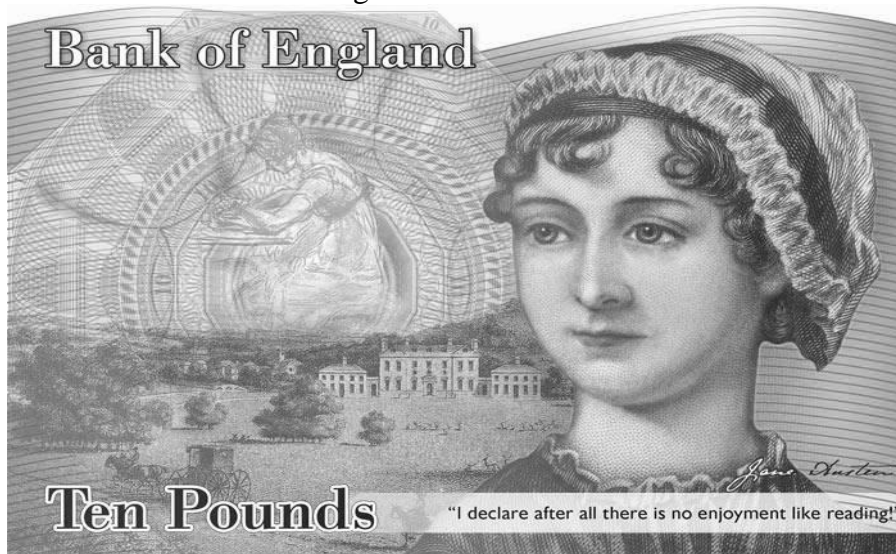
Na imagem a seguir, mais recentemente difundida e estampada na nota de dez libras, no Reino Unido a partir de 14 de setembro de 2017, temos uma Jane Austen de traços mais refinados até mais jovens do que o retrato feito por Cassandra. A autora aparece cercada por grandes propriedades, carruagens, que lembram a Inglaterra rural do século XVIII, cenário de vários dos romances da autora, assim como sua imagem à mesa de trabalho e uma citação a *Orgulho e Preconceito* (1813).

---

<sup>19</sup>Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00230/Jane-Austen>> acesso em: jul. 2018



Figura 2 – Nota de dez Libras



Fonte: Blog Los Angeles Review of Books<sup>20</sup>

Helena Kelly (2016) aponta o ponto nos quais as imagens estereotipadas de Jane Austen podem guiar os leitores a diferentes interpretações sobre o que suas obras representam além daquilo que é difundido e que parece ser conhecido por todos como apenas romances de época. Esta problematiza este ponto ao enfatizar que Jane Austen, e como consequência sua obra, é vista comumente como um produto superficial, oco. “O maior problema, parece-me, é o que para a maioria das pessoas, é Jane Austen. Isto é, o que eles reconhecem – belas mulheres jovens, casas grandes, *Orgulho e Preconceito* - dramas recitados em salas de desenho.” (KELLY, 2016, posição 224, tradução minha)<sup>21</sup>. Todos esses elementos citados estão presentes na representação da nota de dez libras e na maioria das pessoas que conhecem a obra de Jane Austen popularmente.

Nesse ponto traçamos um impasse, a obra de Jane Austen é vista popularmente como uma simples representação de romances de época, sendo que os potenciais sociais das obras são deixados de lado pelas adaptações. Quando se trata de Jane Austen o maior propósito para o grande sucesso das suas adaptações fílmicas fica por conta de um elemento não tão bem aceito pelos críticos literários: as histórias de amor. Esse elemento, contudo, é o foco dos enredos fílmicos, atrativo para a *massmedia*, e operam um recorte que torne a obra e as personagens passíveis de identificação pelo público contemporâneo.

Contudo, argumenta-se que como todo o recorte de leitura, este é uma visão interpretativa de um leitor e, dependendo do ponto de vista deste pode pôr a perder as

<sup>20</sup>Disponível em: <<https://blog.lareviewofbooks.org/essays/jane-austen-mirror-neurons-bonobos/>> acesso em: jul.2018.

<sup>21</sup>Na fonte: “The biggest problem, though, it seems to me, is that for most people, that's Jane Austen. That's what they recognize - pretty young women, big houses, *Pride and Prejudice* - demure dramas in drawing rooms.”

questões complexas, particularmente no que tange às relações sociais, a partir dos microcosmos que a escritora tão habilmente cria. Por esse motivo, alguns leitores mais críticos tendem a olhar as adaptações fílmicas não como um caminho pelo qual o leitor/espectador chegará ao texto canônico e expandirá sua leitura de Austen acrescentando às adaptações a sua própria: pelo contrário, elas são vistas como uma “vulgarização” do texto literário e, no caso de Austen, uma limitação de suas obras e temas a histórias de amor: “ela [Austen] é mais do que romance, esse é apenas o motor que conduz o *plot* adiante” (HARMAN, 2009, p.208 tradução minha) <sup>22</sup>. Levando em consideração os fatos apresentados acima fica claro que, na transformação de um *hipotexto* (romance) em um *hipertexto* (filme), muitas são as implicações e detalhes que precisam ser levados em conta ou enfatizados, dependendo dos interesses em questão – adaptação é como nos ensina a indústria cultural, antes de tudo um produto dirigido a um público.

Por outro lado, são estas adaptações que, dentro de diversas materialidades, fazem o trabalho da autora ser apresentado a diversas gerações. Helena Kelly (2016) é retilínea quando analisa como a obra de Austen é vista hoje. Dentro na nossa sociedade, onde estamos cada vez mais imagéticos, é natural que a literatura ocupe esses espaços convergindo com o reino das imagens por meio de adaptações e traduções. Para Kelly (2016) as adaptações têm como consequência a simplificação da obra escrita de Austen, já que certos pontos são enfatizados e outros não, como explicita a seguir:

Quando se trata de Jane, tantas imagens foram expostas diante de nós, tão ricas, tão vivas, tão lindamente apresentadas. Elas foram gravadas em nossas retinas na escuridão suada do cinema, o efeito posterior permanece; uma sombra em cima de tudo o que olhamos posteriormente. (KELLY, 2016, posição 568, tradução minha<sup>23</sup>)

Nesse trecho ela deixa claro que para sabermos do que se trata a obra de Jane Austen devemos olhar adiante daquilo que já nos foi apresentado e procurar o “real significado” destas dentro do que foi escrito por ela, lendo cuidadosamente, considerando fatores como o perfil do público para o qual ela escrevia na época e a sociedade da qual ela fazia parte. Desta forma, o primeiro passo para ser um leitor ideal de Austen seria considerar que não era para nós que ela escrevia, não para a nossa época, e que dentro de 200 anos muita coisa mudou na sociedade e na maneira com as quais buscamos nos relacionar. Esse seria o argumento perfeito se não soubéssemos quão vívida a obra de Austen ainda permanece para seus leitores

<sup>22</sup>Na fonte: “She is about more than romance, that’s just the engine that drives the plot along”.

<sup>23</sup>Na fonte: When it comes to Jane so many images have been danced before us so rich, so vivid, so prettily presented. They’ve been seared onto our retinas in the sweaty darkness of a cinema and the after effect remains, a shadow on top of everything we look at subsequently.

contemporâneos. Mesmo sabendo que foram obras pensadas para épocas distintas, estas continuam a parecerem sido escritas para a modernidade, pois quem adapta se põs em algum momento ao papel de leitor e dentro de sua época encontrou um ponto de ligação do que foi escrito por Jane Austen. Deste ponto surge um caminho criativo onde fatores distintos presentes nas obras fonte, ou não, puderam ser enfatizados e apresentados à audiência contemporânea de formas nunca antes imaginadas inicialmente pela autora, tornando visíveis as potencialidades de seu texto no agora.

O impasse estabelecido a partir da crítica de Kelly (2016) se encerra quando levamos em conta que uma obra literária nem sempre precisa ter um único objetivo dentro do seu alcance, assim como o autor em si não tem como controlar a dimensão a qual este toma, ou se os leitores estariam interpretando suas ideias da forma como ele pensou. A intenção do autor se perde quando a obra alcança seu leitor e com Jane Austen não acontece diferente. Não consideremos apenas pensar suas obras da forma como elas são apresentadas pelas suas adaptações imagéticas, assim como não cremos obrigar o leitor de Austen a se apegar somente ao que pensamos ser uma representação das crenças da autora em denunciar as injustiças da sociedade oitocentista. Consideramos que a partir dessas representações, tanto leitor quanto o texto literário deslocam-se no tempo, encontrando o caminho que melhor se encaixa nos tempos de produção e recepção destas obras.

O que faz os romances de Jane Austen serem marcantes para a contemporaneidade é exatamente a capacidade, que encontramos na sua escrita, de fornecer materiais que sirvam de construto para que outras obras sejam criadas com maior aproximação do público contemporâneo e de suas motivações. Pensemos então, em como a obra de Austen tem sido adaptada para distintos formatos, dentre eles, adaptações fílmicas para TV e cinema, séries, vídeos e páginas na internet: uma história escrita nos padrões do século XIX e sobre a sociedade dessa época poderiam não cativar leitores dois séculos depois de suas primeiras publicações. As obras de Jane Austen, contudo, provam o contrário: podem não ter o mesmo *motif* que tinham em sua época, mas continuam a ser ressignificadas para as novas gerações graças às adaptações, que nesse âmbito, se apresentam como materialidades independentes que representam a obra da autora, e que constroem formas autônomas de alcance aos seus leitores/espectadores. Em vista disso, é esta imagem de Austen que a representa mais relevante no momento; da autora que continua escrevendo para gerações que, aceitam que suas imagens literárias apresentadas anteriormente, convirjam e continuem a atribuir seguimento e importância ao seu trabalho.

### 3 PLAY: AUSTENMANIA E ADAPTAÇÃO

“Serão os antepassados de Pemberley ofendidos deste modo?”<sup>24</sup>”

Nessa seção delinearemos como a Austenmania surgiu, com a consolidação de Jane Austen como um clássico, seu culto pelos fãs e sua relação com as novas mídias para as quais suas obras têm sido adaptadas, tendo como recorte as adaptações lançadas a partir dos anos 1990, tornando Austen – textos e vida – recorrente nas produções *mass-media*. Apresentaremos brevemente como as ondas de Austenmania foram se delineando através das décadas e como estas seguiram se espalhando entre as mídias, tornadas tradicionais, para compreendermos o caminho que essas produções traçaram antes de dialogar com o processo de transmidiação da narrativa austeniana, foco principal da próxima seção. Para tanto, as ideias de Parrill (2002) e Harman (2009) se fazem essenciais para compreendermos o início da Austenmania e a propagação da obra de Austen.

Austenmania é o termo utilizado para denominar o apelo que as obras de Jane Austen, ou até mesmo a figura da autora, têm suscitado junto à cultura contemporânea, resultando de adaptações de seus romances década após década. Desta, também podemos destacar os inúmeros romances que são escritos tendo como base as obras originais de Austen, seus enredos, personagens e estilo de narrativa. Graças a Austenmania, Jane Austen se tornou uma imagem mítica, de presença constante na cultura pop; suas palavras se desprenderam das páginas de seus livros e se tornaram construto para inúmeros outros produtos, literários ou não. Quando falamos de Austenmania, estamos falando também da influência da escrita de Jane Austen na cultura contemporânea e como esse espaço de dois séculos efetua movimento duplo de aproximação do universo literário de Austen com o contemporâneo e vice-versa.

O grande construto da Austenmania nesta que é denominada como primeira onda são as adaptações dos romances de Austen para a televisão e para o cinema. É a partir deste que uma nova geração de leitores surge, atraídos para a obra escrita. No que diz respeito aos tipos de consumidores contemporâneos podemos categorizar dois perfis principais: os leitores/espectadores que leram Austen e a conheceram como autora antes de chegar às adaptações; e os espectadores/leitores que conheceram Austen através das adaptações e tiveram curiosidade de ler os romances. Essa migração de um produto para outro é o que faz a Austenmania estar em constante movimento habitando mídias diversas, pois também há

---

<sup>24</sup> Lady Catherine em *Orgulho e Preconceito* (AUSTEN, 2012, p.360).

aqueles que não vão ao texto escrito, mas migram de uma mídia a outra. Essa relação nos leva ao conceito de transmídiação e cultura da convergência que serão tratados na próxima seção, tendo como exemplo principal a presença da literatura de Austen adaptada para a internet.

Para melhor compreendermos o caminho que as adaptações fílmicas da obra de Austen traçaram até chegarmos à contemporaneidade, será profícuo o seu mapeamento dessas obras e uma reflexão, ainda que breve, sobre o que elas representaram para seu tempo na Austenmania. Para isso, faremos uma caracterização de suas obras a partir dos anos 90 quando essas adaptações construíram uma base para as ondas posteriores e para o processo de transmídiação em diálogo com a web 3.0.

Para que pudéssemos chegar até a Austenmania como conhecemos hoje, as obras de Jane Austen passaram por etapas que vão do quase esquecimento para a tardia ascensão ao cânone inglês. Logo após a morte da autora e depois de suas últimas publicações póstumas de *Northanger Abbey* e *Persuasion* ambas em 1818, assim que se esgotavam as edições, seus escritos acabaram não sendo reeditados e permaneciam preteridos pelo mercado em favor de romances em alta no interesse do público. Claire Harman (2009) destaca que

Os romances de Jane Austen não eram leitura essencial para a alta sociedade vitoriana e certamente não eram os mais amados. Ela se tornou uma autora estereotipada por um nicho e quase esquecida, com uma quantidade de leitores insignificante quando comparadas com as de Dickens, Collins e Thackeray, todos vendendo seus milhares de cópias para o novo mercado. (HARMAN, 2009, p.94)

Assim como suas contemporâneas, Ann Radcliffe, Maria Edgeworth e Francis Burney, Austen estava sendo deixada de lado pelos Vitorianos que então prezavam a literatura de Charles Dickens, Walter Scott, e William Thackeray.

Jane Austen, neste ponto, era pouco lembrada pelo mercado livreiro, que aos poucos diminuía suas obras de circulação. Adicionado a isso, havia a família de Austen que não parecia interessada em manter as suas obras aos olhos do grande público: pouco era dito, lido e, conseqüentemente, escrito sobre ela. Harman (2009) destaca que “nos cinquenta e dois anos entre sua morte e a publicação da primeira biografia, em 1870, apenas seis ensaios foram publicados sobre Jane Austen, e ela dificilmente era mencionada na esfera pública”. (HARMAN, 2009, p.95, tradução minha<sup>25</sup>) Os Austens nesse momento se preocupavam apenas em esclarecer algum ponto que pudesse parecer mal interpretado sobre a conduta da autora.

---

<sup>25</sup>Na fonte: in the fifth-two years between her death and the publication of the first biography in 1870, only six essays were published on the subject of Jane Austen, and she was hardly mentioned in the public sphere.

Nesta mesma época começaram a surgir escritos que focavam em aspectos da vida pessoal de autores contemporâneos de Jane Austen, como biografias e cartas, que serviam de material para que a vida pessoal alimentasse sua obra, contextualizando-a e esclarecendo-a para aqueles que apreciaram suas histórias. Essa curiosidade estava presente nos leitores de Austen, mas não era saciada já que não era a intenção de seus familiares transformar a vida pessoal dela em produto para o público leitor.

Na mesma época em que quase nada era dito sobre as obras de Austen, as Irmãs Brontë – Charlotte (1816-1855), Anne (1820-1849) e Emily (1818-1848) – estavam emplacando seus romances no mercado livreiro com grande êxito. As autoras de *Jane Eyre* (1847), *Agnes Grey* (1847) e *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), respectivamente, representaram a voz feminina na literatura do período. Charlotte Brontë, logo após a sua morte, teve uma biografia sua escrita por Elizabeth Gaskell (1810-1865), também autora de grandes obras que estavam fazendo parte do mercado literário à época. Tanto as Brontë quanto Gaskell estavam compondo os espaços literários, suas obras eram lidas e citadas por periódicos e críticos, e foi justamente dessa voz que questões sobre Jane Austen começaram a ser levantadas. Na biografia *The Life Of Charlotte Brontë* (1857), Gaskell reúne uma série de trechos de cartas onde Charlotte expõe sua opinião sobre os romances de Jane Austen e faz duras críticas ao que Charlotte destaca como falta de elementos ligados ao sentimentalismo e uma linguagem que, a seu ver, seria simples demais para uma autora vista em alta conta dentre os trabalhos de sua época.

A aversão de Charlotte a Austen é caracterizada pela diferença da sua narrativa: apesar de grandes nomes do romance feminino inglês, podemos concluir que Jane Austen e Charlotte Brontë estariam em movimentos opostos quanto a projeto literário e estilos de escrita/autoria. Frances Beer (2014) aponta, na introdução da *Juvenília de Jane Austen e Charlotte Brontë*, as principais características que distanciam as duas autoras:

Pode-se dizer que Jane Austen é a personificação da elegância e da proporção neoclássica; Charlotte Brontë, por outro lado, representa toda a paixão e a extravagância do espírito romântico: nas características mais óbvias, essas duas autoras parecem ser radicalmente opostas. (BEER, 2014, p.7)

Essa oposição fica mais clara quando levamos em conta que, enquanto Charlotte julga os escritos de Austen, percebemos que o contrário também poderia acontecer já que o romantismo exagerado nunca foi visto nas narrativas de Austen como uma virtude, mas sim como um elemento que agrega vulnerabilidade, pois o personagem é marcado pelo excesso e pelo *pathos*. Como exemplifica Harman:

Os voos, os transportes, a eloquência deliberada e o entusiasmo associado ao romantismo, seus perpetradores e consumidores são todos tratados com profunda desconfiança nos romances de Austen, não apenas como um perigo temporário (se Marianne Dashwood tivesse sido uma leitora menos aficcionada de Shakespeare, ela talvez não teria se deixado levar por Willoughby), mas como um sinal de uma espécie de incontinência espiritual que deve ser evitada. (HARMAN, 2009, p.100, tradução minha<sup>26</sup>).

Foi a partir do olhar crítico de Charlotte Brontë, divulgado por meio de sua biografia escrita por Gaskell, que os leitores da época eram apresentados às obras de Austen. Esse ponto de vista era o único, à luz dos leitores, e começou a tomar proporções inesperadas, a ponto de incomodar a família de Austen, que resolve, então, se manifestar para esclarecer certas questões junto ao público leitor:

(...) Em 1857, era a visão de Brontë sobre Austen que estava sendo citada com desconfiança e com grande alcance por Gaskell: a ideia da restrição e da regulamentação antiquada de Austen estava sendo levada ao conhecimento do leitor e constituindo a opinião destes. (HARMAN, 2009, p.101 tradução minha<sup>27</sup>).

O nome de Austen estava em evidência de maneira insatisfatória e a solução encontrada pela família foi a publicação das memórias da autora contando a trajetória de Austen, para que desta forma os leitores pudessem saciar sua curiosidade a partir de um ponto de vista diferente daquele que estava sendo difundido. Para essa empreitada o escolhido foi James Edward Austen Leigh (1798 – 1874), sobrinho de Austen, que conviveu com ela apenas durante curto período na infância. Seu trabalho de pesquisa incluiu cartas de sua tia para familiares e amigos, relatos de parentes e descrições da época em que Austen vivia, com o intuito de pintar uma imagem que fosse digna de simpatia dos seus contemporâneos a ponto de agregar valor aos romances desta.

Seu objetivo era apontar a consistência entre a vida e as obras de seu sujeito e a integridade e inocência de ambos. A própria percepção de Edward, de que sua tia era uma escritora séria, chegara muito tarde e ele não teve tempo para assimilá-la antes de sua morte. Seu retrato dela reflete isso, enfatizando sua vida doméstica, dever para com a família, contentamento e pena como norma, tendo sua genialidade como uma feliz surpresa que não perturbou nem a si mesma nem aos outros. (HARMAN, 2009, p.108/109, tradução minha<sup>28</sup>).

<sup>26</sup>Na fonte: the flights, transports, deliberate eloquence, and enthusiasm associated with romanticism, its perpetrators, and consumers are all treated with deep suspicion in Austen's novels, not just as temporary danger (if Marianne Dashwood had been a less appreciative reader of Shakespeare, she might not have misread Willoughby) but as a sign of a sort of spiritual incontinence that has to be guarded against.

<sup>27</sup>Na fonte: but in 1857, it was Brontë's view of Austen that was being quoted so disadvantageously and at such length by Mrs. Gaskell, and it was Austen's old-fashioned restraint and regulation that was being brought to reader's notice and stuck in their minds.

<sup>28</sup>Na fonte: his aim was to point out the consistency between his subject's life and works, and the wholesomeness and harmlessness of both. James Edward's own realization that his aunt was a serious author had come very late,

Como já explicitado na seção anterior deste trabalho, a *memoir* escrita por Austen-Leigh (2014) apresenta alguns problemas exatamente por enfatizar a vida doméstica de Austen e daqueles que faziam parte do seu círculo familiar ao invés de tratá-la como uma escritora profissional e relatar os desafios de sua carreira literária. Pouco também é conhecido sobre a vida pessoal da autora e seus objetivos e expectativas na vida literária. Apesar disto, não podemos dizer que o objetivo do sobrinho de Austen não tenha sido cumprido. Assim que *A Memoir of Jane Austen* foi publicada, em 1869, começaram a surgir maiores especulações sobre a vida de Austen, especulações estas que não foram resolvidas até os dias atuais. Além de ter sido bem recebida entre os leitores da época, a *Memoir* colocou o nome de Jane Austen de volta ao ciclo literário:

Não foi apenas esse livro que atraiu dezenas de artigos, notas e resenhas e rapidamente esgotou sua primeira edição de mil cópias, o assunto pareceu provocar a imaginação dos leitores em uma extensão extraordinária (HARMAN, 2009, p.117, tradução minha<sup>29</sup>).

Austen-Leigh havia criado com seu livro uma espécie de propaganda que, intencionalmente ou não, aumentou a curiosidade do público em relação à figura de Austen, exatamente por não dar informações precisas sobre quem a autora teria sido.

A partir daí, a figura Jane Austen começa a se desprender de seus romances, ou seja, seus trabalhos começam a ser lidos novamente porque a imagem da autora leva a curiosidade destes, de forma que ela seja idolatrada até mesmo como os seus personagens: “A audiência crescente não era somente pelos romances, mas pelos romances em combinação com “Miss Austen” que, gradualmente, se tornava “Jane”. (HARMAN, 2009, p.123, tradução minha<sup>30</sup>). Houve então, uma retomada da presença de Austen no sistema literário como um todo: muito dos trabalhos inacabados, cartas e objetos pessoais, que pudessem ser reunidos e levados a público, foram divulgados, assim como novas biografias foram escritas; em 1883, um aluno de Harvard foi o primeiro a estudar sobre Jane Austen na academia.

O final do século XIX marcou o início do potencial de Jane Austen como uma autora idolatrada. Nesse período, seu nome começa a ser sinônimo de uma época e costumes não

---

and he had little time to assimilate it before her death. His portrait of her reflects this, emphasizing her domestic life, duty to family, contentment and pity as the norm, with her literary genius a happy surprise that disturbed neither herself nor others.

<sup>29</sup>Na fonte: it wasn't just that book attracted dozens of articles, notices, and reviews and quickly sold out its first edition of one thousand copies, but the subject seemed to fire readers' imaginations to an extraordinary extent.

<sup>30</sup>Na fonte: the widening audience was not for the novels so much as for the novels in combination with “Miss Austen” and increasingly “Jane.”



mais presentes naquela sociedade, assim como seus personagens começaram a conquistar o público ao ponto de que seus leitores começassem a desejar que estas pessoas e narrativas pudessem ganhar cara, corpo. Assim, edições ilustradas dos romances começaram a ser publicadas, sendo o mais relevante destes a edição de *Pride and Prejudice* publicada pela editora *Allen and Macmillan* em 1894 e ilustrada por Hugh Thomson.

Figura 3 – Ilustração de Hugh Thomson para *Pride and Prejudice* (1894)



Fonte: Pixels<sup>31</sup>

Foi a partir dessa edição ilustrada que o fenômeno *fandom*<sup>32</sup> de Jane Austen foi divulgado, as chamadas *Janites*, termo depois adaptado para *Janeites*. Essa denominação foi cunhada pelo crítico literário George Saintsbury (1884), no prefácio da edição ilustrada supracitada: “A cunhagem do termo *Janeite*, por Saintsbury, em 1894, mostrou quão popular e difundido o *fandom* de Austen se tornara, naquele período, superando de longe o culto sentimental por qualquer outro escritor” (HARMAN, 2009, p.128, tradução minha<sup>33</sup>). Nesse ponto, o potencial de adaptação e comercialização dos romances de Jane Austen já começa a ser evidenciado, assim como nos livros ilustrados no século XIX. O apelo para que a estética dos romances fosse também adaptada para os cinemas no século seguinte se repetiu e as *Janeites* espalhadas pelo mundo puderam conhecer e ainda estão conhecendo as diferentes

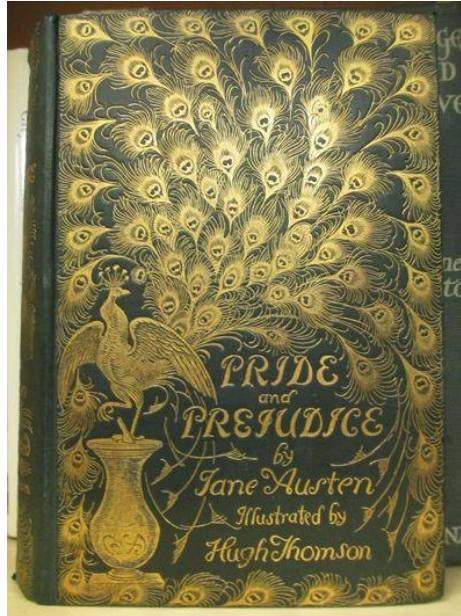
<sup>31</sup>Disponível em: <<https://pixels.com/featured/24-scene-from-pride-and-prejudice-by-jane-austen-hugh-thomson.html>> acesso em: 17 de agosto de 2018.

<sup>32</sup> É o nome dado a um grupo de pessoas que são fãs de um determinado alguém ou algo. Podendo ser muito devotados ao ídolo em questão.

<sup>33</sup>Na fonte: the coining of the term *Janeite* by Sainsbury in 1894 showed how widespread and mainstream Austen fandom had become by then, far surpassing the sentimental cult of any other writer.

faces e estruturas dadas as suas tão amadas narrativas que atravessam a temporalidade através das mídias contemporâneas.

Figura 4 – Capa da edição ilustrada por Hugh Thompson em 1894



Fonte: Vialibri<sup>34</sup>

### 3.1 Jane Austen a um “play” de distância

Segundo Sue Parrill (2002), a primeira adaptação de uma obra de Jane Austen data do ano de 1940, ainda em preto e branco: o longa *Pride and Prejudice*, produzido pela MGM e dirigido por Robert Z. Leonard com roteiro de Aldous Huxley, tendo como protagonistas grandes estrelas da época como Greer Garson no papel de Elizabeth Bennet e Laurence Olivier como Mr. Darcy. A partir de então, outras obras de Austen começaram a ser adaptadas, propiciando para que a autora alcançasse visibilidade mundial.

A grande popularidade das adaptações das obras de Austen deu vida ao fenômeno denominado como Austenmania no início dos anos noventa a partir da minissérie *Pride and Prejudice* (LANGTON, 1995), produzida pela rede britânica BBC, um marco nas produções imagéticas dessa onda contemporânea. A Austenmania contemporânea difere da primeira manifestação de urgência dos fãs/leitores pela autora, uma prévia da Austenmania, centrada na figura de Austen. A Austenmania contemporânea traz novas abordagens dos romances que já conhecemos, ou seja, esta tem a oportunidade e os meios de enfatizar ou interpretar narrativas com as quais Austen em seu tempo, poderia apenas flertar.

<sup>34</sup>Disponível em: <<https://www.vialibri.net/years/1894/100>> Acesso em: 17 de agosto de 2018.

A partir do sucesso da série, seguiram-se outras importantes produções como *Sense and Sensibility* (LEE, 1995), dirigida por Ang Lee, vencedora do Oscar de melhor roteiro por Emma Thompson; *Emma* (MCGRATH, 1996), produzida pela Miramax; uma produção para TV de *Persuasion* (MICHELL, 1995), produzida pela BBC; a paródia de Emma, *Clueless* (HECKERLING, 1995) – em português *As Patricinhas de Beverly Hills* – e *Mansfield Park* (ROZEMA, 1999), lançado em português como *Palácio das Ilusões*.

Outro *revival* das adaptações de Austen ocorreu no início dos anos 2000, inspiradas tanto nos romances originais quanto em seus *spin-offs* e adaptações prévias. Dentre elas estão a adaptação para o cinema de *Pride and Prejudice* (WRIGHT, 2005) dirigida por Joe Wright; as produções da BBC de filmes para TV – *Persuasion* (SHERGOLD, 2007), *Mansfield Park* (2007) e *Northanger Abbey* (JONES, 2007) – e as produções de minisséries pela BBC: *Emma* (O’HANLON, 2009) e *Razão e Sensibilidade* (ALEXANDER, 2008). Essas produções foram lançadas a público juntamente com uma série de *spin-offs*; produções inspiradas nos romances de Austen como o clássico do gênero *chick-lit/flick* *O Diário de Bridget Jones* (2001), a produção Bollywoodiana *Bride and Prejudice* (CHADHA, 2004) em português *Noiva e Preconceito* e a minissérie para a TV *Lost in Austen* (ZEFF, 2008), inspirados em *Orgulho e Preconceito* (1813). Além destes, há os biográficos *Becoming Jane* (*Amor e Inocência*) (JARROLD, 2007) e *Miss Austen Regrets* (LOVERING, 2008). Além de *The Jane Austen Book Club* (SWICORD, 2007), inspirado nas experiências de leitores de Austen.

Os romances de Austen continuam servindo de matéria-prima para uma gama de obras que se descolaram de suas obras e continuam ecoando entre as produções imagéticas, sejam estas séries e filmes ou como a web série *The Lizzie Bennet Diaries* (GREEN E SU, 2012), inspirada em *Orgulho e Preconceito* e transmitida pelo canal de vídeos *YouTube*. A minissérie produzida pela BBC *Death Comes to Pemberley* (PERCIVAL, 2013), inspirada em um romance homônimo da escritora inglesa P.D. James e *Austenland* (HESS, 2013), filme também inspirado em um romance homônimo de Shannon Hale, sinalizam que a Austenmania ainda está longe de acabar e marcam o status de clássico que *Orgulho e Preconceito* (1813) adquiriu no repertório contemporâneo, segundo as definições de Calvino em sua “clássica” obra *Por que Ler os Clássicos* (1991).

Nesta obra, Calvino nos propõe a pergunta enganosa do motivo para ler os clássicos, mas inicia de fato por definições do que seria um clássico. Para Calvino, entre outras possíveis definições, “clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.” (CALVINO, 1991, p.10). Quando

se trata das obras de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito* (1813) é a primeira a ser lembrada e a mais adaptada, utilizada como fonte para inúmeros tipos de adaptações, páginas na internet, *spin-offs* e web séries confirmando-se como clássico por ser “aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.” (CALVINO, 1991 p.15). Mesmo 200 anos depois de sua primeira edição, esta obra continua a fazer-se significativa para seus fãs leitores e espectadores, afirmando seu status de clássico no repertório de leitores/espectadores contemporâneos.

Sobre adaptações podemos destacar uma das definições de Calvino que nos ajuda a pensar sobre as várias adaptações que podem surgir de um clássico “Os clássicos são livros que quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.” (CALVINO, 1991 p.12), ou seja, a cada nova leitura este se renova e se abre para novas interpretações e mídias, ou seja, mesmo nunca havendo lido o livro de fato o leitor/espectador moderno pode ter tido acesso a adaptação ou a algum comentário sobre o mesmo. Este quando parte para a leitura do livro em si, se descobre em uma experiência inédita daquilo que ele já esperava conhecer. O autor considera que “É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo” (CALVINO, 1991 p.15), e desta forma afirma que um clássico faz parte do plano de fundo da cultura ou experiência dos leitores, este continua a ressoar e a reconstruir seu espaço a partir de seu status de clássico que é sempre redescoberto como uma experiência inédita que não era totalmente desconhecida.

Jane Austen começa a ser adaptada para o cinema na década de 40 com o filme *Orgulho e Preconceito* (LEONARD, 1940) estrelado por grandes estrelas da época, como Greer Garson e Lawrence Olivier. Além de ser o primeiro romance de Jane Austen a ser adaptado para esse tipo de mídia, *Orgulho e Preconceito* (1813) também é o campeão de adaptações entre as décadas de 40 e 80, pois desde então, com exceção dos anos 70, há uma adaptação deste romance nas demais décadas sendo elas em minisséries ou filmes, uma presença constante que não se repete com os demais. *Emma* (1815) foi o segundo romance adaptado, em 1948 seguido de *Orgulho e Preconceito* (1813) em 1949, mas desta vez um gênero diferente; a chamada *TV Play*.

Figura 5 – Greer Garson e Lawrence Olivier em *Orgulho e Preconceito* (LEONARD, 1940)



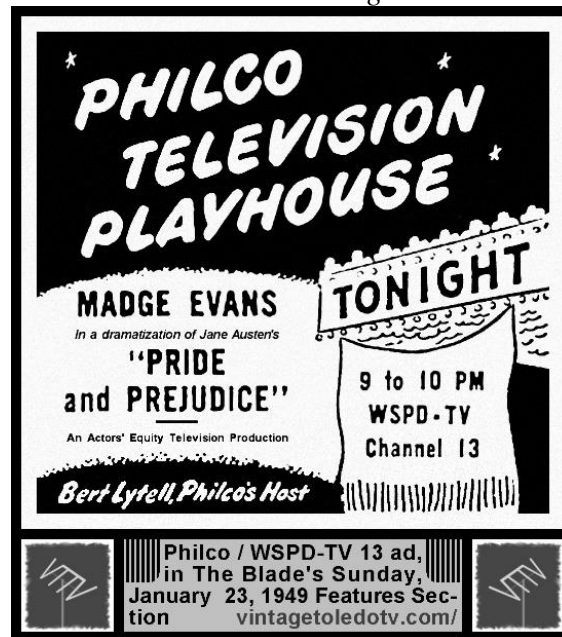
Fonte: Fanpop<sup>35</sup>

Durante as décadas de 40 e 50 a televisão estava começando a se consolidar como um meio de comunicação de grande alcance, dessa forma as *TV plays* se tornaram um gênero popular à época. Nesse formato as obras eram adaptadas em estilo teatral e transmitida pela televisão. Essas exibições frequentemente levavam o nome de seus patrocinadores, na época a empresa americana *Philco*. O programa então era chamado *Philco Tv Play House*; outras obras literárias de outros autores clássicos também foram encenadas e transmitidas nesse estilo.

---

<sup>35</sup>Disponível em: <<http://pt.fanpop.com/clubs/pride-and-prejudice-1940/images/24439437/title/elizabeth-bennet-mr-darcy-3-photo>> Acesso em: 23 de setembro de 2018

Figura 6 - Anúncio da transmissão de *Orgulho e Preconceito* em 1949



Fonte: The Vintage Toledo TV site<sup>36</sup>

Já na década de 50 outro romance de Jane Austen, nunca antes adaptado surgiu também como uma *Tv play*; *Razão e Sensibilidade* (1811) em 1950. Em 1954 *Emma* (1815) foi adaptado novamente como *tv play*. Já *Orgulho e Preconceito* (1813) foi adaptado duas vezes em 1954 e 1958 ambas às vezes em minisséries produzidas pela rede britânica BBC.

Na década seguinte, o último romance de Jane Austen *Persuasão* (1818), foi adaptado entre 1960 e 1961 em uma minissérie pela BBC que a partir de então se tornava a maior produtora de adaptações de obras literárias para a TV. Em 1960, o romance *Emma* (1815) foi adaptado duas vezes em mídias diferentes; uma minissérie da BBC e em um filme para TV. Já *Orgulho e Preconceito* (1813), na década em questão, foi adaptado em mais uma minissérie da BBC. A década de setenta foi a única que não abarcou mais uma adaptação de *Orgulho e Preconceito* (1813), mas em 1971 a rede britânica ITV adaptou pela primeira vez o romance *Persuasão* em forma de minissérie, fora dos âmbitos da rival BBC que por sua vez utilizou o mesmo gênero para adaptar em 1971 o romance *Razão e Sensibilidade* e em 1972 *Emma*.

Nos anos de 1980, que precederam o nosso recorte principal, foram adaptadas produções majoritariamente produzidas pela BBC. Em 1980 *Pride and Prejudice* (COKE), em 1981 *Sense and Sensibility* (BENNETT), em 1983 *Mansfield Park* (GILES) e em 1986 *Northanger Abbey* (FOSTER) como um filme para a TV, essa última destaca a primeira adaptação do romance *A Abadia de Northanger* (1818) para a TV.

<sup>36</sup>Disponível em: <<https://vintagetoledotv.com/wspdtv-13-print-ads-1/>> acesso em: 21 de setembro de 2018

Os dados acima destacam que a obra de Jane Austen já tinha um bom corpo de adaptações até os anos noventa, mas que os gêneros aos quais elas eram adaptadas ainda estavam centrados no público britânico, principalmente por conta das minisséries produzidas pela *British Broadcasting Company* – BBC. Pontuemos também que a única adaptação a ser lançada nos cinemas durante esses períodos foi *Orgulho e Preconceito* (LEONARD) nos anos 40. A partir de então as produções ficaram centradas no público doméstico, o que diz sobre o alcance limitado que esses trabalhos tinham, se comparados, por exemplo, com o alcance mundial de filmes lançados para o cinema. Debateremos adiante a presença das adaptações dos romances de Jane Austen nos anos noventa, onde essa constante presença começa a ser chamada de *Austenmania*, dadas as grandes produções, em público e crítica as que essas adaptações construíam.

### 3.1.2 *Austenmania 90's*

Existem algumas questões que põem em debate o porquê da *Austenmania* ter tanta força na segunda metade dos anos noventa. Algumas razões podem ser destacadas como a crescente popularidade de adaptações de clássicos da literatura da época; o cinema estava frequentemente sendo palco para grandes produções do gênero “*period dramas*”, ou em português “*romances de época*”. Dentro dos que antecedem o *revival* das adaptações de Austen estão: *A Room With A View* (IVORY, 1985), *Howards End* (IVORY, 1992) ambos adaptados dos romances de E.M Forster. *The Age of Innocence* (SCORCESE, 1993) adaptado do romance de Edith Wharton. *Remains of The Day* (IVORY, 1993) do romance de Kazuo Ishiguro e *Little Women* (ARMSTRONG, 1994) da obra de Louisa May Alcott. A maioria dessas obras tiveram uma ótima resposta de público, foram indicadas a grandes premiações e aclamadas pela indústria, o que prova que as produtoras tinham mercado, público e crítica interessados em adaptações de obras literárias. Com as obras de Jane Austen não foi diferente. De 1995 a 1999, foram lançadas sete adaptações de romances de Jane Austen para TV e Cinema sendo elas; uma série, dois filmes para TV e quatro filmes para cinema melhor detalhadas a seguir.

Quadro 1 – AUSTENMANIA 1990

Ano	Título	Tipo	Diretor	Origem	Data
1995	<i>Pride and Prejudice</i>	Série de TV	Simon Langton	Reino Unido	24 de setembro de 1995
1995	<i>Sense and Sensibility</i>	Filme para Cinema	Ang Lee	EUA, RU	4 de dezembro de 1995
1995	<i>As Patricinhas de Beverly Hills</i>	Filme Para Cinema	Amy Heckerling	EUA	19 de julho de 1995
1995	<i>Persuasion</i>	Filme para TV	Roger Michell	RU, EUA, FRA	16 de abril 1995
1996	<i>Emma</i>	Filme para TV	Diarmuid Lawrence	RU, EUA	24 de novembro de 1996
1996	<i>Emma</i>	Filme para cinema	Douglas McGrath	RU, EUA	07 de julho de 1996
1999	<i>Mansfield Park (BRA: Palácio das Ilusões)</i>	Filme para Cinema	Patrícia Rozema	RU	5 de novembro de 1999

Fonte: Gisele Moreira Santos

O ano de 1995 é o que concentra mais adaptações, dentre estas podemos destacar a série *Orgulho e Preconceito* que se tornou um fenômeno cult e eternizou o rosto de Colin Firth como o Mr. Darcy de uma geração.

Figura 7 – Colin Firth como Mr. Darcy



Fonte: Blog Neri the Nomad<sup>37</sup>

<sup>37</sup>Disponível em: <<https://nerithenomad.wordpress.com/2009/06/10/the-mr-darcy-theory/>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018.



Também em 1995, a obra de Jane Austen voltou a ser adaptada para o cinema, o que pode ter contribuído mais ainda para a popularidade da autora na época, já que nessa década vimos um aumento significativo de produções para o cinema. Uma obra a ser destacada é com certeza o longa *Razão e Sensibilidade* (LEE, 1995), dirigido por Ang Lee e estrelado por Emma Thompson, Kate Winslet, Alan Rickman e Hugh Grant. O longa foi significativo por trazer a obra de Jane Austen para o cinema quase três décadas depois do primeiro filme e por romper com o ciclo de adaptações produzidas no ponto de vista britânico, já que tínhamos um diretor de origem asiática, Ang Lee, além de ter um roteiro adaptado por uma mulher, Emma Thompson, que também atuou no filme como Elinor uma das protagonistas e ganhou o Oscar de melhor roteiro adaptado com esse trabalho.

Apesar do sucesso de *Razão e Sensibilidade*, Lindsay Doran, produtora do filme relata as particularidades que um roteirista de uma obra de Jane Austen deveria conter:

Comecei a trabalhar como executiva de um estúdio em Hollywood e minha primeira prioridade continuava a ser fazer do meu livro favorito um filme. Isso significava procurar um roteirista e eu sabia exatamente o que estava procurando: alguém igualmente com mão boa tanto na sátira quanto no romance (uma combinação não muito fácil, devo admitir, uma vez que o escritor satírico é geralmente amargo demais para ser romântico e o romântico geralmente é sentimental demais para ser satírico). Um escritor, enfim, que não apenas estivesse familiarizado com a linguagem de Jane Austen, como também pudesse pensar nessa linguagem com a mesma facilidade com que pensa na linguagem do século XX. (DORAN apud THOMPSON, 1996 p.14)

Um dos principais pontos na opinião de Doran (1996) seria a linguagem, como fazer com que o filme pudesse dialogar com o seu original e ainda assim ser relevante para a geração que receberá o produto final? Ainda assim a produtora estava ciente de que não haveria a possibilidade de se manter exatamente fiel ao romance, mas sim que algumas concessões seriam feitas para agregar equilíbrio à obra:

Eu sabia que para adaptar o livro de certa forma dispersivo de Jane Austen e transformá-lo numa história atraente para o cinema, algumas cenas e diálogos teriam de ser alterados ou inventados e o tom e a linguagem do novo material teriam de combinar com o tom e a linguagem do original. (DORAN apud THOMPSON, 1996 p. 15)

Como o gênero em questão se trata de um produto para indústria do entretenimento, é preciso, que ao produzir uma adaptação de uma obra literária como essa, a audiência seja levada em conta. Emma Thompson, nesse caso, transmitiu que seu maior desafio como

roteirista seria fazer esse filme relevante para os fãs que conheciam a obra escrita de Austen e os novos possíveis fãs que poderiam se interessar pela obra da autora a partir do filme. Essa discussão é recorrente até as adaptações mais atuais já que lidamos com grupos de expectativas diferentes. Thompson (1996) em diário que manteve durante as filmagens do filme destaca:

Estamos trabalhando na segunda cena com Willoughby e Marianne, na qual eles leem um soneto juntos. É difícil impor um tom sexy a leitura de poesia hoje em dia, mas que mais podemos fazer? Uma massagem nela? Devemos evitar o sentimentalismo barato. Oh por favor, não deixe que nada seja sentimentalóide, senão eu morro. Vou ser assassinada pela Sociedade Jane Austen (que ligou para a empresa de James em Nova York para reclamar sobre a contratação de Hugh Grant como Edward – parece que o acham bonito demais). (THOMPSON, 1996, p.258)

A preocupação da roteirista é plausível quando pensamos que muitas vezes os fãs são os que mais criticam uma adaptação como essa, pois tendem a transpor suas expectativas como leitores no filme, esquecendo-se que os dois gêneros possuem meios distintos e produzem experiências diferentes.

Figura 8 – Emma Thompson e Hugh Grant como Elinor Dashwood e Edward Ferrars



Fonte: Blog Every Woman Dreams<sup>38</sup>

*Razão e Sensibilidade* (LEE, 1995) foi um sucesso de crítica e público sendo indicado para os principais prêmios da temporada em que foi lançado, incluindo sete indicações ao

<sup>38</sup>Disponível em: <<https://reginajeffers.blog/2014/05/12/movie-discussion-1995s-sense-and-sensibility-part-two/>> acesso em: 30 de setembro de 2018

Oscar, das quais venceu nas seguintes categorias: melhor roteiro adaptado, melhor filme e melhor atriz, com Emma Thompson, sendo que também concorreu com Kate Winslet como melhor atriz coadjuvante, melhor fotografia, melhor trilha sonora e melhor figurino. O sucesso do filme deixa claro que os romances de Jane Austen exerciam um apelo significativo para o público da época e ampliaram o espaço que estes obtiveram a partir desse momento.

### **3.1.3 Austenmania 2000s**

Os anos 2000 seguiram a tradição deixada pela década anterior, repetindo uma participação considerável no cinema com obras de grande destaque no mercado. De início temos o *Diário de Bridget Jones* (MAGUIRE, 2001) que não é uma adaptação linear do romance *Orgulho e Preconceito* (1813), mas exemplo do fenômeno que iria influenciar na criação de adaptações nas quais recontar a narrativa de Austen como uma transposição de seus eventos para a tela não seja o objetivo inicial, mas sim o momento em que a narrativa de Austen passa a ser um plano de fundo para a vida de leitores que, de uma forma ou de outra, são atravessadas por suas histórias. Isso acontece ao longo da década em *O Diário de Bridget Jones* e *O Clube de Leitura Jane Austen* (SWICORD, 2007).

Há também na *Austenmania* 2000 a presença dos filmes biográficos *Amor e Inocência* (JARROLD, 2007) e *Jane Austen's Regrets* (LOVERING, 2008), que retratam diferentes fases da vida de Austen, baseados nas biografias e cartas deixadas pela autora. A década se destaca também pela continuidade na presença de obras fílmicas feitas para o cinema, dentre as cinco presentes nesta década temos a volta do romance mais adaptado de Austen *Orgulho e Preconceito* (2005) dirigido por Joe Wright e estrelado por Keira Knightley e Matthew McFadyen nos papéis de Elizabeth Bennet e Mr. Darcy.

Figura 9 – Matthew McFadyen e Keira Knightley como Mr. Darcy e Elizabeth Bennet em *Orgulho e Preconceito* (WRIGHT, 2005)



Fonte: IMDB<sup>39</sup>

É importante destacar que este foi o único romance adaptado para o cinema, alcançando âmbito internacional na década de 2000. Os demais foram voltados para o público doméstico, dois deles em forma de minissérie (*Sense and Sensibility* e *Emma*) e dois como filme (*A Abadia de Northanger* e *Persuasão*).

Quadro 2 – AUSTENMANIA 2000

Ano	Título	Tipo	Diretor	País de origem	Data
2001	<i>O Diário de Bridget Jones</i>	Filme para cinema	Sharon Maguire	EUA, FRA, RU	04 de abril de 2001
2004	<i>Noiva e Preconceito</i>	Filme para Cinema	Gurinder Chadha	RU, EUA, IND	08 de outubro de 2004
2005	<i>Orgulho e Preconceito</i>	Filme para cinema	Joe Wright	FRA, RU, EUA	5 de setembro de 2005
2007	<i>A Abadia de Northanger</i>	Filme para TV	Jon Jones	RU, EUA, IRL	25 de março de 2007
2007	<i>Mansfield Park</i>	Filme para TV	Iain B. MacDonald	RU	18 de março de 2007
2007	<i>O Clube de Leitura de Jane Austen</i>	Filme para cinema	Robin Swicord	USA	05 de outubro de 2007

<sup>39</sup> Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt0414387/mediaviewer/rm1470044672>> Acesso em: 06 de janeiro de 2019.

2007	<i>Persuasion</i>	Filme para TV	Adrian Shergold	RU, EUA	01 de abril de 2007
2007	<i>Becoming Jane (Amor e Inocência)</i>	Filme para Cinema	Julian Jarrold	RU, IRL	09 de março de 2007
2008	<i>Sense and Sensibility</i>	Série de TV	John Alexander	RU	01 de janeiro de 2008
2008	<i>Lost In Austen</i>	Série de TV	Dan Zeff	RU	03 de setembro de 2008
2008	<i>Jane Austen's Regrets</i>	Filme Para TV	Jeremy Lovering	RU, EUA	03 de fevereiro de 2008
2009	<i>Emma</i>	Série de TV	Jim O'Hanlon	RU	04 de outubro de 2009

Fonte: Gisele Moreira Santos

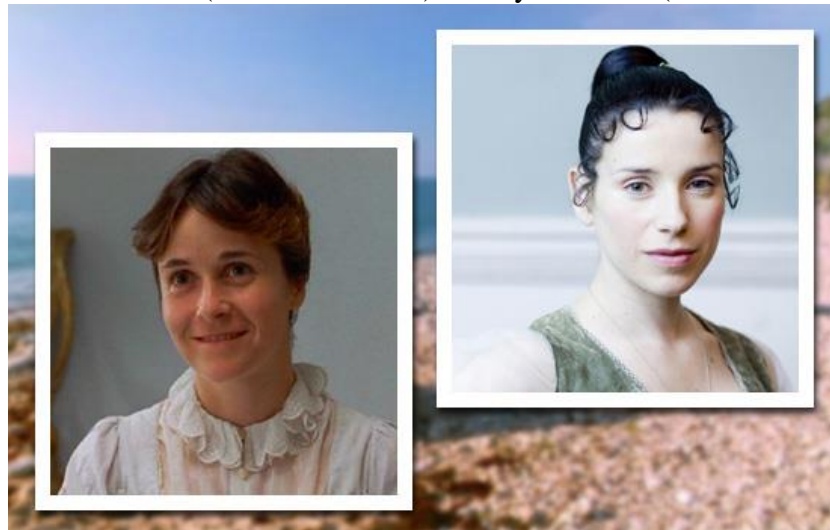
Na Austenmania 2000, o público contemporâneo, em grande parte feminino, que opera com a lógica dos filmes de época/históricos, por um lado, e com o das comédias românticas, por outro, começa a ter suas expectativas como um ponto de consideração ao se realizar uma adaptação. Dessa forma, em adaptações como *Noiva e Preconceito* (CHADHA, 2004) e *Lost in Austen* (ZEFF, 2008), há uma mescla daquilo do que é esperado de um filme/série contemporâneo com o que se espera de uma narrativa de época. Em outras palavras, em uma adaptação os principais elementos do romance estão presentes, mas distribuídos/selecionados a partir de um outro recorte, que depende das restrições técnicas da mídia escolhida, dos intertextos com os quais estabelece diálogo, das expectativas da audiência, com as representações simbólicas das narrativas e gêneros narrativos em questão, dentre outros. Esse ponto também é destacado por MCFARLANE citado por FÉLIX (2005), para quem “os elementos do romance não são transpostos, mas sim, transformados em um texto fílmico”<sup>40</sup> (p. 77, tradução minha). Na breve comparação em seguida entre versões fílmicas do romance *Persuasão* dos anos 90 e 2000, podemos entender a mudança da dinâmica nas obras com o objetivo de deixar o romance coerente com a sinergia do momento.

Em *Persuasion* (SHERGOLD, 2007) a cena da carta, na qual Anne Elliot descobre que o Capitão Wentworth ainda a ama e declara o seu amor novamente, é um resumo dos principais acontecimentos dos últimos três capítulos do romance, exemplificando uma *action-packed sequence*, uma sequência de eventos “empacotados” no formato de um “filme de ação”. Comum em filmes planejados para grandes públicos como os *blockbusters*, este

<sup>40</sup> No original: “the elements of the novel are not only transposed but worked out into a film text”.

agrupamento da sequência de ações no final almeja a criação de tensão para que se chegue ao ápice do conflito, seguido por um “*gran finale*”. Se nos concentrarmos na heroína, podemos notar pontos de divergência nessas duas adaptações, particularmente na sequência da carta, uma mudança clara na postura da heroína no curso da ação: Anne Elliot, na primeira adaptação, de 1995, interpretada por Amanda Root, apresenta um padrão de heroína romântica mais passiva. Expliquemos: como no romance, a ação está centrada no herói, ele desencadeia a reação da heroína; ele resolve declarar seus sentimentos por ela e escreve a carta, ela a lê e depende do acaso para encontrar seu amado. O lema “o amor sempre vence, apesar dos pesares” parece ser o condutor desta leitura de *Persuasão* feita em 1995. A segunda adaptação, *Persuasion* de 2007, por sua vez, encena a sequência de modo mais “ativo”, isto é, mais ao modo de filme de ação: o desfecho do *plot* se desenrola ao final da longa jornada/corrída da personagem – ela tem pressa e seu público também. No perfil da “ação” da personagem, interpretada por Sally Hawkins, encontramos uma heroína mais ativa: ela não espera o acaso para encontrar Frederick, mas vai ao encontro dele e declara seu amor a ele, dizendo que o aceita novamente.

Figura 10 – Amanda Root (*Persuasion* 1995) e Sally Hawkins (*Persuasion* 2007)



Fonte: Blog Austenitis<sup>41</sup>

Essa distinção no modo como a heroína se comporta nas duas adaptações, explicita a modernização das obras de Austen quando adaptadas ao público contemporâneo: para os leitores/espectadores uma obra que tem como foco uma heroína cujo amadurecimento e jornada rumo ao seu protagonismo se dão de modo lento, pode não ser tão atrativa, principalmente para o público que chega aos trabalhos de Austen por meio das adaptações

<sup>41</sup> Disponível em: < <http://austenitis.blogspot.com/2012/06/persuasion-comparison-part-1.html> >

fílmicas que desempenham o relevante papel de pôr em circulação e mediar à entrada de leitores/espectadores menos experientes na obra escrita.

Na lógica das comédias românticas toda grande história de amor merece um *gran finale*, e com as adaptações dos romances de Jane Austen não é diferente. Mais uma indicação de que o argumento em favor da modernização das obras da escritora atua como um dos elementos norteadores dos recortes feitos pelas adaptações, os filmes ganham elementos que não estão presentes nos romances porque não eram permitidos pela escritora, como parte integrante da cena amorosa. Steenkamp (2009) aponta: “as novas adaptações estão adicionando o que Jane Austen era muito refinada para mencionar”<sup>42</sup> (STEENKAMP, 2009, p.4). Como exemplo, podemos tomar as tão aclamadas cenas de beijo como um elemento adicionado, pois nenhuma descrição de beijo entre os casais é feita nos romances de Austen, e ainda assim são esperadas pelo público como o desfecho para encerrar a jornada da heroína até conseguir se tornar a protagonista pronta para (re)encontrar seu herói.

O beijo entre os protagonistas, quando não acontece, frustra o público, pois já integra o pacto entre produtores e audiência de filmes românticos, etiqueta dada ainda à Austen entre o público em geral: o casal deve caminhar aparte até se (re)encontrar para seu “felizes para sempre”, selado por um beijo. O desejo do público pelo beijo final é tão relevante que influencia nas decisões tomadas pelos produtores dos filmes, como aconteceu na última adaptação para o cinema de *Orgulho e Preconceito* em 2005: no decorrer do longa não há beijos, mas para satisfazer a expectativas do público foi adicionada uma cena nos extras da versão em DVD onde Elizabeth e Darcy se beijam a luz de velas nos jardins de Pemberley.

### **3.1.4 Austenmania 2010s**

A grande quantidade de produções nos anos 2010 pode ser considerada resultado, além do apelo dos enredos baseados em Austen, pelo fato dos romances estarem completando 200 anos de suas primeiras publicações, pois a essa altura o mercado já havia provado que estava preparado para receber adaptações cinematográficas e produções domésticas baseadas nas obras de Austen com bons olhos. Mas foi o advento da web 3.0 que faz da Austenmania dos anos 2010 um movimento particular de migração entre mídias: nichos que antes pareciam estar distantes convergem no objetivo de ampliar a experiência do leitor/espectador. O que será discutido mais amplamente na seção seguinte.

---

<sup>42</sup> Na fonte: “new adaptations are adding what [Jane Austen] was too ladylike to mention”.

Quadro 3 – AUSTENMANIA 2010

Ano	Título	Tipo	Diretor	País de origem	Data
2011	<i>From Prada to Nada</i>	Filme para TV	Angel Garcia	MEX, USA	28 de janeiro de 2011
2011	<i>Scents and Sensibility</i>	Filme para TV	Brian Brough	USA	13 de maio de 2011
2012	<i>The Lizzie Bennet Diaries</i>	Web-Série	Hank Green/ Bernie Su	EUA	09 de abril de 2012
2013	<i>Emma Approved</i>	Web Série	Bernie Su	EUA	07 de outubro de 2013
2013	<i>Death Comes To Pemberley</i>	Série de TV	Daniel Percival	RU	26 de dezembro de 2013
2013	<i>Austenland</i>	Filme para TV	Jerusha Hess	EUA, RU	26 de setembro de 2013
2016	<i>Amor e Amizade</i>	Filme para Cinema	Whit Stillman	IRL, FRA, HOL	23 de janeiro de 2016
2016	<i>Orgulho e Preconceito e Zumbis</i>	Filme para Cinema	Burr Sterrs	EUA, RU	21 de janeiro de 2016
2018	<i>Orgulho e Paixão</i>	Telenovela	Fred Mayrink	BRA	20 de março de 2018

Fonte: Gisele Moreira Santos

No ano de 2011 temos dois filmes baseados em *Razão e Sensibilidade* (1811) a saber, *From Prada to Nada* (GARCIA, 2011) e *Scents and Sensibility* (BROUGH, 2011) exatamente o ano do bicentenário da obra. Pela primeira vez temos uma adaptação com atores de origem latina em *From Prada to Nada* (GARCIA, 2011), que transporta o enredo das irmãs Dashwood para a Los Angeles contemporânea. Temos aqui uma diminuição de produções para o cinema, são apenas duas, *Amor e Amizade* (STILLMAN, 2016) baseado em *Lady Susan* (1871), um curto romance epistolar de Austen, provavelmente escrito em 1794, publicado apenas em 1871. E *Orgulho, Preconceito e Zumbis* (STEERS, 2016), baseado no romance homônimo de Seth Graham Smith publicado em 2009, que pertence ao fenômeno



literário *mash up novels*<sup>43</sup>, os quais buscam incorporar elementos de outros gêneros (como zumbis, monstros, vampiros, lobisomens, bruxas) em clássicos de domínio público.

Nessa década podemos destacar a inserção de novos gêneros, como as web séries e a telenovela, na narrativa de Austen como um reflexo do uso das adaptações como uma forma de dizer mais sobre o texto, inserindo novos pontos de vista e caminhos de interpretação que podem ressaltar a potência do texto original e ao mesmo tempo se concretizam como narrativas independentes. É essa premissa que constitui as produções da década presente, pois fogem dos ideais esperados e de romances já apresentados nas décadas anteriores. Haja vista, as adaptações para o YouTube *The Lizzie Bennet Diaries* (2012) e *Emma Approved* (2013) e a Telenovela brasileira *Orgulho e Paixão* (2018) que transpõe a Inglaterra rural para a localidade fictícia do Vale do Café, no Brasil do início do século XX.

Figura 11 - Thiago Lacerda e Nathalia Dill como Mr. Darcy e Elisabeta Benedito em *Orgulho e Paixão* (MAYRINK, 2018)



Fonte: IMDB<sup>44</sup>

### 3.2 Por que Jane Austen? A adaptação como desdobramento do gênero narrativo

Diante das informações supracitadas é interessante pensar por que Jane Austen é tão adaptada e serve de inspiração para tantas outras obras a partir das suas? Sue Parril (2002) traz a seguinte reflexão:

<sup>43</sup>Entre outros exemplos de *mash up novels* estão *Razão Sensibilidade e Monstros Marinhos* (2009), *Jane Austen, a Vampira* (2010), *Abraham Lincoln, Caçador de Vampiros* (2010), *O Alienista, Caçador de Mutantes* (2010) e *Senhora, a Bruxa* (2010).

<sup>44</sup> Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt8151842/mediaviewer/rm457460480>> Acesso em: 06 de fevereiro de 2019.

Por quê adaptar os romances de Jane Austen para filmes ou televisão? Do ponto de vista de estudos em filme e televisão, as adaptações destes romances fazem sentido. Eles contam boas histórias – simples histórias de amor às quais ainda são atraentes, particularmente para o público feminino. Qualquer um que vai ao cinema pode testemunhar que os filmes de Hollywood estão necessitados de histórias com personagens interessantes, forte motivação e finais plausíveis. (PARRILL, 2002, p.3, tradução minha<sup>45</sup>)

Levando estes pontos em conta, os romances de Austen são compatíveis com que o público contemporâneo deseja ver – pelo menos parte dele. A apropriação de suas obras se encaixa no gênero narrativo/cinematográfico também centrado nas peripécias de uma heroína: a comédia romântica.

As personagens que habitam os romances de Jane Austen são conhecidas por se assemelharem ao perfil de heroínas de comédia romântica explorado por Hollywood e, argumentamos, de fato há uma tradição literária sólida no romance feminino, como analisado no primeiro capítulo, que consolida esse subtipo de heroína para o público espectador contemporâneo, preparando o caminho. Neste tipo de enredo, o foco está na personagem principal e nas suas relações: é na relação a dois que se pauta o enredo e os conflitos que giram em torno do clássico “*boy meets girl*”<sup>46</sup> e das complicações daí advindas:

[...] Em torno de alguma complicação que normalmente impede que fiquem juntos de imediato. Esse fator institucional varia, mas os mais frequentes merecem ser mencionados: intenções ocultas de pelo menos um dos personagens – garota e/ou garoto fingem ser algo que não são; polígonos amorosos – garota e/ou garoto tem outro companheiro em vista; relações de amizade – garota e garoto são melhores amigos; relações de amor e ódio – garota e garoto não se suportam; diferenças de classe social, de raça ou de idade; desinteresse de um dos personagens por relacionamentos amorosos; entre outros. São obstáculos a serem superados pela narrativa, para que o final feliz possa ser merecido e finalmente conquistado- e, na maioria dos casos ele é. (LIMA, 2010, p.56)

Esta “fórmula” das comédias românticas, pode-se argumentar, é derivada dos romances femininos, e principalmente dos de Austen: garota conhece garoto, mas ele tem um compromisso ou está interessado por outra pessoa – como em *Razão e Sensibilidade*: o casal Elinor e Edward, uma vez que ele mantém um compromisso secreto, ou Marianne e Brandon, em que ela está interessada em outro; em *Orgulho e Preconceito* enfatiza-se a relação de repulsa além da forte marcação da diferença social entre Darcy e Elizabeth Bennet; em *Emma*, a personagem título não parece estar interessada em relações amorosas – pelo menos no que

<sup>45</sup>Na fonte: Why adapt Jane Austen's novels for film or television? From the point of view of television and film studios, adaptation of these novels can make sense. They tell good stories—simple love stories which are still appealing, particularly to a female audience. Anyone who goes to the movies can testify that Hollywood movies are sorely in need of stories with interesting characters, strong motivation, and plausible endings.

<sup>46</sup>Garoto encontra garota.

diz respeito a si, mas se diverte praticando desastroso *matchmaking*, a prática de tentar montar casais; em *A Abadia de Northanger*, a diferença de classes sociais é obstáculo entre Catherine Morland e Mr. Tilney, assim como em *Mansfield Park*.

A construção dessa heroína de comédia romântica hollywoodiana busca a simpatia do leitor/espectador, para que seu público, em sua maioria feminino, possa partilhar das experiências da heroína e se identificar com a mesma:

Elas são produzidas de maneira a provocar a identificação – consciente ou não – da plateia com sua personalidade, seus gostos, suas alegrias e seus sofrimentos. Para isso, elas devem ser discursivamente construídas de maneira a ativar mecanismos de identificação. Elas tentam se aproximar de uma certa “mulher real” pressuposta pelo filme, oferecendo a ela, dentro da narrativa, uma possibilidade de final feliz. (LEITE, 2010. p.65)

De maneira parecida se molda a heroína de romance: a autora usa estratégias para aproximar a leitora de sua personagem, atribuindo-lhe características, qualidades ou ações que possam ser apreciadas pelo seu público. Essa caracterização, vimos arguindo, é um dos pontos fortes de Austen, e exatamente por este motivo suas heroínas não seguem padrão específico. Nos damos conta disso com mais propriedade quando transitamos pelos trabalhos da autora: Anne Elliot, a heroína de *Persuasion* diverge do estilo “Austen” difundido e aclamado por seus leitores contemporâneos não por haver inconsistência na obra da autora ou na caracterização da personagem, mas porque ela foge à fórmula consagrada pela indústria cinematográfica: os romances da autora, logo, são mais experimentais e menos “tradicionais” em termos de técnicas e caracterização de personagem que a atual indústria midiática – e esse conservadorismo é um dos pontos geralmente não abordados quando se pensa no papel da indústria cultural na circulação de obras e narrativas.

Para aprofundar essa discussão precisamos abordar os pontos de diálogo entre cinema e literatura – diálogo este fecundo, como se pode perceber no caso de Austen. Para tanto, é necessário discutir alguns pontos sobre o conceito de adaptação e os muitos pontos que se constroem a partir deste. Brian Mcfarlane (1996), em sua obra *From Novel to Film*, discute sobre adaptação e sua relação com o romance da qual se origina. Neste ponto é necessário se discutir o porquê de as adaptações serem tão populares.

Em questão de popularidade podemos destacar que o filme está para o século XX/XXI como o romance estava para o século XIX. Como discutido anteriormente o papel do romance na sociedade do século XIX se assemelha ao que hoje temos o papel do cinema, como formador de opinião, difusor de ideias e fonte de entretenimento. As duas produções têm

muito mais em comum do que notamos, “como filme veio substituir na popularidade do romance representacional do início do século XIX, este o fez através da aplicação de técnicas praticadas pelos escritores no último final de século.” (MCFARLANE, 1996, p.6, tradução minha)<sup>47</sup>. Em sua visada, o autor reforça a proximidade das duas mídias e justifica termos o cinema e a literatura em constante diálogo através das adaptações. Ao tornar esse diálogo mais claro o cinema utiliza da literatura para fortalecer seu campo de trabalho, assim como atender as expectativas de seus leitores/espectadores:

Assim que o cinema começou a ver-se como uma narrativa de entretenimento, a ideia de saquear o romance – já um repositório estabelecido de ficção narrativa - para material de origem teve início, e o processo continuou mais ou menos ininterruptamente por 90 anos. As razões dos produtores para esse fenômeno parecem se mover entre os polos de comercialismo em massa e o elevado respeito do público para com obras literárias. (MCFARLANE, 1996, p.6, tradução minha)<sup>48</sup>

A partir de então o cinema vê na literatura uma fonte de recursos sobre os quais poderão ser trabalhados, apresentando o leitor para determinados enredos de obras literárias ou atraindo aos que já conhecem a obra literária como fonte e que, querendo ou não poderá ver com olhos mais críticos o filme que deriva da obra de seu autor favorito. É do leitor que vem a se tornar espectador que parte outro destaque de McFarlane (1996) em sua obra. Para ele o leitor tem a motivação de ir ver uma adaptação mesmo sabendo que esta poderá não preencher suas expectativas e será totalmente diferente daquilo que nós, como leitores, imaginamos ao ler uma obra literária.

Quanto ao público, independentemente das suas reclamações sobre esta ou aquela violação da obra original, eles continuam a querer ver o que os livros poderiam parecer. Constantemente criando suas próprias imagens mentais do mundo de um romance e de seu povo, eles estão interessados em comparar as imagens com as criadas pelo cineasta. (MCFARLANE, 1996, p. 7, tradução minha)<sup>49</sup>.

Leitores em geral têm como desejo saber como o livro seria se este pudesse ter existido de uma forma concreta, nesse caso concretizada em forma de imagem, no qual temos um embate, pois as imagens pertencentes ao imaginário de uma pessoa são diferentes em

---

<sup>47</sup>Na fonte: As film came to replace in popularity the representational novel of the earlier nineteenth century, it did so through the application of techniques practiced by writers at the latter end of the century.

<sup>48</sup>Na fonte: As soon as the cinema began to see itself as a narrative entertainment, the idea of ransacking the novel--that already established repository of narrative fiction--for source material got underway, and the process has continued more or less unabated for ninety years. Film-makers' reasons for this continuing phenomenon appear to move between the poles of crass commercialism and high-minded respect for literary works.

<sup>49</sup>Na fonte: As to audiences, whatever their complaints about this or that violation of the original, they have continued to want to see what the books 'look like'. Constantly creating their own mental images of the world of a novel and its people, they are interested in comparing their images with those created by the film-maker.

relação ao de outros leitores. O que diferencia um leitor/espectador comum e um diretor de cinema é que este tem o poder de transformar sua própria interpretação de uma obra em algo concreto, o filme, tornando desta forma, a sua adaptação pertencente ao imaginário daqueles que não conhecem a obra original e são espectadores não leitores. O maior desafio de uma adaptação segundo Mcfarlane (1996) é superar a grande importância dada ao conceito de fidelidade, os críticos e os leitores/espectadores que tendem a avaliar uma adaptação de acordo com sua fidelidade à obra original analisando o quanto da obra escrita está transferido para a adaptação. Acontece que essa crítica não é de todo favorável se entendermos o cinema como um local de inovação e diálogo entre essas duas mídias, como apontado por Mcfarlane (1996):

A insistência na fidelidade tem levado à supressão de abordagens mais recompensadoras para a adaptação, ignorando, desta forma a ideia da adaptação como um exemplo de convergência entre as artes, talvez uma relação desejável ou até inevitável em uma cultura rica. (MCFARLANE, 1996 p.10 tradução minha<sup>50</sup>)

A obra literária por si só deixa margem para que esta possa ser transformada e ressignificada em outras mídias, nesse caso o apego à fidelidade estaria limitando a ação criativa dos que se dispõem a adaptá-la de acordo com as crenças e ideias de seus adaptadores. Por este viés Mcfarlane (1996) traz à tona a utilização da obra literária como uma fonte de elementos que podem ser adaptados para a linguagem fílmica, destacando o conceito de intertextualidade e a capacidade deste texto de conversar com a sua obra fonte e com seu público alvo. “Noções críticas modernas sobre intertextualidade representam uma abordagem mais sofisticada em relação à adaptação; a ideia de um romance original como ‘fonte’” (MCFARLANE, 1996 p.10, tradução minha<sup>51</sup>).

Assim podemos afirmar que as obras que serão analisadas adiante devem ser vistas como adaptações que aderem à intertextualidade e a obra de Jane Austen como uma fonte de elementos narrativos, ou seja, o ponto de partida para que surjam novas obras/narrativas a partir desta. É relevante pontuar que a análise aqui apresentada não se faz a partir da fidelidade à obra original, mas sim destacar os elementos que fizeram com que esta obra se metamorfoseasse dentro da narrativa cinematográfica em suas duas adaptações. Como ressalta Mcfarlane (1996) “(...) o ponto não é se o filme adaptado é fiel a sua fonte, mas como a

---

<sup>50</sup>Na fonte: The insistence on fidelity has led to a suppression of potentially more rewarding approaches to the phenomenon of adaptation. It tends to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts, perhaps a desirable--even inevitable--process in a rich culture

<sup>51</sup>Na fonte: Modern critical notions of intertextuality represent a more sophisticated approach, in relation to adaptation, to the idea of the original novel as a 'resource'

escolha de um recurso específico e como a abordagem deste recurso representa a ideologia do filme.” (MCFARLANE, 1996 p.10, tradução minha<sup>52</sup>). Por esta razão, o que importa não são os elementos que são exatamente transpostos de um livro para a sua adaptação, mas sim de que forma essa adaptação também pode se tornar uma obra relevante para os espectadores/leitores e os futuros leitores que poderão se formar a partir da adaptação. Esta, que por sua vez funciona como ligação entre as gerações de leitores, um atalho temporal no caso de Jane Austen, mais de duzentos anos entre suas edições originais e as adaptações que deixam seus enredos em evidência até hoje.

Linda Hutcheon (2006), traz à tona em sua obra *A Theory of Adaptation* um conceito mais amplo de adaptação, análogo ao de Mcfarlane (1996) para quem o ato de adaptação não se resume à transposição de uma obra de uma mídia para outra, mas implica a criação de outra obra, fruto de uma leitura/interpretação de quem adapta. Dessa forma, Hutcheon (2006) trata da adaptação como um processo de criação coletiva, pois, do caminho percorrido de livro a filme ou outras mídias, diversas interpretações e elementos entram em diálogo, distanciando a adaptação de seu *hipotexto* e a tornando uma obra com características próprias:

Existe uma grande distância do romance adaptado enquanto o processo segue do roteiro escrito para a gravação (quando os designers, atores, cineastas, e diretores entram em ação) para a edição quando som e música são adicionados e o trabalho começa a tomar forma por inteiro. (HUTCHEON, 2006 p.83, tradução minha<sup>53</sup>)

Temos como exemplo dessa distância a web série *The Lizzie Bennet Diaries* (GREEN, SU, 2012), uma adaptação de *Orgulho e Preconceito* feita no gênero *vlog* (vídeo blog) e transmitida pelo canal de vídeos YouTube, primeira série do site a ganhar um prêmio Emmy em 2013. Esta adaptação leva a obra de Austen a dialogar com a modernidade 200 anos depois da primeira edição da obra fonte, explorando a linguagem da internet, meio acessível e rápido de difusão de ideias e entretenimento.

Esse tipo de conexão faz da obra de Austen um ponto de partida para várias outras obras em diferentes mídias que vão se metamorfoseando ao longo do tempo para que esta dialogue com diferentes gerações de leitores/espectadores. Quando se trata da relação leitor/espectador com a adaptação é importante que este saiba que diferentes tipos de mídia consequentemente resultarão em ajustes na obra original. Como foi discutido anteriormente

---

<sup>52</sup>Na fonte: The issue is not whether the adapted film is faithful to its source, but rather how the choice of a specific source and how the approach to that source serve the film's ideology.'

<sup>53</sup> Na fonte: “There is an increasing distance from the adapted novel as the process moves from the writing of the screenplay to the actual shooting (when the designers, actors, cinematographer, and director move in) and then to the editing when sound and music are added and the entire work as a whole is given shape.”

por Mcfarlane (1996), o conceito de fidelidade não deve ser enfatizado quando se trata de uma adaptação que procura seu espaço como uma obra independente, mas sim o conceito de multiplicidade que a obra original pode alcançar a cada nova adaptação. “Quando damos o devido significado e valor para uma adaptação como uma adaptação, os espectadores operam em um contexto que inclui seu conhecimento e sua própria interpretação da obra adaptada” (HUTCHEON, 2006 p.111, tradução minha)<sup>54</sup>. No caso de Austen, especialmente por suas obras serem clássicos na acepção de Calvino.

---

<sup>54</sup>Na fonte: “When giving meaning and value to an adaptation as an adaptation, audiences operate in a context that includes their knowledge and their own interpretation of the adapted work.”

#### 4 UPDATING JANE AUSTEN PARA MÍDIAS CONTEMPORÂNEAS: O PROCESSO DE TRANSMIDIAÇÃO

A presente seção discute as adaptações da obra de Jane Austen e, dada a amplitude desse campo, como discutido na seção II, propomos como recorte aquelas adaptações que, além de usar das mídias contemporâneas em sua composição, tomam parte no processo de transmidiação das narrativas austenianas, isto é, tomam parte no desdobramento dessas narrativas em produtos midiáticos outros.

Para esta dissertação teremos como objeto o processo de transmidiação a partir da websérie *The Lizzie Bennet Diaries* (GREEN, SU, 2012<sup>55</sup>). No centro da discussão está a versão para a web de *Orgulho e Preconceito* (OP), *The Lizzie Bennet Diaries* (LBD), e o processo de transmidiação considerando o diálogo e circulação de mídias que ela propõe. *The Lizzie Bennet Diaries* é uma adaptação de *Orgulho e Preconceito* no gênero *vlog* (vídeo blog) e transmitida pelo canal de vídeos YouTube. Para tanto, a web série adapta o cânone de Austen em torno de um *vlog* ficcional filmado no quarto de Lizzie, uma estudante de pós-graduação de 24 anos sobrecarregada com dívidas estudantis e os conflitos de sua família e amigos.

Esta adaptação leva a obra de Austen a dialogar com a contemporaneidade 200 anos depois da primeira edição do romance fonte, explorando a *world wide web* que tem como principais características a rapidez de comunicação, transmissão de conteúdo e uma forma de representação e disseminação, onde cada perfil pode criar uma rede de informações sobre si, compartilhando experiências para e na rede. Na web, estamos constantemente construindo simulacros de nossas vidas na linha tênue entre o real e o ficcional. Este resultado pode ser visto em LBD onde temos referências constantes a OP e suas adaptações anteriores e uma narrativa que se expande em várias mídias construindo um caminho propício para a interação dos leitores/ espectadores contemporâneos através do processo de transmidiação.

##### 4.1 “My name is Lizzie Bennet and this is my life”<sup>56</sup>

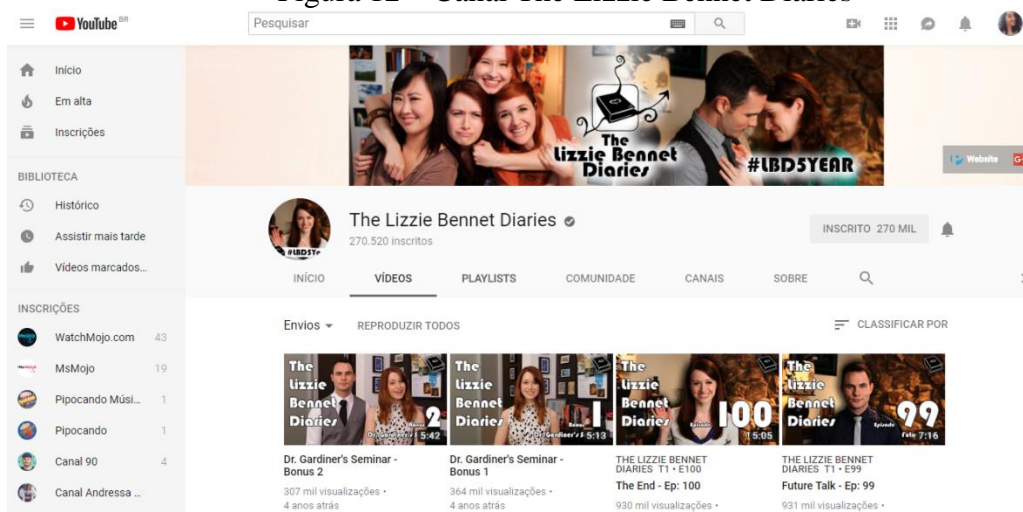
<sup>55</sup>*Emma Approved* (2013) e *Sandition* (2014), também são adaptações transmídia de romances de Jane Austen todos disponíveis no site de vídeos YouTube.

<sup>56</sup>Em português: “meu nome é Lizzie Bennet e esta é a minha vida” citação retirada do episódio 01. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KisuGP2lcPs&t=1s>> Acesso em 19 de janeiro de 2019



LBD se desenvolve por meio de 100 episódios de em média cinco a oito minutos, postados, originalmente, entre 09 de abril de 2012 e 23 de março de 2013 e mais dois episódios bônus lançados entre maio e junho de 2014. Dez episódios extras de “*questions and answers*”, onde Lizzie responde a perguntas de seus seguidores foram lançados em média a cada dez episódios do *vlog*. Espera-se de *youtubers* um padrão de postagens, com datas pré-estabelecidas para atualização dos vídeos. No caso do *vlog* de Lizzie, os episódios eram postados regularmente todas às segundas e quintas.

Figura 12 – Canal The Lizzie Bennet Diaries



Fonte: YouTube<sup>57</sup>

Em LBD, alguns elementos do romance fonte (OP) foram mantidos, como por exemplo, os personagens do livro, sofrendo algumas alterações como mudanças de sobrenome ou de parentesco, mas mantendo alguma referência que o conecte ao nome original. Como destaque temos o nome da gatinha de Lydia, Kitty, que no livro é o nome de uma das irmãs Bennet, originalmente cinco, e três na Web série já que a outra irmã, Mary na web série é uma prima das irmãs que aparece com mais frequência no canal de Lydia. Vemos abaixo:

Quadro 4 – Livro X Web Série: Personagens

OP (Romance)	LBD (websérie)
Elizabeth Bennet	Lizzie Bennet
Jane Bennet	Jane Bennet
Lydia Bennet	Lydia Bennet
Mary Bennet (uma das irmãs Bennet)	Mary Bennet (prima das irmãs Bennet)
Kitty Bennet (uma das irmãs Bennet)	Kitty Bennet (o gato de estimação de Lydia)
Charlotte Lucas	Charlotte Lu

<sup>57</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/LizzieBennet/videos>> acesso em: 24 de novembro de 2018

Fitzwilliam Darcy	William Darcy
Georgiana Darcy	Gigi Darcy
Mr. Bingley	Bing Lee
Caroline Bingley	Caroline Lee
Mr. Collins	Ricky Collins
Coronel Fitzwilliam (primo do Mr. Darcy)	Fitz Williams (amigo de Darcy)
Tia Gardner	Sra. Gardner (orientadora de Lizzie)

Fonte: Gisele Moreira Santos

O nome de algumas locações, como a residência dos Bingley, *Netherfield*, continuou fazendo referência ao mesmo local do livro. *Pemberley*, que no romance é a residência de Mr. Darcy, na série é o nome da empresa de tecnologia de Darcy, *Pemberley Digital*, a que Lizzie futuramente visitará, assim como Elizabeth o faz em OP. Alguns desses conflitos que estruturam o enredo de OP também foram mantidos, mas com uma releitura que os conecta com a contemporaneidade, com destaque para a tabela a seguir:

Quadro 5 – Livro X Web Série: Conflitos do Enredo

OP	LBD
Mr. Collins propõe casamento para Elizabeth Bennet que o rejeita.	Ricky Collins propõe uma sociedade na sua empresa, <i>Collins and Collins</i> , a qual Lizzie rejeita.
Mr. Collins propõe casamento para Charlotte Lucas, amiga de Elizabeth, que o aceita. Já que ela era considerada uma solteirona e o casamento a ajudaria a ter uma melhor condição de vida.	Ricky Collins propõe uma sociedade na sua empresa, a qual Charlotte Lu aceita. Já que ela estava passando por problemas financeiros.
Lydia foge de casa com George Wickham, um soldado que estava de passagem na região.	George Wickham, um instrutor de natação, começa a se relacionar com Lydia e ameaça expor uma filmagem íntima dele com a moça.
Mrs. Bennet obriga Jane a ir à casa de Bingley sem carruagem em uma tarde chuvosa para que ela seja obrigada a ficar hospedada lá. Elizabeth fica preocupada com a irmã e vai a seu encontro.	Mrs. Bennet começa a reformar a casa e Bing Lee oferece hospedagem para Jane que leva Lizzie junto, a reforma começa a ser propositalmente atrasada para que elas passem mais tempo em <i>Netherfield</i> .
Ao final da trama, Mr. Darcy propõe casamento e Elizabeth aceita.	Darcy propõe para Lizzie uma posição de destaque em sua empresa assim que ela termine

	o mestrado. Lizzie, no entanto recusa por suas intenções são focadas em abrir sua própria empresa de produção de vídeos.
--	--

Fonte: Gisele Moreira Santos

Alguns dos títulos dos episódios se propõem a fazer uma alusão a fatos presentes do romance que são estruturais a narrativa, como por exemplo no episódio 07 – “The Most Awkward Dance Ever” (a dança mais constrangedora de todas), em que Lizzie conta como foi obrigada a dançar com Darcy, assim como acontece em OP. Este tipo de referência acontece no decorrer dos episódios com sutileza, já que LBD começa a construir seu próprio universo e a presença da estrutura de OP começa a se confundir com a produção criativa que envolve sua adaptação, o que a inclui em um jogo de simulacros: os espectadores, que chegam à história sabendo da existência de OP como fonte, conseguem identificar pontos de semelhança, que se dissolvem no universo que LBD constrói, propondo um diálogo com o texto fonte a partir do gênero no qual a adaptação se propõe a trabalhar, o *vlog*.

Podemos observar que as principais adaptações no enredo trazem à tona assuntos recorrentes em Austen como casamento e a posição da mulher na sociedade correspondendo com o que se compreende serem anseios do público contemporâneo e surpreende por ao final, diferentemente de OP, não apresentar nenhum casamento, mas relações entre casais que conseguem ser bem sucedidos individualmente e que conseqüentemente ficam juntos. Nesse ponto, o casamento sai de foco para que a heroína *austeniana* possa buscar outros objetivos, como uma formação acadêmica, uma carreira satisfatória e relações saudáveis, sendo elas românticas ou não.

#### 4.2 Gênero *vlog*: convenções e subversões

Os *Vlogs* se tornaram uma importante ferramenta no *YouTube*. Canal de agregamento e difusão de vídeos, que permite que pessoas dividam suas experiências criando diários em forma de vídeos e compartilhem na internet. Milhares de pessoas usam esta ferramenta para compartilhar informações e conteúdos diversos com um grande alcance de público. O *YouTube*, não apenas funciona como um *player* de vídeo, mas como dito anteriormente, como um agregador da cultura popular. Nele encontramos tipos de vídeos variados e de todas as partes do mundo. O *YouTube* é mais global e mais interativo do que qualquer mídia tradicional já apresentada até agora. Nele quem manda são os espectadores que tem

autonomia de escolher assistir o que quiserem, quando e onde quiserem. Eco Moliterno (2017) no blog *Think with Google* discorre sobre o sucesso do YouTube e sobre seu papel dentro da cultura popular:

Ao contrário do que muita gente (ainda) pensa, o YouTube não é apenas um player de vídeos. Ele nasceu assim mas, ao longo desses quase 12 anos de vida, foi se transformando em algo muito mais abrangente. Hoje ele é a maior “central de cultura popular” que existe, de onde surgem praticamente todas as novidades do mundo da comunicação – e, conseqüentemente, se tornou o palco de estreia de quase todos os novos comunicadores. De clipes de música a receitas culinárias, de diários de viagem a esquetes de humor, hoje é nele, no segundo maior buscador do planeta, que encontramos as novas formas de se fazer vídeo. (MOLITERNO, 2017)

Portanto, o *YouTube* caracteriza um espaço propício para que projetos envolvam uma interação e alcance significativo de público e de gêneros distintos, como acontece com os *Vlogs*. Estes, que além de serem muito populares entre os amantes de livros, já que a atividade de criar um canal de vídeos para se discutir/indicar uma leitura, que classifica seus autores como *booktubers*, é uma crescente na web e indica a evolução ao blog que por sua vez é uma herança do diário escrito. Essa atividade aponta não somente uma inserção de novas mídias ao cotidiano, mas também a mudança de comportamento do internauta que passa a querer compartilhar suas experiências de modo diferente. Assim como caracteriza Dornelles (2015):

Neste contexto, percebemos a mudança de comportamento e notamos o crescente número de internautas postando e compartilhando conteúdo multimídia nas redes sociais virtuais. Hoje em dia, qualquer usuário pode ter um canal de comunicação. O número de blogs dobra, segundo Sibilia, a cada seis meses (dados de 2008), e o número de vídeos postados no YouTube é surpreendente. Em seis meses de uploads no YouTube, temos mais horas de vídeo do que a soma de todo o conteúdo televisionado pelas três maiores emissoras de televisão aberta do Brasil em todos os tempos. (DORNELLES, 2015, p. 3)

Henry Jenkins (2008) discute em seu livro *Cultura da Convergência* como os romances podem coexistir com mídias atuais, como vlogs, com características interativas e participativas, ocupando espaços múltiplos como a internet. Sua principal tese nesse livro é a de que a convergência das mídias tradicionais e atuais está mudando a forma como consumimos e vivenciamos os fenômenos midiáticos e como as narrativas nos são apresentadas. No caso deste trabalho, as narrativas de Jane Austen, que através das mídias atravessam os séculos que a distanciam de sua criadora e seus leitores contemporâneos. Neste âmbito, a Austenmania encontra seu lugar na Cultura da Convergência com *The Lizzie Bennet Diaries* (2012) que apresenta os parâmetros que tornam uma obra fonte de várias interpretações entre diferentes mídias que convergem:

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2008 p 29)

O conceito de cultura de convergência nos parece atualizar as discussões quanto ao papel interpretativo e coletivo da adaptação, no sentido que analisa propostas específicas de adaptação intermídia que visam à construção – e no caso de Austen, à ampliação – de um universo ficcional que pode ser infinitamente desdobrado nas mais diversas mídias, alcançando diferentes leitores/espectadores e proporcionando distintas experiências de interação (vide JENKINS, 2009 p.161).

### **4.3 Austen X Lizzie**

Considerando a escolha do *vlog* como o gênero para narrar o enredo de LBD, podemos destacar algumas hipóteses que fazem dessa escolha a que melhor se encaixaria na emulação da narrativa austeniana para a contemporaneidade. Dentre elas estão a oportunidade onde “cada internauta torna-se autor, narrador e protagonista da própria história. ” (DORNELLES, 2015, p.3), assim como Lizzie Bennet, quando posta seus vídeos no papel de internauta se torna protagonista e narradora de LBD. Esses pontos são caracterizados pela forma com a qual Lizzie apresenta os demais personagens da série. Nos episódios, Lizzie utiliza a caracterização cênica, para narrar os fatos que envolvem alguns dos personagens, como sua mãe, seu pai, e no início, Darcy e Bing Lee antes que estes aparecessem nos vídeos.

Figura 13 – Lizzie caracterizada como sua mãe



THE LIZZIE BENNET DIARIES T1 - E4

Bing Lee and His 500 Teenage Prostitutes - Ep: 4

1.132.564 visualizações

10 MIL 64 COMPARTILHAR SALVAR ...

Fonte: YouTube<sup>58</sup>

A caracterização cênica de Lizzie é uma forma de subverter a narrativa de Austen a partir da voz da personagem, já que este é o ponto de vista sob o qual a narrativa é apresentada, principalmente nos primeiros episódios da trama, já que alguns personagens os quais ela apresenta, são mais a frente representados sob o próprio ponto de vista do personagem ou ganham a chance de apresentar ou comentar os fatos utilizando uma mídia aparte, como o *twitter*. A partir de então, cabe ao expectador juntar as peças, para descobrir se Lizzie é uma narradora confiável ou não. Essa mudança na focalização do ponto de vista cria uma proximidade com o leitor/participante do canal, uma das características do diário, blog e *vlog* e aproxima a narrativa do público contemporâneo. Esses pontos são estruturais à escrita de Austen: a presença da voz narrativa irônica que comenta os fatos quase de forma participativa como um personagem. Lizzie, portanto, seria a voz protagonista/narradora de LBD que ressignifica a voz de Austen em OP.

Outro ponto relevante para a escolha do *vlog* para essa narrativa é o modo confessional, a forma biográfica com a qual a protagonista apresenta as pessoas e os acontecimentos que movimentam sua vida. Para tanto, Lizzie Bennet cria um *vlog* como projeto de mestrado e começa a partilhar suas experiências com o público produzindo com seu expectador um efeito de proximidade, em que o público tem a oportunidade de ouvir os fatos a partir do ponto de vista da heroína como destacado a seguir:

<sup>58</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2KjOskZJEAc>> acesso em: 02 de dezembro de 2018.

Nesses vídeos confessionais o vlogueiro [Lizzie] fala diretamente com a câmera, normalmente, de dentro de seu quarto. Isso cria um ambiente mais íntimo do que uma postagem em um *blog*, em que cada pessoa interpreta o tom do texto de sua forma, e um aspecto conversacional maior com o público, que se relaciona com o vlogueiro como se o mesmo estivesse conversando exclusivamente com cada um que assiste ao vídeo. (ANDRADE, 2015, p.3)

Na web série em destaque, essa proximidade é criada primeiro pelo *setting* e segundo pelo enquadramento: os vídeos do *vlog*, em sua maioria, são filmados no quarto de Lizzie; o enquadramento em primeiro plano, por sua vez, nos coloca em uma conversa cara a cara com ela, sendo-nos apresentados os acontecimentos pelo seu ponto de vista, uma característica do gênero confessional/autobiográfico que caracteriza e estrutura o gênero *vlog* sendo ele ficcional ou não, “A predominância, nestes espaços, é das autobiografias. Histórias e estórias que acrescentam o mundo imaginário à realidade dos autores. Formatos de produção em que o autor é também narrador e protagonista em uma só pessoa.” (DORNELLES, 2015, p.11).

A capacidade que é dada ao personagem de Lizzie de poder ser a protagonista e narradora da sua história, durante o *vlog*, destaca a ironia sobre os gêneros que Austen anteriormente desenvolveu, pois, a presença do gênero confessional em Austen é um elemento recorrente nos romances, já que é através das cartas que a escritora caracteriza o discurso indireto livre, e dessa forma deixa que alguns conflitos sejam resolvidos a partir da posição das personagens.

Jane Austen, utilizando deste recurso como autora/voz narrativa, consegue trazer à tona a voz do herói, dando espaço para que este se desculpe, explique-se, e (nos) esclareça sobre seus sentimentos e motivações. Austen, podemos dizer, apropria-se e retrabalha o gênero epistolar em suas obras – salvo engano, todas vão trazer cartas e/ou correspondências impactantes no desenrolar dos enredos e, claro, na visão da heroína para com os sentimentos de seu herói. A mais famosa carta<sup>59</sup> das obras austenianas é a de Mr. Darcy para Elizabeth Bennet em *Orgulho e Preconceito*, no capítulo 34. Essa forma de trazer o gênero confessional de volta a obra, mas como o gênero *vlog* evidencia a presença de Austen como um plano de fundo para LBD, utilizando dos recursos disponíveis ao seu gênero transmidiático como ponte para construir uma narrativa própria e ao mesmo tempo coletiva.

---

<sup>59</sup>Persuasão, por sua vez, apresenta aquela que pode ser considerada a mais bela carta de amor dos heróis austenianos: em seu último capítulo, XXIII, a carta, escrita pelo herói, vai operar um *plot twist* (reviravolta) e alterar o sentido do enredo e sua resolução.

#### 4.4 Primeiras impressões: referências

Como vimos discutindo, *The Lizzie Bennet Diaries* é uma web série que se subverte no gênero *vlog* como forma de ser coerente com as plataformas contemporâneas. Usa e apresenta em sua estrutura o efeito de colocar o real e o ficcional em um ponto de espelhamento, em que um reflete o outro e as fontes se confundem a ponto de não identificarmos claramente de onde a referência vem. Esta relação está sempre presente como plano de fundo da web série, confundindo os espectadores desavisados, pois estes podem se enganar confundindo Lizzie com uma *vlogger* real e não como uma personagem de romance que se apresenta como *vlogger*. E mesmo os que sabem da presença de Lizzie como personagem são levados a sentir o efeito de simulação do real, já que a participação dos espectadores é comentada e, algumas vezes, solicitada por ela.

Esse efeito é presente durante todo o enredo, desde os episódios de *Questions and Answers*, onde Lizzie deixa claro que seus seguidores participam, enviando perguntas para ela, e nas referências deixadas no decorrer dos episódios, como no episódio 02 – *Problematic to Practically Perfect* – (de problemática a praticamente perfeita) em que há uma citação à figura de *Colin Firth* como um dos atores preferidos de *Lizzie*, o que para as *janeites* soa como uma importante conexão de LBD com outras adaptações, assim como uma citação a outro romance de Austen, *Sense and Sensibility* (1811). Já no episódio 04 - *Bing Lee and His 500 Teenage Prostitutes* – (Bing Lee e suas 500 prostitutas adolescentes) há a comparação do nome de William Darcy com o personagem de Colin Firth, Mark Darcy em *O Diário de Bridget Jones* (MAGUIRE, 2001), que por sua vez é uma referência ao Mr. Darcy de OP.

Outro ponto, que evidencia o jogo de referências aos romances em *The Lizzie Bennet Diaries* e *Orgulho e Preconceito*, é a frase de abertura: “É uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro, possuidor de boa fortuna, deve estar necessitado de uma esposa” (AUSTEN, 2012, p.11). Essa afirmação cheia de ironia inicia tanto o romance quanto a web série, com a diferença que, na série, a frase pertence a uma camiseta que a mãe de Lizzie presenteou a todas as filhas, e a protagonista escolhe esse fato para iniciar seu *vlog*, contando um pouco sobre as expectativas de sua mãe para com os futuros casamentos das filhas, deixando claro o absurdo, já que o casamento não seria uma prioridade na vida dela ou das irmãs.



Figura 14 – Lizzie apresenta a camiseta com a frase de abertura de OP



Fonte: YouTube<sup>60</sup>

A web série, narrada como *vlog*, destaca a proliferação da metanarrativa, como reinterpretação da ironia presente em Austen, pois a autora trabalha com as convenções do romance que estão se formando no séc. XVIII e XIX, discutidos na 1ª seção, um gênero ainda informe, assim como o romance de e para mulheres (sentimental, ou o gótico) em ascensão na época. Austen se destaca no âmbito na linguagem narrativa subvertendo seus predecessores com ironia, que é emulada nesse jogo de convenções presente em LBD.

Além das referências que são deixadas durante os episódios, a web série está constantemente voltando a narrativa para si, no momento em que Lizzie trata sobre os seguidores que comentam os vídeos, mandando sugestões e participando da dinâmica do *vlog*. Assim ocorre no Episódio 12 – “*Jane Chimes in*” – (Jane concorda) em que Lizzie diz ter convidado Jane para o vídeo com a intenção que a irmã desse um novo ponto de vista sobre os personagens os quais ela narra no blog, já que seus seguidores estavam expressando suas dúvidas sobre a veracidade do seu ponto de vista sobre os personagens que ainda não apareciam nos vídeos. Desta forma, a posição de narradora confiável de Lizzie estaria sendo questionada e as presenças de outros pontos de vista estão sendo solicitados, para detalhar o que acontece no espaço fora da tela, ampliando a narrativa apresentada ao público.

<sup>60</sup>Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KisuGP2lcPs&t=1s>> acesso em: 06 de dezembro de 2018

#### 4.5 O fandom em LBD

*The Lizzie Bennet Diaries* abre um leque de possibilidades para que o texto de Austen, que está ressignificado nela, possa ser experimentado de formas diversas. A potência desta web série está em refletir a presença do texto fonte, mesmo não sendo dependente dele. Aqui, podemos ser discuti-la tanto dentro do texto de Austen que atrai os leitores que fazem parte de seu *fandom* para as adaptações, quanto das inúmeras possibilidades encontradas dentro do formato *vlog* de se transmitir uma narrativa. O perfil de Lizzie, e por ela cito também as demais personagens femininas dentro de LBD, é de uma heroína que podemos nos identificar, por viver conflitos que são compatíveis e recorrentes na vida de seus espectadores, como os problemas financeiros da família, a vida acadêmica e a perspectiva de um romance. Outra potência, que podemos evidenciar em LBD, é sem dúvida o engajamento dos espectadores/internautas e o papel o qual eles desempenham na narrativa.

Jenkins (2015), em seu livro *Invasores do Texto*, descreve a relação do fã com a cultura participativa e o que o levaria a se apegar a uma narrativa, ao ponto de investir sua participação dentro de um projeto narrativo como LBD:

Os fãs escolheram os produtos da mídia em meio a uma gama total de textos disponíveis exatamente porque esses produtos parecem exercer um potencial especial como veículos para expressar os vínculos sociais preexistentes e os interesses culturais dos fãs; já existe algum grau de compatibilidade entre a construção ideológica do texto e os vínculos ideológicos dos fãs e, dessa forma, algum grau de afinidade existirá entre os significados que os fãs produzem e aqueles que podem ser localizados a partir da análise crítica da história original. (JENKINS, 2015, p.52).

Por se tratar de uma empreitada transmidiática, somos convidados a interagir de forma diferente com a narrativa, pois aos leitores/internautas é demandada uma interação entre mídias sociais, como se estivessem visitando os perfis de usuários que seguiriam sem percepção consciente de estar participando de uma narrativa. Assim acontece com os visitantes do canal de Lizzie, seguida como uma *Youtuber*, antes, talvez, de ser reconhecida como personagem de um romance do século XIX. Esse jogo de mídia dentro de mídia - adaptação dentro de *vlog* - procura causar esse efeito, mesmo tendo na descrição do canal as seguintes informações, referentes tanto à ficção, quanto à realidade, já que este indica que se trata de uma adaptação:

Figura 15 – Descrição do canal LBD

< VÍDEOS PLAYLISTS COMUNIDADE CANAIS **SOBRE** 🔍

Descrição Estatísticas

My year long video diary of my sisters, my best friend Charlotte, and eventually a guy named Darcy.

If you want to contact me, email Lizzie@lizzieBennet.com

-----

The Lizzie Bennet Diaries is a modernized adaptation of the classic Jane Austen novel, Pride and Prejudice. The series is developed by Hank Green and Bernie Su.

For more information on this series - [http://pbly.co/LBD\\_story](http://pbly.co/LBD_story)

Bernie Su and Kate Rorick are proud to present THE SECRET DIARY OF LIZZIE BENNET which Publishers Weekly calls, "Fantastic. . . . Fans of the Web series and newcomers alike will be satisfied." Read Darcy's letter and other secrets in Lizzie's diary. Order now! <http://pbly.co/SDLBbook>

Inscreveu-se em 2 de mar de 2006

81.839.747 visualizações

🚩

Fonte: YouTube<sup>61</sup>

Na descrição temos, primeiro, a “voz de Lizzie” como administradora do canal, dando as informações, que teriam sido construídas por ela: “Meu longo diário de vídeo com minhas irmãs, minha melhor amiga Charlotte e, eventualmente, um cara chamado Darcy. Se você quiser entrar em contato comigo, envie um email: [Lizzie@lizzieBennet.com](mailto:Lizzie@lizzieBennet.com).”. Um pouco mais abaixo desta informação, temos a descrição do canal que compreende a existência de uma adaptação e que aquela seria uma obra de ficção: “The Lizzie Bennet Diaries é uma adaptação modernizada do romance clássico de Jane Austen, Orgulho e Preconceito. A série é desenvolvida por Hank Green e Bernie Su. Para mais informações sobre esta série - [http://pbly.co/LBD\\_story](http://pbly.co/LBD_story)”.

Neste âmbito, podemos perceber a coexistência do real e do ficcional na busca de um efeito de verossimilhança por meio do gênero *vlog* que chega a confundir a alguns espectadores/internautas:

<sup>61</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/LizzieBennet/about>> Acesso em: 07 de dezembro de 2018

### Figura 16 – comentário 1



Cassidy Parker Knight 4 anos atrás

Funny story, way back when this started I remember watching this and thinking it was real and that this Lizzie chick was such an idiot because OBVIOUSLY her mom made her that shirt because it was the opening line of P&P. And then I realized I was the idiot because this girl's name was Lizzie Bennet haha.

👍 263 🗨️ RESPONDER

Ver resposta ▾

Fonte: YouTube<sup>62</sup>

Tradução do comentário 1: *“história divertida, lembro que lá quando ela começou eu assistia e pensava que era real e que essa Lizzie era tão idiota, porque obviamente a mãe dela fez essa camiseta porque esta é a frase de abertura de orgulho e preconceito. E então eu me dei conta que eu era a idiota porque o nome da garota é Lizzie Bennet haha.”*

A partir desse tipo de comentário, percebemos que o *vlog*, por ser um gênero em ascensão chama a atenção do público jovem que já conhece sua estrutura e procura se conectar às novas identidades apresentadas pela a rede:

Os blogs e *vlogs* são uma evolução dos antigos diários pessoais. Os vídeos do *YouTube* são uma evolução da produção da televisão aberta. Em que o público se mostra extremamente interessado na transparência das identidades como no caso dos realities shows. Quando a vida privada se torna pública, e as intimidades são expostas. (DORNELLES, 2015, p.10)

A partir desse diário íntimo percebemos novamente características que LBD procura subverter dos elementos presentes na escrita de Austen. Herdeira da escrita epistolar, seus romances diziam muito do doméstico feminino e do que estava presente no dia a dia das mulheres da época, pontos de crítica e denúncia não explícitos, mas que estão presentes, exigindo do leitor um olhar mais detalhado para com a sua obra. Afinal, qual seria o motivo que preocupava tanto a Sra. Bennet com o casamento das filhas? Seguir as convenções da sociedade ou o medo constante que o seu marido morresse e deixasse as filhas à mercê da piedade da figura masculina mais próxima que herdaria a propriedade da família? Segundo explicita Dornelles (2015) também é característica do *vlog* proporcionar um espaço de crítica social:

Além do caráter autobiográfico, os *vlogs* possuem outras características a serem ressaltadas. Uma delas é a de denúncia social, crítica ideológica e crônica do cotidiano. Estes canais de interação no ciberespaço também têm possibilitado o crescimento de críticas e denúncias sociais, assim como o debate sobre temas de

<sup>62</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KisuGP2lcPs>> acesso em: 07 de dezembro de 2018.

interesse comum, o compartilhamento de opinião sobre produtos e serviços e a construção coletiva do conhecimento e da informação. (DORNELLES, 2015, P. 09).

Dentro desta interpretação, como melhor explicado na seção I, a voz narrativa de Austen usava da ironia e das experiências de suas heroínas para criticar e denunciar as condições de vida das mulheres a época. LBD por sua vez narra o relacionamento abusivo entre Lydia e George Wickham como uma forma de trazer para dentro de seu enredo um conflito recorrente na contemporaneidade principalmente entre o público jovem. Esse relacionamento resultou nas ameaças de Wickham de divulgar um vídeo íntimo com Lydia, o que seria o equivalente à fuga em OP. Esta é uma chave importante para o final da web série. Aqui podemos acompanhar o crescimento das personagens, principalmente Lydia e a atuação crítica da adaptação, na função de questionar os conflitos contemporâneos que atravessam a vida das mulheres modernas, mais do que Austen poderia questionar em sua época, e como estes podem ser distantes, separados por dois séculos, mas suas raízes continuam sendo as mesmas se considerarmos, por exemplo, a ligação da honra com a sexualidade feminina, nesse âmbito Figueiredo (2015) destaca:

Ao estabelecer essa relação entre o escândalo familiar de 1813 e o de 2013, separados por dois séculos exatos, a web série atua criticamente não apenas sobre o passado, mas também sobre o presente, além de projetar suas expectativas para o futuro. Ao transformar a fuga de Lydia (algo que não causa mais espanto como o fazia há dois séculos) em um problema contemporâneo, em um crime recém-criado, possibilitado pelo avanço tecnológico e do qual cada vez mais mulheres são vítimas, a web série critica não só a repressão sexual do século XIX, mas também a forma contemporânea – e tão opressora quanto – de monitoramento da sexualidade feminina. Ao denunciar este tipo de crime e se posicionar ao lado da vítima, a web série argumenta a favor da transformação de tal comportamento e contra o discurso tradicional de culpabilização das mulheres, aspectos que uma leitura menos crítica e mais “fiel” ou tradicional do texto de Austen certamente não traria à tona. (FIGUEIREDO, 2015, p.86).

A importância do canal de Lydia para o desenvolvimento da web série é de extrema importância. Nele temos o ponto de vista de uma personagem que tende a crescer gradualmente na narrativa, e possibilitando-nos acompanhar o seu ponto de vista para os fatos apresentados no canal de Lizzie e acompanhar o que estava acontecendo em sua vida, como as razões pelas quais ela se envolve em um relacionamento tóxico com Wickham.

Figura 17 – Lydia em um vídeo com Wickham



Special Two - Ep: 28  
307.296 visualizações

3,4 MIL 142 COMPARTILHAR SALVAR ...  
Fonte: YouTube<sup>63</sup>

Esse tipo de ligação de narrativa estendida entre diferentes mídias evidencia a dinâmica da transmídiação. Os espectadores que acompanhavam apenas o canal de Lizzie, desconheciam que Lydia estava se relacionando com Wickham enquanto as irmãs estavam fora da cidade, e que ela estava visivelmente abalada nesse relacionamento, assim como apenas conheciam a Lydia infantil e irresponsável que Lizzie descrevia em seus vídeos. Ou seja, conheciam apenas as primeiras impressões sobre Lydia e não a jovem estudiosa e criativa que ela demonstrava ser no seu canal. Já quem acompanhava os vídeos da irmã caçula das Bennet sabia que Lydia estava tentando melhorar suas notas, estudando com sua prima Mary e que estava se sentindo sozinha já que suas irmãs estavam longe de casa pela primeira vez.

<sup>63</sup>Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DHeYIGGasjo>> Acesso em: 19 de janeiro de 2019

Figura 18 – Lydia em um vídeo com Mary



About a Boy - Ep: 2  
383.398 visualizações

4,7 MIL 25 COMPARTILHAR SALVAR ...

Fonte: YouTube<sup>64</sup>

As inquietações de Lydia trazem a irmã caçula dos Bennet como uma personagem crucial na aproximação da narrativa para a contemporaneidade, pois assim como na narrativa de Austen, em LBD, é depositada na personagem uma carga narrativa que faz toda a diferença para o desfecho do enredo. Ao mesmo tempo em que denuncia como as implicações da ideia de “honra” feminina ainda giram em volta de tabus comuns à sociedade atual e como consequência, os fãs, que acompanham a trajetória dos personagens, se identificam com os dilemas apresentados em tela.

#### 4.6 Orgulho, preconceito e transmídiação?

Como discutido nas seções anteriores, a convergência das mídias e o agenciamento dos fãs pôde contribuir de forma interativa na narrativa, impactando na circulação e recepção da obra de Austen na contemporaneidade. O fã, portanto, não é somente aquele que consome algo, mas aquele que participa e desenrola a narrativa de forma significativa. Nesta perspectiva, o fã, que para a franquia tradicional poderia ser visto como um invasor, ao tentar se apropriar do universo com o qual se identifica, agora é visto como parceiro para o processo de circulação e desdobramento da narrativa, criando dessa forma o principal arco da cultura participativa, como evidencia Jenkins (2008):

A expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos

<sup>64</sup>Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=97RGpx08RXXA>> Acesso em: 19 de janeiro de 2019

agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo. Nem todos os participantes são todos iguais. (JENKINS, 2008, p.30).

A ideia de convergência evidencia o processo pelo qual os romances podem ser adaptados por narrativa transmídia e, dessa forma, expandir os elementos de uma obra ao alcance de públicos diferentes. *The Lizzie Bennet Diaries*, uma adaptação de *Orgulho e Preconceito* em forma de *vlog*, se expande em diversas outras mídias como vídeos, redes sociais (a saber, *Facebook*, *Twitter*, *Tumblr*), gerando conteúdo sobre o romance, seus personagens e sobre as adaptações, numa rede de narrativas, sem deixar de remeter ao gênero inicial, o romance, já que da série se derivaram dois livros ligados à história da web série, reforçando a teoria da cultura da convergência de que as novas mídias não anulam as antigas, mas convergem e cooperam umas com as outras.

Como fomenta Jenkins (2008),

Se o paradigma da revolução digital presumia que as novas mídias substituiriam as antigas, o emergente paradigma da convergência presume que as novas e antigas mídias irão interagir de formas cada vez mais complexas. O paradigma da revolução digital alegava que os novos meios de comunicação digital mudariam tudo, após o estouro da bolha ponto com, a tendência foi imaginar que as novas mídias não haviam mudado nada. (JENKINS, 2008, p.33)

Ao contrário do que se esperava do advento das mídias digitais em relação às formas mais tradicionais, aconteceu ampliação da forma como nos relacionamos com as mídias e com os fenômenos culturais que as cercam e o acesso às narrativas literárias. Discutiremos, a partir de então, os pontos que conectam a cultura da convergência com a obra de Jane Austen, considerando que a convergência se define, em grande parte, como um fenômeno tecnológico e, no caso dos romances de Austen, um fenômeno midiático-literário, pois engloba mídias que tratam de um objeto literário e por meio dele criam um processo de consumo no qual novas leituras são agregadas.










Essas novas leituras partem da participação ativa do leitor que se apropria do produto literário com um novo olhar. A partir do momento que adaptações como as *web* séries começam a ser bem-sucedidas com o público contemporâneo, a convergência mostra mais uma de suas particularidades: nela, as relações de consumo são diferentes, o leitor se aproxima da narrativa de uma forma condicionada pelo senso de apropriação por meio das mídias, como afirma Jenkins (2008): “A convergência também ocorre quando as pessoas assumem o controle das mídias.” (JENKINS, 2008, p. 45). No caso de Austen, os leitores se apossam da narrativa e nela agem, como percebemos através desses novos verbos presentes



nas relações do leitor com o romance e outros, dentre eles; assistir, compartilhar, seguir, curtir e, porque não dizer, criar?







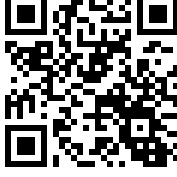







Henry Jenkins (2007) também debate a questão da sinergia, ou seja, o momento em que vivemos, com o advento do digital, convida a que as narrativas tradicionais se movam para outras plataformas, assim como o público o faz. Esse desejo pelo tecnológico segue “[u]m conglomerado de mídia tem um incentivo para difundir sua marca ou expandir suas franquias em tantas plataformas de mídia quanto possível.” (JENKINS, 2007 tradução minha<sup>65</sup>). Além do *vlog* de Lizzie no YouTube, perfis dos personagens do livro/série foram criados nas principais redes sociais para que pudessem expandir o universo do *vlog*. Em LBD, temos as seguintes mídias: canais do YouTube, perfis no *twitter*, *tumblr* e *facebook*. Unidas, todas mantem a história em evidência e intensificam a experiência de quem a acompanha. As principais mídias interligadas durante o projeto *The Lizzie Bennet Diaries* (2012) e seus respectivos personagens são:

Quadro 6 – Mídias sociais e personagens de LBD<sup>66</sup>

Personagem	YouTube	Twitter	Facebook	Tumblr
Lizzie Bennet				
Darcy				
Bing Lee				
Jane Bennet				

<sup>65</sup>Na fonte: A media conglomerate has an incentive to spread its brand or expand its franchises across as many different media platforms as possible.

<sup>66</sup>Para ter acesso aos respectivos sites é preciso que um aplicativo leitor de QR code seja baixado para o celular. Depois de instalado o aplicativo, basta que o abra e aproxime a câmera de um QR code que será aberto e o leitor será redirecionado ao endereço da mídia escolhida.

Lydia Bennet				
Ricky Collins				
Charlotte Lu				
Caroline Lee				
Mary Bennet				
George Wickham				
Maria Lu				
Gigi Darcy				

Fitz Williams				
---------------	--	---	--	--

Fonte: Gisele Moreira Santos

Apesar de soar como um “projeto revolucionário” de atualização das relações com a literatura, a ideia da convergência atende também a interesses mercadológicos. Do ponto de vista corporativo, a convergência faz com que as empresas que visam a criar conteúdo que possa ser expandido em diferentes mídias, acelerem esse processo, criando cada vez mais conteúdo a fim de que os consumidores não se dispersem, o que pode ter um resultado criativo e agregador, mas também esvaziador das referências, porque a lógica da produção em série acaba por coordenar o processo sobrepondo a reprodução do familiar (padrão, narrativa, representação) ao criativo:

A convergência exige que as empresas de mídia repensem antigas suposições sobre o que significa consumir mídias, suposições que moldam tanto decisões de programação quanto de marketing. Se os antigos consumidores eram tidos como passivos, os novos consumidores são ativos. Se os antigos consumidores eram previsíveis e ficavam onde mandavam que ficassem, os novos consumidores são migratórios, demonstrando uma declinante lealdade a redes ou a meios de comunicação. Se os antigos consumidores eram indivíduos isolados, os novos consumidores são mais conectados socialmente. Se o trabalho de consumidores de mídia já foi mais silencioso e invisível, os novos consumidores são agora barulhentos e públicos. (JENKINS, 2008, p.47)

Se a convergência pode existir hoje, isso significa que existem meios e público engajados em participar dessa nova forma de consumir e coexistir das relações leitor – literatura dentro de um ambiente expandido, como propõe a transmídiação.

A convergência representa uma mudança no modo como encaramos nossas relações com as mídias. Estamos realizando essa mudança primeiro por meio de nossas relações com a cultura popular, mas as habilidades que adquirimos nessa brincadeira tem implicações no modo como aprendemos, trabalhamos, participamos do processo político e nos conectamos com outras partes do mundo. (JENKINS, 2008, p.51)

As adaptações literárias, como as dos romances de Jane Austen, tem alimentado o fluxo da transmídiação, pois contam em parte com público leitor cativo, mais tradicional, mas também atraem, ao moldar uma narrativa conhecida para mídias diversas, um público novo, que entra na narrativa pelas adaptações, em diálogo, e não pelo romance: experiências transmídia demandam o uso de mídias que sejam de fácil acesso e compartilhamento, assim

como dependem da intenção do público/fãs. No caso de Austen, o fandom já estava pronto, isto é, as famosas *Janeites*, para se engajarem nos projetos propostos. A expansão destas por diversas mídias é mais uma forma de consolidar as relações que a transmídiação através da convergência cunhada por Jenkins (2008) possibilita dentro de um produto cultural. Desta forma, compreenderemos adiante o processo da narrativa transmídia proposta por *The Lizzie Bennet Diaries* (2012).

Diante do que discutimos até agora podemos dizer que LBD é uma série multiplataforma e um paradigma essencial para pensarmos transmídiação, já que esta pode acontecer se estiver em conexão com plataformas diversas, como as redes sociais e canais de vídeos. A presença dos romances de Jane Austen circulando nas mídias contemporâneas abre espaço para que os leitores possam se engajar de maneiras múltiplas ao que antes estava restrito ao espaço literário. A proposta da narrativa transmídia cunhada por Jenkins (2007) em seu artigo *Transmedia storytelling 101* apresenta um caminho de dez passos pelos quais a narrativa transmídia transita. O primeiro ponto de Jenkins (2007) sobre a narrativa transmídia evidencia seu conceito:

A narrativa transmídia representa um processo em que elementos integrais de uma ficção se dispersam sistematicamente através de múltiplos canais de distribuição com o objetivo de criar uma experiência de entretenimento unificada e coordenada. Idealmente, cada meio faz sua contribuição única para o desdobramento da história. (JENKINS, 2007, tradução minha.<sup>67</sup>)

Neste caso, temos a história de *Orgulho e Preconceito* sendo contada através de múltiplas mídias interligadas à mídia principal, o canal da série no *YouTube*. A partir dela, as outras mídias em volta espalham a narrativa em outros meios e levam com elas os espectadores que tentam estar em contato com a narrativa dentro dos meios em que ela se dispersa, para ter acesso à experiência de entretenimento de forma completa.

Robert Pratten (2011), em seu livro *Getting Started with Transmedia Storytelling*, define narrativa transmídia como o ato de “contar uma história em várias mídias e, de preferência, embora nem sempre aconteça, com um grau de participação, interação e colaboração do público.” (PRATTEN, 2011, p.01, tradução minha<sup>68</sup>). O autor justifica a presença de várias mídias como uma forma de introduzir na narrativa um espelho do nosso

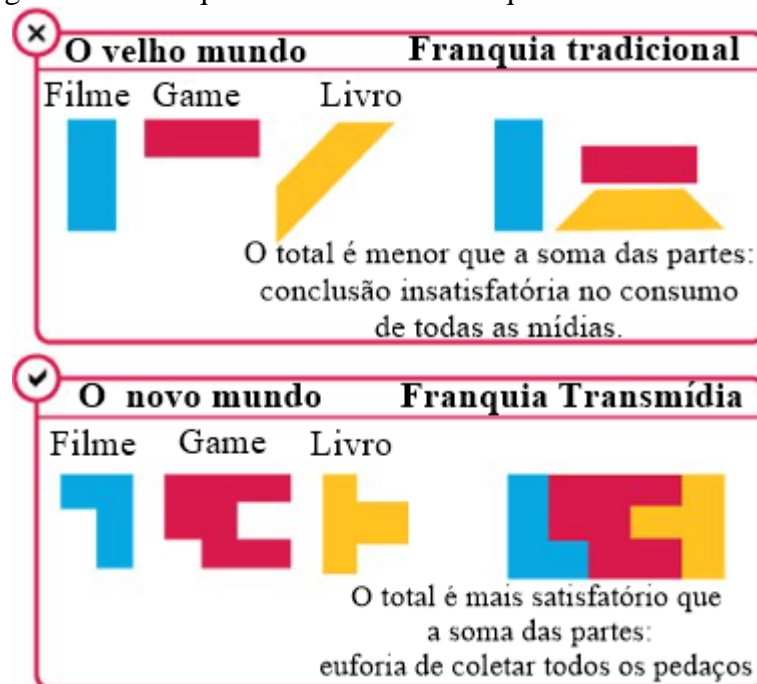
---

<sup>67</sup>Na fonte: Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story.

<sup>68</sup>Na fonte: transmedia storytelling is telling a story across multiple media and preferably although it doesn't always happen, with a degree of audience participation, interaction and collaboration.

estilo de vida, assim como dividimos nossas narrativas de vida entre o real e o virtual. O mesmo pode ser feito nas narrativas ficcionais: “contamos histórias através de múltiplas mídias, pois nenhuma mídia sozinha satisfaz nossa curiosidade ou nosso estilo de vida”. (PRATTEN, 2011, p. 01, tradução minha<sup>69</sup>). Em sua definição de transmídia, Pratten (2011) desenvolve o seguinte gráfico para ilustrar as diferenças entre a forma tradicional de se montar uma franquia de mídia e uma franquia transmídia:

Figura 19 – Franquia Transmídia X Franquia Tradicional

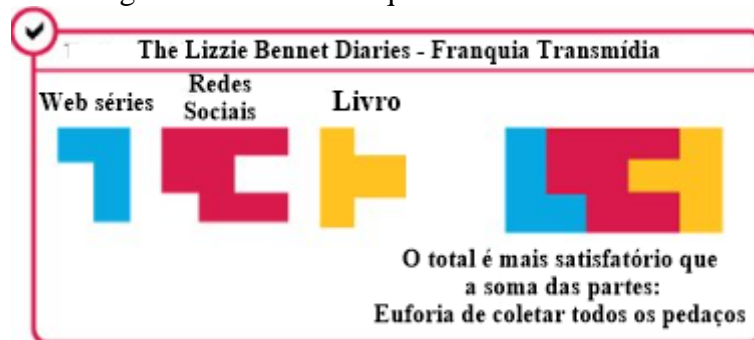


Fonte: PRATTEN 2011, tradução minha

Na imagem acima, Pratten (2011) ilustra a diferença de possibilidades de uma franquia tradicional que ele chama de “o velho mundo” e de uma franquia transmidiática denominada o “novo mundo”. Nesse âmbito, temos a franquia tradicional baseada em produtos fragmentados, consumidos por meio de gêneros/mídias diferentes, como no exemplo livros, games e filmes, sem que esses tenham um arco narrativo que os conecte. A franquia Transmídia, por sua vez, procura criar um processo narrativo que possa ser vivenciado como mais completo na junção dos conteúdos produzidos nas diversas mídias/plataformas. A chance de “coletar os pedaços” faz com que o consumidor se engaje aprofundando na narrativa. Em LBD podemos ilustrar esta dinâmica da seguinte forma:

<sup>69</sup>Na fonte: We tell stories across media because no single media satisfies our curiosity or our lifestyle.

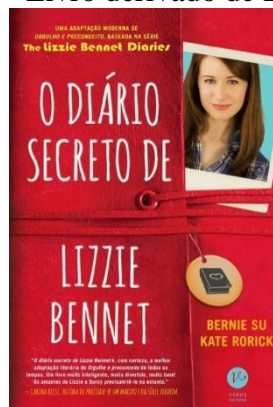
Figura 20 – LBD Franquia Transmídia



Fonte: Gisele Moreira Santos, adaptado de PRATTEN, 2011.

A dinâmica de transmídiação de LBD acontece da seguinte forma: primeiro somos apresentados aos fatos pelo canal de Lizzie, que dá início à narrativa apresentando os personagens e acontecimentos sob seu ponto de vista. Também podemos acompanhar nas redes sociais dos demais personagens as narrativas paralelas ao canal de Lizzie. Ao final, o livro *O Diário Secreto de Lizzie Bennet* (SU, RODRICK, 2014) retorna ao gênero do qual se derivou, o romance, e cria mais um jogo de espelhamentos ao transformar o conteúdo do *vlog* em um diário escrito. Essa dinâmica complementa o que foi visto nas mídias anteriores, estimulando os espectadores a migrar de uma mídia a outra e coletar as informações das mídias nas quais essas se ramificam.

Figura 21 – Livro derivado de LBD



Fonte: Blog Leitora Sempre<sup>70</sup>

A seguir, teremos como exemplo da experiência transmidiática em LBD o primeiro episódio da web série que apresenta acontecimentos correlacionados ao primeiro capítulo de OP, onde temos uma conversa entre Mrs. Bennet e Mr. Bennet. A partir desse capítulo, faremos uma breve “coleta de pedaços”, como citado acima, e veremos como o arco narrativo

<sup>70</sup>Disponível em: <<http://www.leitorasempre.com/2014/11/resenha-o-diario-secreto-de-lizzie.html#.XFCrhlxKjIU>> Acesso em: 21 de janeiro de 2019

parte da narrativa inicial e se ramifica para as mídias envolvidas. Neste excerto de capítulo, Mrs. Bennet, a matriarca das Bennet, conta sobre a chegada de novos vizinhos “solteiros e possuidores de uma grande fortuna” e atormenta o marido para que este vá fazer uma visita aos novos locatários de *Netherfield*:

[...] Pois, meu caro, o senhor deve saber que a Sra. Long disse que Netherfield foi alugada por um rapaz de grande fortuna, oriundo do norte da Inglaterra, que chegou na segunda-feira em uma elegante carruagem puxada por quatro cavalos, a fim de visitar a propriedade, e ficou tão encantado que fechou negócio imediatamente com o Sr. Morris, que ele deve se mudar antes do dia de são Miguel, e que alguns criados já estarão lá na próxima semana.

- Como ele se chama?

- Bingley.

- É casado ou solteiro?

- Oh! Solteiro, naturalmente, meu caro! Um homem solteiro e muito rico; quatro ou cinco mil libras por ano. Que boa notícia para nossas meninas! (AUSTEN, 2012, p.11).

Em OP, no diálogo acima, Mrs. Bennet deixa claro que a chegada de Mr. Bingley e Mr. Darcy seria uma ótima notícia para suas filhas exatamente pelo fato de que seu desejo era que todas se casassem o mais breve possível, e se fosse com um rapaz de fortuna, melhor ainda, assim, poderiam “herdar” a propriedade do pai (que iria automaticamente para seus maridos) e garantir seu sustento caso este falecesse.

Figura 22 - Lizzie e Charlotte interpretam Mrs. Bennet e Mr. Bennet



THE LIZZIE BENNET DIARIES T1 · E1  
My Name is Lizzie Bennet - Ep: 1  
3.033.708 visualizações

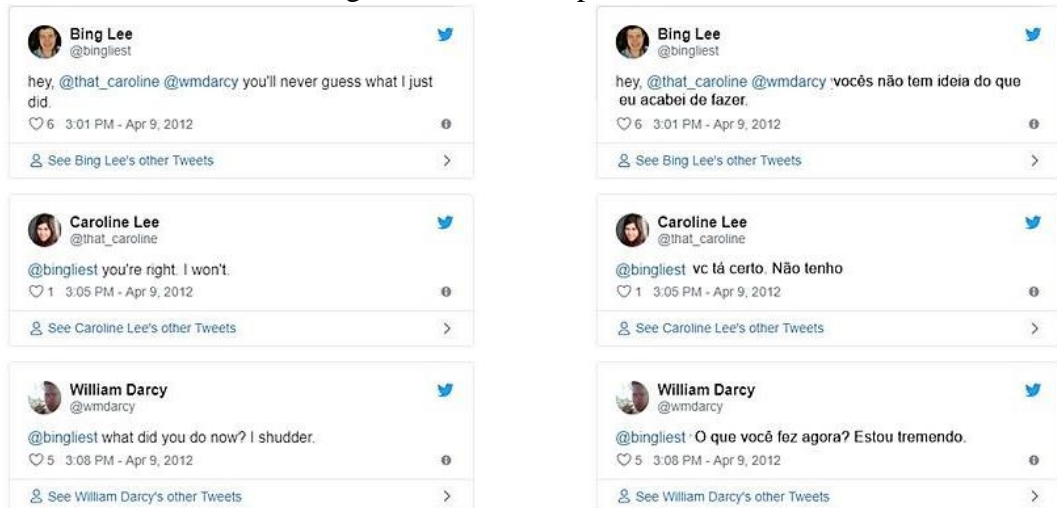
Fonte: YouTube

Já no primeiro episódio de LBD, no *YouTube*, Lizzie se apresenta e conta um pouco sobre a obsessão de sua mãe em casar suas três filhas com homens de fortuna, interpretando

junto com Charlotte o diálogo da sua mãe com seu pai, utilizando a caracterização cênica que se tornaria recorrente em seus vídeos.

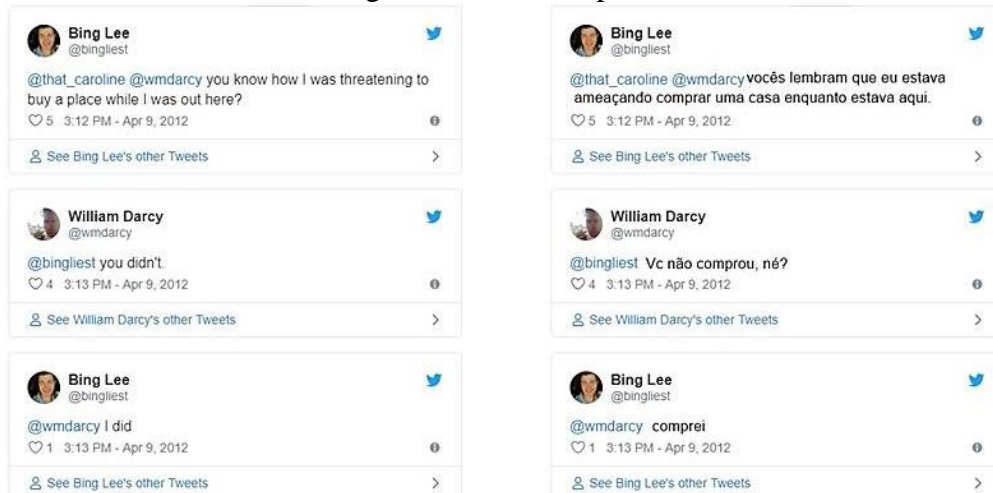
Enquanto isso, no *Twitter*, podemos acompanhar um diálogo entre Bing Lee, William Darcy e Caroline Lee, no qual o primeiro conta que acaba de comprar uma casa em um condomínio chamado Netherfield:

Figura 23 – Twitter parte I



Fonte: Pemberley Digital

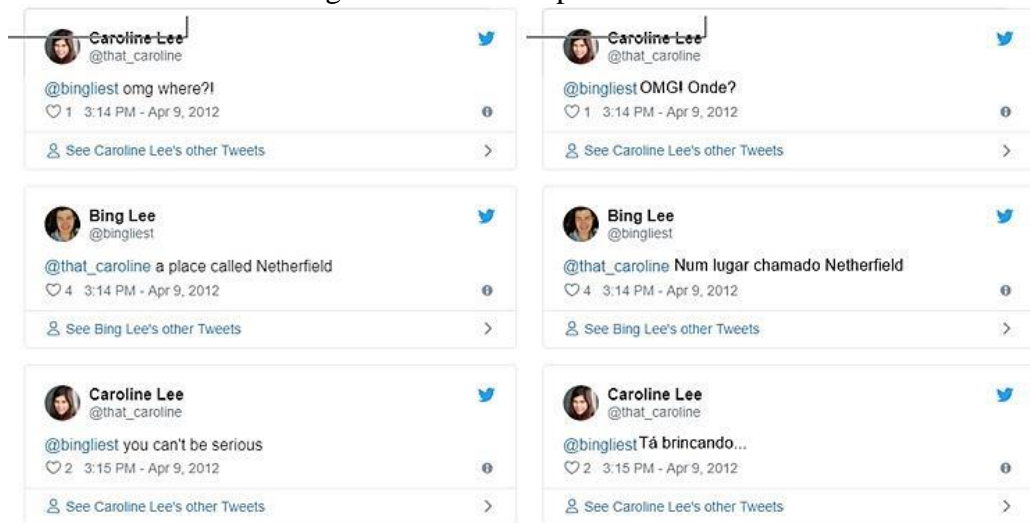
Figura 24 – Twitter parte II



Fonte: Pemberley Digital

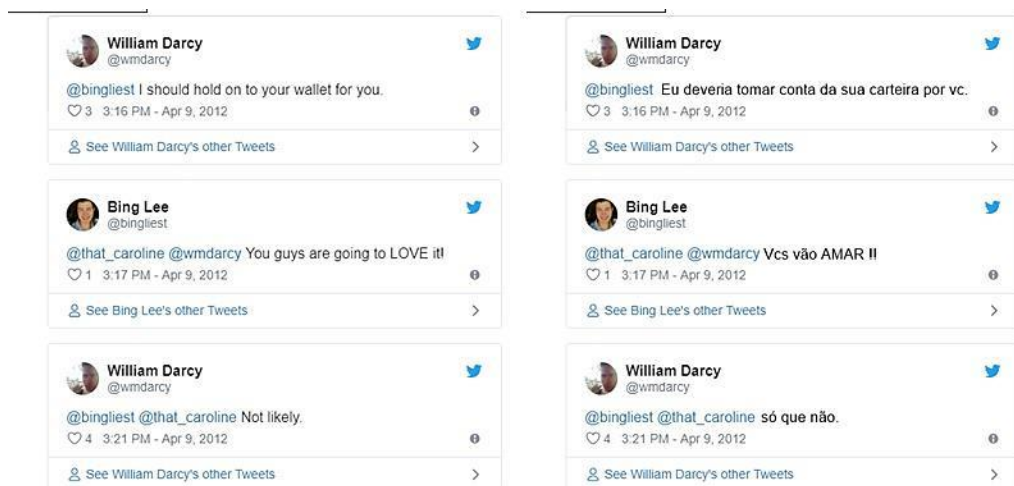


Figura 25 – Twitter parte III



Fonte: Pemberley Digital

Figura 26 – Twitter parte IV



Fonte: Pemberley Digital<sup>71</sup>

Nessa dinâmica de coletar os pedaços, mais uma mídia se encaixa, o romance *O Diário Secreto de Lizzie Bennet* (SU, RODRICK, 2014). Mas, desta vez, esta que seria considerada uma mídia tradicional, insere o gênero romance no caminho de transmídiação, comprovando a tese de Jenkins (2008) de que as mídias tradicionais e modernas podem convergir dentro de uma narrativa e não, contrariando o que se pensava anteriormente, substituiriam umas as outras.

Temos então o primeiro capítulo do livro *O Diário Secreto de Lizzie Bennet* (SU, RODRICK, 2014). Neste, Lizzie conta como teve a ideia de criar um *vlog* e transformá-lo em

<sup>71</sup> Disponível em: <<http://www.pemberleydigital.com/a-surprise-purchase/>> Acesso em: 12 de janeiro de 2019.

seu projeto de pós-graduação. A ideia do tema teria surgido então através de algumas atitudes da mãe:

“É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro com uma grande fortuna deve estar à procura de uma esposa.”

Minha mãe me deu uma camiseta com essa frase.

Foi aí que eu tive a ideia. Bom aí, e nos quatro anos anteriores de faculdade e nos dois anos de pós-graduação, estudando comunicação de massa com foco em novas mídias. Agora, quase no último ano da pós-graduação, entre tentar descobrir como transformar meu curso numa profissão e conseguir viver enquanto pago a montanha de empréstimos estudantis, minha mãe me deu uma camiseta que, na cabeça dela, vai resolver todos os meus problemas (melhor dizendo, os dela). (SU, RODRICK, 2014, p.7)

A chegada dos novos vizinhos também é comentada no capítulo da narrativa de Lizzie, assumindo o papel que a narradora austeniana desempenha no romance e deixando clara a proximidade dessa narradora com a protagonista. Lizzie, em LDB, narra os fatos que seriam os “bastidores” do *vlog*, acrescentando, assim, mais detalhes ao universo transmidiático de LDB:

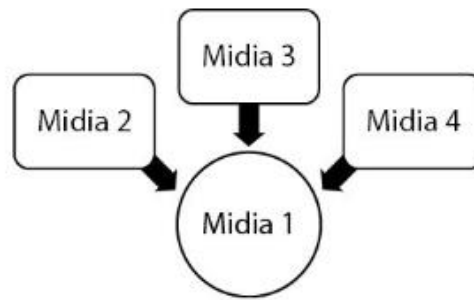
Quando cheguei, ouvi minha mãe perturbar meu resignado pai porque alguém tinha comprado aquela casa enorme em Netherfield (um novo condomínio de mansões, com a maior casa da colina levando o nome do empreendimento todo) e que essa pessoa provavelmente era homem, rico e solteiro.

E minha mãe queria ter a preferência.

Não para ela, é claro. Mas para mim ou para minhas irmãs, Lydia e Jane. Qualquer uma de nós serviria; ela não foi específica. Sério, dependendo do valor líquido do cara, ela provavelmente estaria disposta a fazer um negócio do tipo-duas-pelo-preço-de-uma. Ou três. (SU, RODRICK, 2014, p.9)

Romance e *Vlog* podem ser consumidos tanto em conjunto quanto individualmente, pois ambos têm um arco narrativo central que os sustenta sem que um seja inteiramente dependente do outro. Portanto, temos na dinâmica de transmidiação em LDB um equivalente ao que Luiz Adolfo de Andrade (2015) define como *transmídia* em seu livro *Jogos Digitais, Cidade e Transmídia*, e, que se traça um paralelo entre os jogos de realidade alternativa e as definições de adaptação, *crossmídia* e *transmídia*. Considerando os termos anteriormente citados nesse texto, podemos destacar a posição de Andrade (2015) para a narrativa *transmídia*, ilustrada no seguinte infográfico:

Figura 27 – Infográfico Transmídia



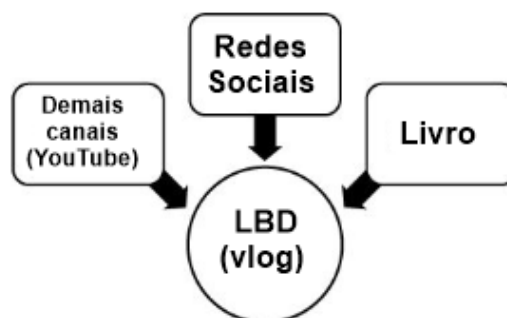
Fonte: Luiz Adolfo de Andrade.

Para Andrade (2015), a narrativa transmídia acontece focada em uma mídia principal, de onde as outras mídias se ramificam e para a qual convergem, estando conectadas à primeira de alguma forma, criando um diálogo que enriquece a experiência narrativa como um todo:

Na linguagem em transmídia, um meio é destacado como principal (mídia 1), estabelecendo diálogo com outros formatos envolvidos no processo. Nos casos de grandes projetos transmidiáticos, cada mídia pode ser experimentada de forma separada e independente. Um meio oferece conteúdo, narrando os eventos principais da história e os outros complementam o universo ficcional com informações secundárias, mas que servem para tornar a experiência narrativa mais rica. (ANDRADE, 2015, p. 222)

De acordo com a definição acima, o processo de transmidiação em LBD pode ser ilustrado da seguinte forma:

Figura 28 - Infográfico Transmídia (versão LBD)



Fonte: Gisele Moreira Santos, adaptado de ANDRADE (2015)

A Transmidiação em LBD se dá, portanto, nesse movimento entre as mídias pertencentes à narrativa, que por sua vez expandem as possibilidades do enredo principal narrado por Lizzie (*vlog*) dentro de diferentes pontos de vista apresentados pelos personagens mediante as mídias de apoio (redes sociais, canais no YouTube e livro). Ou seja, seguindo o

modelo acima, o leitor/ espectador recebe informações relevantes ao enredo através de mídias diferentes e sob o ponto de vista de diferentes personagens, sempre voltando ao ponto inicial de informações: o *vlog* de Lizzie. Ficamos sabendo da obsessão da Sra. Bennet em casar suas filhas e da chegada dos novos vizinhos, a partir do canal de Lizzie, assim como no diário escrito. Já no twitter, temos acesso ao diálogo que resultou na chegada de Bing Lee, Darcy e Caroline Lee a narrativa.

Esse tipo de fragmentação de informações suplementares ao enredo principal é utilizado no decorrer de *The Lizzie Bennet Diaries* e é caracterizado como um dos sete princípios centrais da narrativa transmídia, cunhados por Jenkins (2009) em seu blog acadêmico, e apresentados por Andrade (2015). Entre eles estão a *continuidade e multiplicidade* que caracterizam a criação de uma narrativa de base (*vlog* LBD) e a capacidade que essa narrativa tem de se manter plausível e ao mesmo tempo compartilhar informações em outras mídias a “capacidade que os fatos de uma história em transmídia possuem para continuar sendo narrados em outro suporte” (p.216). Já a *multiplicidade* se caracteriza na criação de espaços paralelos (redes sociais) que surgem da narrativa de base e evidenciam sua potência, como afirma Andrade (2015). Esse ponto também “consiste no prazer da audiência em ver a história ser contada a partir de diversos pontos de vista, inclusive considerando a capacidade do público para desenvolver a história de seu próprio ponto de vista.” (p.216).

A experiência de LBD como um todo se encaixa também nos princípios de *espalhamento e profundidade*: o primeiro consiste no potencial que um conteúdo tem de ser compartilhado, pois no meio da web, vídeos e links para redes sociais podem ser propagados com facilidade pelas plataformas, e até mesmo se tornar *viral*, através de um *meme*. O segundo termo, *profundidade*, complementa o primeiro, pois representa as extensões em que a narrativa imerge seus consumidores que no caso de LBD se ramifica no Facebook, Twitter, YouTube e Tumblr, principalmente; “em ambos os casos, outros elementos devem ser levados em conta, como fatores motivadores para engajamento, capacidade de compartilhamento, capacidade imersiva da narrativa e etc.” (ANDRADE, 2015, p.216).

A possibilidade que a narrativa de LBD propicia por estar presente em plataformas de interação, nas quais a participação do público é solicitada, caracteriza o fator da *imersão e extração*. A imersão trata dessa possibilidade que é exemplificada nos vídeos de *Questions and Answers* e nos comentários deixados nos episódios, pois o consumidor aparenta entrar na narrativa. Já a *extração* caracteriza a predisposição que estes participantes tem de “levar aspectos da narrativa para a vida cotidiana” (ANDRADE, 2015, p.216) podendo ser tanto as

dicas de moda presentes no Tumblr da personagem Jane Bennet ou o consumo de produtos ligados a franquia como o livro *O Diário Secreto de Lizzie Bennet* (2014).

O princípio *construção de mundos* provém da interação do público que acaba adquirindo um rico conhecimento sobre do universo o qual a narrativa faz parte (*janeites*). É o “desejo da audiência em dominar personagens, fatos, dentre outras informações contidas nos complexos universos transmídia” (ANDRADE, 2015, p.217) que leva os fãs a capturar os elementos dispersos entre as mídias. Este elemento estimula o próximo, a *serialidade*, em que um arco narrativo se espalha por diversos sistemas midiáticos, como por exemplo, o arco da personagem Lydia Bennet que faz parte da narrativa principal, mas tem seus próprios enredos dentro do seu canal.

Já a *subjetividade* explora a potência que uma narrativa transmidiática tem de multiplicar pontos de vista dentro de uma narrativa central, dando amplitude à franquia, que de acordo com Andrade (2015), “é a capacidade em oferecer a narrativa central através de muitos olhos.” (p. 217), o que acontece, quando analisamos as conversas pelo twitter e as ramificações da narrativa de LBD apresentadas nos infográficos apresentados anteriormente. Por fim, a *performance* diz sobre a impulsão que essa narrativa exerce sobre os fãs estimulando-os a criarem seus meios de compartilhar e produzir conteúdos relacionados à narrativa central “seja na criação de conteúdo, diálogo com a produção ou realizando ações ao vivo. (ANDRADE, 2015, p. 217). O *fanart* (arte de fã), a criação de *memes* na rede também é uma manifestação deste princípio.

De acordo com os processos descritos até aqui podemos afirmar que o processo de transmídiação que *The Lizzie Bennet Diaries* caracteriza passa por praticamente todos os princípios principais apresentados por Jenkins (2009) e exemplificados por Andrade (2015). A transmídia, portanto, se faz o principal ponto de destaque da Austenmania contemporânea na qual podemos vivenciar a narrativa de Austen ressignificada e recriada em diferentes plataformas midiáticas, podendo alcançar tipos de público que não necessariamente apreciariam a leitura de um romance escrito no século XIX e sobre a sociedade e anseios desta época, mas que por sua vez se sente mais à vontade em compartilhar narrativas que falam mais proximamente das expectativas da contemporaneidade.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos à última etapa deste percurso de pesquisa. Estou muito grata por ter apresentado a Austenmania contemporânea e seus desdobramentos. Espero que os leitores possam ter compreendido que a escrita de Austen representa um marco no romance inglês escrito por e para mulheres. Austen, que desde jovem já andava pelos cascalhos do ser mulher em busca de um gramado que a aceitasse como a escritora profissional que ansiava ser, talvez se surpreendesse hoje com os desdobramentos de sua obra, tanto nos romances quanto nas adaptações que disponibilizam um universo ainda maior de interpretações e conexões.

Esse trabalho foi desenvolvido com o intuito de compreender as razões pelas quais a obra de Jane Austen se firma como uma recorrente fonte de que a cultura pop através de diversas mídias tem, no processo de transmidiação, se apropriado, reescrito e disseminado as narrativas austenianas e seu universo. Considerou-se aqui a importância da literatura de Austen na época em que esta foi escrita levantando questões relevantes para o público leitor da época e para o público de agora que, com motivações diferentes, segue apreciando as narrativas austenianas reinventadas a cada década por meio de adaptações que dialogam com o público contemporâneo e os novos meios de compreender e consumir literatura.

Muito mais foi descoberto pelo caminho. Desafiei meu senso de *ACA-FAN* nas muitas vezes em que fui alertada a me distanciar do objeto e olhar mais criticamente para aquilo que eu escrevia ao mesmo tempo em que imergia mais no universo da Austenmania em busca de conexões, insights, que me guiassem pelos diversos aspectos da obra de Austen na procura por trazer à tona as potencialidades do seu texto literário e a capacidade que este tem de se metamorfosear em diferentes materialidades, criando questionamentos e produzindo conhecimento.

Refletindo sobre a presença recorrente da Austenmania na cultura pop, pude compreender, através dessa pesquisa, que adições ou ajustes à narrativa inicial são indispensáveis para que esta possa ser relevante para diferentes tipos de público, de diferentes épocas ou que esta seja relevante dentro de gêneros diversificados. E que questões envolvendo fidelidade ou o apego excessivo ao texto fonte vão de encontro à liberdade de adaptação que, a meu ver, é um dos principais meios pelos quais a transmidiação pode ser possível e efetiva.

Na seção 2, tratei brevemente sobre a ascensão do romance inglês e como a escrita feminina se destacou, abrindo caminho para que autoras femininas como Jane Austen pudessem começar a exercer esta atividade. Sabemos que este caminho não foi fácil já que a

sociedade da época, extremamente patriarcal, limitava as escolhas das autoras e futuramente sua presença na história literária. Os romances de Austen, por sua vez, puderam retornar ao ciclo literário e midiático tornando-se materialidades outras através da Austenmania.

Na seção 3 empreendi o mapeamento e análise das materialidades nas quais a obra de Austen tem sido adaptada/traduzida continuamente, migrando entre as décadas, e pondo em destaque a participação dos fãs/leitores/espectadores na Austenmania, além de discutir a presença da narrativa de Austen nas novas produções, bem como o papel da Transmídiação como ferramenta para aproximar os romances de Austen das mídias contemporâneas e ampliar as possibilidades pelas quais o texto literário pode transitar. Para tanto, tratamos dos conceitos de adaptação de Linda Hutcheon (2006) e Brian McFarlane (1996) no que diz respeito ao papel da adaptação como um campo de estudos relevante para a Austenmania, e a relação entre cinema e literatura. O conceito chave nesse ponto, apontado mais profundamente na seção 4, trata da Cultura da Convergência em que Henry Jenkins (2008) discorre sobre como mídias diferentes conseguem coexistir dentro de uma narrativa, franquias ou em um fenômeno como a Austenmania.

Trazer a obra de Jane Austen para o meio acadêmico não é uma novidade, mas segue sendo um desafio frente ao leve torcer de nariz por parte daqueles que avaliam esse projeto como algo trivial, distante demais das urgências presentes no país e no mundo. “Jane Austen não é aquela do filme de época que não descansa até que todas as mulheres em cena estejam casadas?” Sinto desiludi-los, mas o segredo que aprendi com Austen é exatamente esse: podemos trabalhar com o aparentemente trivial para alcançar discussões presentes na nossa realidade e através dele afrontar as convenções, e não apenas literárias. Afinal, ninguém poderia obrigar Elizabeth Bennet a se casar com Mr. Collins, mesmo se esta fosse a única salvação de sua família, que tinha apenas cinco filhas e nenhum um filho para herdar a propriedade e o dinheiro do pai.

E qual seria a melhor forma de desafiar as convenções, inclusive literárias, se não pôr em diálogo gêneros com 200 anos de diferença? Durante minha discussão sobre a transmídiação fica claro que a narrativa de Austen destaca aspectos comuns à contemporaneidade que, embora não pudessem ser abertamente discutidos por ela na época de suas primeiras publicações, ainda são temas comuns à nossa realidade, como as motivações das personagens principais e suas escolhas, limitadas pelas convenções sociais e legais da época. Em LBD temos: os conflitos de Lizzie entre sair da sua zona de conforto profissional e permanecer na casa dos pais fazendo vídeos para o *vlog*; o relacionamento abusivo de Lydia, seguido de sua recuperação com o apoio de suas irmãs; e o amadurecimento de Jane ao

colocar sua própria felicidade como prioridade. Dessa forma, o uso das novas tecnologias e a tradução da temática do ser mulher, num mundo de convenções cujas escolhas pessoais e profissionais são limitadas pelo gênero, aproxima e atrai os espectadores/leitores para o conteúdo, seja pelo modo como a narrativa é abordada, traduzida para mídias disponíveis, seja pela identificação com a trajetória dos personagens.

Muito me alegra saber que mais uma vez encerro um resultado de pesquisa tendo novas perspectivas com as quais trabalhar em pesquisas futuras. Aparentemente os fins me guiam mesmo para novos começos. Cada adaptação de Austen abre um leque de possibilidades de interpretação e crítica. Posso arguir futuramente sobre o desempenho das demais web séries baseadas em romances clássicos em comparação com LBD, ou tratar do papel dos *memes* como reflexo da construção dos personagens/enredo pelo público no espaço da internet, assim como trabalhar com questões indenitárias em *Pride*, uma releitura de *Orgulho e Preconceito* (1813) com personagens negros, lançada em 2018 pela escritora haitiana Ibi Zoboi; poderia até mesmo tratar da representação do feminismo moderno na novela da TV Globo *Orgulho e Paixão* (2018). Todas essas possibilidades evidenciam que a Austenmania continua a produzir obras de relevância que justificam a constante presença de Austen tanto no meio acadêmico, quanto na cultura pop, e que o processo de transmidiação, numa lógica de disseminação, simulacro e tradução de narrativas, temas, imagens e convenções estéticas, precisa se tornar objeto dos estudos literários em diálogos interdisciplinares de modo a dialogar com os leitores contemporâneos.

Antes de finalizar esse texto, peço licença para destacar o quanto é difícil não admirar Jane Austen, não apenas pelos seus incomparáveis romances, mas também pela coragem de se ver como a escritora que era mesmo tendo que encarar as consequências que a sociedade do séc. XIX lhe impunha. Jane, como me atrevo a chama-la, é inspiradora, tocante, como não se emocionar com a história de sua vida que tanto reflete o que encontramos em suas páginas? Mesmo sabendo que talvez todo o conflito relatado nas fontes que conhecemos pode não ser equivalente ao que ela realmente sentiu ao ter que publicar suas obras, seus filhos queridos, por um preço humilhante se comparados aos que estes verdadeiramente valiam, sem ter visto, ou recebido financeiramente, nem um terço do que suas obras construíram ou influenciaram.

Austen teve que viver com muito pouco e viu sua mãe e irmã permanecerem na pobreza e sabendo que se talvez ela tivesse feito o que uma mulher da época teria que fazer e se cassasse por convenções poderia teria mudado o destino de todas. Contudo, talvez ela não teria sido a Austen que conhecemos se tivesse feito isso, se tivesse escolhido aceitar as imposições do patriarcado e se casasse por interesse. Ela não teria sido Austen se não lutasse,



através da escrita, pela sua própria liberdade. Não teria sido Austen, se não acreditasse que existia algo a mais para ela, que não apenas suas heroínas poderiam ter um final feliz, mas também outras mulheres, sendo elas leitoras ou escritoras, podendo criar seus romances sem ter que sofrer imposições patriarcais e assim poder ser ela mesma, ter seus próprios valores, e escrever a própria história.

Austen nos mostra, no diálogo entre Anne Elliot e o Cap. Harville – no romance *Persuasão* (1818) – o motivo pelo qual penso que o romance feminino tenha sido tão relevante para a época: Harville cita a literatura como meio de descrever o temperamento feminino, afirmando que todas as histórias estariam contra as mulheres; Anne responde com convicção: “nada de referências a livros. Os homens tiveram todas as vantagens contra nós, ao contarem sua própria história” (AUSTEN, 2012, p.201). O romance feminino, e por que não dizer Austen, dão voz a um conjunto de mulheres da época tendo a chance de contar sua própria história pelo seu ponto de vista. A adaptação, por sua vez se apropria da motivação de Austen para também dar voz aos anseios de um conjunto de mulheres contemporâneas. Terminei essas considerações, apresentando Jane Austen como um exemplo de coragem para a época e para os séculos que se seguiram, coragem de uma coisa que deveria ser tão simples, mas que poucos se atrevem a ter, coragem de acreditar em si próprio, de acreditar que você mesmo pode construir o caminho para a sua felicidade mesmo com o mundo de implicações e dúvidas, mesmo com uma sociedade que quer te limitar e silenciar.

Quem diria que a luta de Austen continuaria a ser também a minha?

## REFERÊNCIAS

### Referências bibliográficas

ANDRADE, Carolina Lourenço Reimberg de. **Vlog como gênero da indústria audiovisual**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015.

ANDRADE, Luiz Adolfo de. **Jogos Digitais e Transmídia: A Próxima Fase**. Curitiba - PR: Appris, 2015.

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. Tradução de Lúcio Cardoso. 4ªed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2012.

AUSTEN, Jane. **Persuasão**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2012.

AUSTEN, Jane; BRONTE, Charlotte. **Juvenilia**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Penguin Companhia, 2014.

AUSTEN-LEIGH, James Edward. **Uma Memória de Jane Austen**. Tradução de Stephanie Savalla e José Loureiro. Domingos Martins - Es: Pedrazul, 2014.

BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. Chicago: U of Chicago P, 1961. 2 Ed. 1983.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DORNELLES, Juliano Paz. **O FENÔMENO VLOG NO YOUTUBE Análise de conteúdo de vloggers brasileiros de sucesso**. 2015. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

FÉLIX, J.C. “**Literature and the realm of adaptation**”. In: Língua & Letras: Dossiê: linguagem, literatura e cinema. Volume 6. número 11, 2º Semestre 2005. P. 73-88.

FIGUEIREDO, Manoela Sarubbi Henares. **JANE AUSTEN NA ERA VIRTUAL: A ATUAÇÃO CRÍTICA DA TRADUÇÃO**. 2015. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

GRUNDY, Isobel. Jane Austen and literary traditions. In: COPELAND, Edward; MCMMASTER, Juliet. **The Cambridge Companion to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HARMAN, Claire. **Jane's Fame: how Jane Austen conquered the world**. New York. Picador, 2009.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York, Taylor & Francis Group, 2006.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo, 2ª edição: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry. **Invasores do Texto: fãs e cultura participativa**. Nova Iguaçu –RJ, Marsupial Editora, 2015.

JENKINS, Henry. **Transmedia Storytelling 101**. 2007. Disponível em: <[http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html)>. Acesso em: 19 out. 2018.

KELLY, Helena. **Jane Austen, The Secret Radical**. UK, Icon Books, 2016.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: ática, 1985. Série Princípios.

LIMA, Cecília Almeida Rodrigues. **De bond girl à comedia romântica: identidades femininas no cinema de hollywood**. 2010, 128f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Programa de pós-graduação em comunicação, Recife, 2010.

MCFARLANE, Brian. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. Clarendon Press, 1996, Oxford.

MOLITERNO, Eco. **Qual o segredo do sucesso no YouTube?** 2017. Disponível em: <<https://www.thinkwithgoogle.com/intl/pt-br/advertising-channels/v%C3%ADdeo/qual-o-segredo-do-sucesso-no-youtube/>>. Acesso em: 13 jan. 2019.

PARRILL, Sue. **Jane Austen on film and television : a critical study of the adaptations**. USA. Mc Farland & Company Publishers, 2002.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PRATTEN, Robert. **Getting Started with Transmedia Storytelling**. USA, 2011.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing**. Princeton: Princeton University Press, 1977.

STEENKAMP, Elzette. '**Janeites for a New Millennium: The Modernisation of Jane Austen on Film.**'. *Transnational Literature*. Volume 1. No 2, May 2009.

SU, Bernie; RORICK, Kate. **O Diário Secreto de Lizzie Bennet**. Rio de Janeiro / Campinas: Verus Editora, 2014. Tradução de Claudia Mello Belhassof.

**THE LIZZIE BENNET DIARIES**. Hank Green e Bernie Su. Estados Unidos, 2012-2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/playlist?list=PL6690D980D8A65D08>>. Acesso em 09 de setembro de 2017.

THOMPSON, Emma. **Razão e Sensibilidade: Roteiro e Diário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

VASCONCELOS, Sandra G. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. 1ª ed. São Paulo. Boitempo Editorial, 2002.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildengard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOOLF, Virginia. **The common reader**. First series, New York, Harcourt inc. 1925.

WOOLF, Virginia. **Profissões para Mulheres e Outros Artigos Feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&pm Editores, 2015.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

## Referências filmicas

### *Anos 90*

A ROOM With a View. Direção de James Ivory. Intérpretes: Maggie Smith, Helena Boham Carter. [s.i]: Merchant Ivory Productions, 1985. (177 min.), son., color.

ASPATRICINHAS de Beverly Hills. Direção de Amy Heckerling. Intérpretes: Alicia Silverstone, Stacey Dash, Brittany Murphy. Eua: Paramount Pictures, 1995. (97 min.), son., color.

EMMA. Direção de Diarmuid Lawrence. Intérpretes: Kate Beckinsale, Bernard Hepton, Mark Strong. Ru, Eua: A&e Television Networks, 1996. (107 min.), son., color.

EMMA. Direção de Douglas Mcgrath. Intérpretes: Gwyneth Paltrow, James Cosmo, Greta Scacchi. Ru, Eua, 1996. (120 min.), son., color.

LITTLE Women. Direção de Gillian Armstrong. Intérpretes: Susan Sarandon, Winona Ryder, Kirsten Dunst. [s.i]: Columbia Pictures, 1994. Son., color.

PALÁCIO das Ilusões. Direção de Patricia Rozema. Intérpretes: Frances O'connor, Jonny Lee Miller, Alessandro Nivola. Ru: Bbc, 1999. (112 min.), son., color.

PERSUASION. Direção de Roger Michell. Intérpretes: Amanda Root, Ciarán Hinds, Susan Fleetwood. Ru, Eua, Fra: Bbc, 1995. (107 min.), son., color. Legendado.

PRIDE and Prejudice. Direção de Simon Langton. U.k: Bbc, 1995. (300 min.), DVD, son., color. Legendado.

RAZÃO e Sensibilidade. Direção de Ang Lee. Usa, Uk: Columbia Pictures, 1995. (136 min.), son.Color.

HOWARDS End. Direção de James Ivory. Intérpretes: Anthony Hopkins, Emma Thompson. London, Uk: Merchant Ivory Productions, 1992. (142 min.), son., color.

THE Age Of Innocence. Direção de Martin Scorsese. Intérpretes: Daniel Day-lewis, Michelle Pfeiffer, Winona Ryde. [s.i]: Columbia Pictures, 1993. (139 min.), son., color.

THE Remains of the Day. Direção de James Ivory. Intérpretes: Anthony Hopkins, Emma Thompson, John Haycraft. London, Uk: Columbia Pictures, 1993. (134 min.), son., color.

*Anos 2000*

A ABADIA de Northanger. Direção de Jon Jones. Eua, Ru, Irl: Granada Television, 2007. (84 min.), son., color. Legendado.

AMOR e Inocência. Direção de Julian Jarrold. Intérpretes: Anne Hathaway, James Mcavoy, Julie Walters. Ru, Irl: Uk Film Councils, 2007. (120 min.), son., color.

EMMA. Direção de Jim O'hanlon. Intérpretes: Romola Garai, Michael Gambon, Jonny Lee Miller. Ru: Bbc, 2009. (240 min.), DVD, son., color. Legendado. 4 episódios.

LOST In Austen. Direção de Dan Zeff. U.k: Itv, 2008. (177 min.), son., color. Legendado. 3 episódios.

MANSFIELD Park. Direção de Iain B. Macdonald. Intérpretes: Julia Joyce, Douglas Hodge, Maggie O'Neill. Ru: Company Pictures, 2007. (88 min.), son., color. Legendado.

MISS Austen Regrets. Direção de Jeremy Lovering. Intérpretes: Samuel Roukin, Olivia Williams, Greta Scacchi. Ru, Eua: Bbc, 2008. (90 min.), DVD, son., color. Legendado.

NOIVA e Preconceito. Direção de Gurinder Chadha. U.k: Miramax, 2004. (115 min.), son., color. Legendado.

O CLUBE de Leitura de Jane Austen. Direção de Robin Swicord. Intérpretes: Kathy Baker, Hugh Dancy, Amy Brenneman. Eua: Mockingbird Pictures, 2007. (106 min.), son., color.

O DIÁRIO de Bridget Jones. Direção de Sharon Maguire. Intérpretes: Renée Zellweger, Colin Firth, Hugh Grant. Eua, Fra, Uk: Miramax, 2001. (97 min.), son., color.

ORGULHO e Preconceito. Direção de Joe Wright. Eua, Fra, Uk: Universal Studios, 2005. (128 min.), son, color. Legendado.

PERSUASION. Direção de Adrian Shergold. Intérpretes: Sally Hawkins, Alice Krige, Anthony Head. Eua, Ru: Clerkenwell Films, 2007. (93 min.), son., color.

SENSE & Sensibility. Direção de John Alexander. Intérpretes: Dominic Cooper, Charity Wakefield, Hattie Morahan. Ru: Bbc, 2008. (174 min.), DVD, son., color.

*Anos 2010*

AMOR & Amizade. Direção de Whit Stillman. Intérpretes: Kate Beckinsale, Chloë Sevigny, Xavier Samuel. Irl, Fra, Hol: Westerly Films, 2016. (90 min.), son., color.

AUSTENLAND. Direção de Jerusha Hess. Usa: Sony Pictures, 2013. (97 min.), son., color. Legendado.

DEATH Comes To Pemberley. Direção de Daniel Percival. U.k: Bbc, 2013. Son., color. Legendado.

EMMA Approved. Direção de Bernie Su. Intérpretes: Joanna Sotomura, Brent Bailey, Dayeane Hutton. Eua: Pemberley Digital, 2013. Son., color. Legendado. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?annotation\\_id=annotation\\_3816569561&feature=iv&index=2&list=PL\\_ePOdU-b3xcKOsJ8aU2Tnztt6N9mEmur&src\\_vid=io1DDKnBVxw&v=aeeXkf8LZ\\_8](https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_3816569561&feature=iv&index=2&list=PL_ePOdU-b3xcKOsJ8aU2Tnztt6N9mEmur&src_vid=io1DDKnBVxw&v=aeeXkf8LZ_8)>. Acesso em: 13 jan. 2018.

ORGULHO e Paixão. Direção de Fred Mayrink. Realização de Marcos Bernstein. Intérpretes: Nathalia Dill, Thiago Lacerda, Agatha Moreira. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2018. Son., color. Telenovela, 161 capítulos.

ORGULHO e Preconceito e Zumbis. Direção de Burr Steers. Usa: Lionsgate Entertainment, 2016. (107 min.), son., color. Legendado.

SCENTS and Sensibility. Direção de Brian Brough. Intérpretes: Ashley Williams, Marla Sokoloff, Nick Zano. Eua: Silver Peak Productions, 2011. (90 min.), son., color.

SEM Prada Nem Nada. Direção de Angel Garcia. Intérpretes: Camilla Belle, Alexa Penavega, Kuno Becker. Mex, Usa: Lionsgate / Televisa, 2011. (107 min.), son., color. Legendado.

THE Lizzie Bennet Diaries. Direção de Bernie Su, Hank Green. Usa: Pemberley Digital, Youtube, 2012. Son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/LizzieBennet>>. Acesso em: 25 set. 2017.