

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

MARCELA DUTRA DE OLIVEIRA SOALHEIRO CRUZ

JANE AUSTEN É POP:
O PAPEL DO LEITOR E DO ESPECTADOR NA *AUSTEN MANIA*

Niterói, RJ
2014

MARCELA DUTRA DE OLIVEIRA SOALHEIRO CRUZ

JANE AUSTEN É POP -
O PAPEL DO LEITOR E DO ESPECTADOR NA *AUSTEN MANIA*

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção de título de Mestre.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Maurício de Bragança

Niterói, RJ
2014

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C957 Cruz, Marcela Dutra de Oliveira Soalheiro.

JANE AUSTEN É POP – o papel do leitor e do espectador na *Austen Mania*/ Marcela Dutra de Oliveira Soalheiro Cruz. – 2014.

138 f. ; il.

Orientador: Maurício de Bragança.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2014.

Bibliografia: f. 122-125.

1. Multimeio. 2. Literatura inglesa. 3. Adaptação para o cinema. 4. Austen, Jane, 1775-1817. I. Bragança, Maurício de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 302.2343

Para Marisa Soalheiro Pires, *in memoriam*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de estender a minha gratidão a todos que direta ou indiretamente me ajudaram neste momento tão importante de crescimento pessoal e profissional. O processo de pesquisa, desenvolvimento e redação desta dissertação não seria possível se não fosse a contribuição e o apoio de várias pessoas ao longo destes dois anos. Dentre elas, gostaria de agradecer especialmente:

À minha família pelo afeto e apoio incondicional. Aos meus pais agradeço pela sua confiança, inabalável diante de qualquer desafio, que me instiga e impulsiona. À minha irmã, agradeço pela amizade e pela certeza de que eu nunca caminharei sozinha.

Ao Rodrigo, agradeço pela parceria nestes onze anos, minha maior fonte de felicidade e orgulho.

Ao Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense e à CAPES pela oportunidade de realização desta pesquisa.

Aos professores que contribuíram, dentro ou fora de sala de aula, para a minha formação e para o desenvolvimento deste trabalho. Aos professores Tunico Amâncio e Mariana Baltar pelo debate proporcionado no Exame de Qualificação, cujos frutos estão evidentes no amadurecimento das discussões desta dissertação.

Ao professor Maurício de Bragança, eu gostaria de agradecer não só a orientação sempre atenciosa e dedicada, mas também a sua profunda generosidade. Obrigada pela presença encorajadora, pela delicadeza nos momentos mais difíceis, pela paciência, compreensão e pela amizade.

À Silvia e à Luciana, por estarem sempre dispostas a ouvir e a ajudar, tornando tudo tão mais fácil.

Aos amigos feitos ao longo desses dois anos, por compartilharem os momentos de angústia e comemorarem os sucessos, pelas conversas nas noites em claro, debates em congressos e pelas mesas de bar. Obrigada por terem feito essa experiência ainda mais inesquecível.

Agradeço a surpresa deliciosa que é o Enxame, pela sua presença constante, fundamental e, sem dúvida, permanente.

Aos amigos da Expresso, por serem uma fonte interminável de carinho, apoio e segurança; e às meninas da Geringonça, obrigada pelo voto de confiança e pelo suporte que permitiu a dedicação a este trabalho.

Aos meus alunos, agradeço pelos questionamentos e pela inspiração.

RESUMO

Jane Austen foi uma escritora inglesa cujos romances foram publicados antes da terceira década do século XIX e é uma das autoras mais adaptadas da contemporaneidade. Em 1995, inicia-se a fase de maior criatividade e produção acerca da sua obra: são mais de quinze produções audiovisuais, além de inúmeros livros baseados na vida e obra da autora.

Esta pesquisa propõe a análise dos vários fatores que explicam este fenômeno e a relevância de uma literatura que, através do imaginário criado pelo cinema, encontra sua maior fase criativa duzentos anos após ser escrita. Especialmente, buscamos explorar o papel do conteúdo audiovisual neste contexto, além da participação de seus principais agentes: o *leitor intermediático*, aquele que, através do cinema, revoluciona a leitura, e o fã, que com a sua dedicação e necessidade de expressão, participa ativamente dessa recente fase de produção.

Observamos a influência das informações trazidas pelo cinema no que conhecemos hoje por Jane Austen, através do seguinte questionamento: quanto do que dizemos ser Austen realmente provém das páginas ou é resultado de quase um século de adaptações e apropriações, que dinamizam a memória e alteram a identidade de Jane Austen nos dias de hoje?

PALAVRAS CHAVE: audiovisual, literatura, adaptação, fã, Jane Austen

ABSTRACT

Jane Austen was an English novelist whose work was published prior to the third decade of the XIX century. She is one of the most adapted authors of contemporary times. The most creative and productive phase, when it comes to her work, starts in 1995: there are over fifteen audiovisual products and countless books based on her life and on her novels.

This research proposes the analysis of the many factors that could explain this phenomenon and the relevance of this literature, which undergoes its most creative phase due to the universe of images, build by audiovisual products. We especially try to explore the role audiovisual productions play in this context and the participation of its main agents: the cinematographic reader, who, through cinema, changes the reading practices; and the fan, who through its dedication and need of expression, is an active participant of this recent fase of adaptations.

We observe how the information brought by cinema influence what we contemporarily name Jane Austen: how much of what we say and think is Jane Austen actually comes from the pages or is a direct result of almost one century of adaptations and appropriations that will shape Austen's memory and identity today?

KEYWORDS: audiovisual, literature, adaptation, fan, Jane Austen

SUMÁRIO

C957 CRUZ, MARCELA DUTRA DE OLIVEIRA SOALHEIRO.	3
-------------------------------------------------------------	----------

INTRODUÇÃO	8
-------------------------	----------

I- APRESENTAÇÃO	8
II- JANE AUSTEN – UMA BREVE PERSPECTIVA.....	15
III- A CRÍTICA.....	18
IV- Por uma categorização – as adaptações e a <i>Austen Mania</i>	20

CAPÍTULO 1 – JANE AUSTEN E O CINEMA.....	24
-------------------------------------------------	-----------

1.2 – LITERATURA E CINEMA – EM BUSCA DE UMA ABORDAGEM	26
1.2.1- ANÁLISE TEXTUAL E O SURGIMENTO DO LEITOR	33
1.2.2.- Pela horizontalidade das obras.....	36
1.3- <i>A espiral de referências e o surgimento do leitor intermediático</i>	38
1.3.1- A QUESTÃO DA COAUTORIA: NOVA RELAÇÃO COM O AUTOR?	44

CAPÍTULO 2 – MEMÓRIA CULTURAL CIRCULADA E A ESPIRAL DE REFERÊNCIAS NO CONTEXTO DO CÂNONE LITERÁRIO.....	46
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

2.1- MEMÓRIA, MEMÓRIA CULTURAL E MEMÓRIA COLETIVA	52
2.1.1 – A MEMÓRIA CULTURAL E A SUA RELAÇÃO COM AS IMAGENS E A INTERMEDIALIDADE..	57
2.2- <i>Memória cultural circulada</i> e a relação do leitor/espectador com o cânone	62
2.3- <i>O leitor intermediático – da tela para a página e vice-versa</i>	71
2.3.1 – A memória cultural e o leitor/espectador como sujeito especializado	72

CAPÍTULO 3 – O FÃ DE JANE AUSTEN – A JANEITE CONTEMPORÂNEA	74
-------------------------------------------------------------------------	-----------

3.1- REFERÊNCIAS EM ESPIRAL – O EXEMPLO DA CAMISA MOLHADA OU WET SHIRT SYNDROME.....	78
3.2 – ENTENDENDO O FÃ.....	84
3.2.1 - AS JANEITES – O FÃ DE JANE AUSTEN.....	85
3.2.2- QUESTÕES REFERENTES AO FÃ DE JANE AUSTEN – JANEITE – CONTEMPORÂNEA	88
3.3 – OS PRODUTOS	93
3.3.1- JANEITES CONECTADAS: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL, REPRESENTAÇÃO E INTERATIVIDADE	94
3.4 – AS PRODUÇÕES LITERÁRIAS: LIVROS, FAN FICS, COAUTORIAS E O FÃ BRASILEIRO...	103
3.4.1- <i>ORGULHO E PROMISCUIDADE</i>	104
3.4.2- <i>RAZÃO E SENSIBILIDADE E MONSTROS MARINHOS</i>	104
3.4.3- <i>ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS</i>	106
3.5 – A QUESTÃO DO FÃ DE JANE AUSTEN E DA ESPECIFICIDADE BRASILEIRA	108

<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	<u>114</u>
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</u>	<u>122</u>
<u>ANEXO I – LISTA DE ADAPTAÇÕES POR FASE:.....</u>	<u>126</u>
- PRIMEIRA FASE:	126
<u>ANEXO II – AS REESCRITURAS E SUAS PARTICULARIDADES</u>	<u>132</u>

INTRODUÇÃO

I- Apresentação

Jane Austen é uma das autoras mais adaptadas da contemporaneidade. Seus três romances mais conhecidos: *Razão e Sensibilidade* (*Sense and Sensibility*, 1811), *Orgulho e Preconceito* (*Pride and Prejudice*, 1813) e *Emma* (1815) foram adaptados e apropriados intensamente, dando origem a múltiplas versões, feitas tanto para o cinema como para a televisão. Podemos apontar *Orgulho e Preconceito* (1995), a série televisiva realizada pela BBC britânica – que conta com o ator Colin Firth como Mr. Darcy -, como uma das adaptações de Jane Austen mais conhecidas das realizadas nos últimos 18 anos.

De forma semelhante, a figura da autora se torna produto midiático e nos propicia diversas caracterizações. Ela se torna uma romântica e determinada Anne Hathaway em *Becoming Jane* (Jarrold, 2007), uma senhora amargurada em *Jane Austen's Regrets* (Lovering, 2008) e uma vampira em *Jane Austen, Vampira* (Ford, 2010). Nestes novos produtos, suas personagens passeiam pela Beverly Hills dos anos noventa em *Patricinhas de Beverly Hills* (Heckerling, 1995) e por Londres dos anos 2000 em *Lost in Austen* (Andrews, 2008). Elas lutam contra zumbis e lagostas assassinas gigantes em *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (Grahame-Smith e Austen, 2009) e *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos* (Winters e Austen, 2009), e há 15 anos mergulham em lagos com camisas brancas para serem encontrados com cabelos rebeldes e roupas transparentes por nós, os ávidos espectadores.

Esta intensa relação se aproxima do centenário - se considerarmos a primeira adaptação cinematográfica de *Orgulho e Preconceito*, datada de 1938 - e não dá sinais de exaustão. Desta forma, em 1995 inicia-se a fase de maior criatividade acerca da sua obra: são mais de quinze produções audiovisuais, além de inúmeros livros baseados na vida e obra da autora. O fenômeno persiste no século XXI, haja vista produções como *Austenland* (Jerusha Hess, 2013), *The Lizzie Bennet Diaries* (Bernie Su e Kate Rorick, 2013) e *Emma Approved* (Bernie Su, 2013) indicando a continuidade deste fenômeno produtivo para além do que podemos prever.

É notável que a relação entre os romances completos da escritora e o audiovisual é intensa há décadas: entre os anos 1970 e 1986, por exemplo, seis adaptações

cinematográficas de romances de Austen foram realizadas¹. Se considerarmos, entretanto, apenas o período que se inicia em 1995 e dura até os dias de hoje, é possível dizer que testemunhamos um momento de produtividade sem precedentes no que concerne sua vida e obra.

Esta pesquisa objetiva identificar os fatores que determinam a relevância desta literatura canônica, analisando o seu maior fenômeno criativo que está ocorrendo quase duzentos anos após ela ter sido escrita.

Especialmente, buscamos explorar o papel do audiovisual neste contexto, assim como a participação daqueles que consideramos seus principais agentes: o *novo-leitor*, sujeito contemporâneo inserido no contexto intermediático de novas práticas de leitura; o *leitor intermediático*, aquele que, através da interação entre as múltiplas plataformas de produção midiática – o audiovisual, a literatura, as plataformas digitais, e outras – revoluciona a relação que estabelece com a literatura; e o fã, que com a sua dedicação e necessidade de expressão, participa intensamente dessa recente fase de produção.

Observo a trajetória percorrida pelas informações e referências trazidas pelos produtos audiovisuais para o texto literário através desses sujeitos e qual a sua influência no que conhecemos hoje por Jane Austen. Questiono quanto do que consideramos ser *memória cultural circulada* ou conteúdo integrante do universo de Austen realmente provém das páginas ou é resultado de quase um século de adaptações e apropriações, que formam a memória e a identidade de Jane Austen nos dias de hoje.

A motivação desta pesquisa parte exatamente da percepção da subjetividade oriunda da íntima relação entre cinema e literatura no sujeito leitor/espectador. Apesar de já ter assistido à adaptação da BBC de *Orgulho e Preconceito* (1995), a de *Razão e Sensibilidade* (1995) e *Patricinhas de Beverly Hills* (1995), desconhecia não só os romances como também a existência de qualquer elemento em comum entre as obras. Reconhecia somente uma caracterização de época semelhante nas duas primeiras, mas que era perceptivelmente ausente em *Patricinhas*.

Ao assistir a *Orgulho e Preconceito* (2005), já aluna de graduação do cinema da UFF, finalmente procurei o romance. Assim como um exemplo que mencionarei mais à frente, percebi uma especificidade na minha experiência com o livro: ao ler o nome do personagem principal, Mr. Darcy, eu visualizava o ator da adaptação que me intrigou a buscar a leitura. Da mesma forma que as paisagens, as roupas, as casas e todas as

¹ Ver anexo I

informações fornecidas pelo texto geravam, em mim, uma experiência de memória: as páginas constantemente me remetiam à tela.

A adaptação que me instigou a procurar o romance, neste caso o filme para cinema dirigido por Joe Wright e estrelado por Keira Knightley e Matthew Macfadyen, também criou em mim uma relação afetiva. Devido a esse processo de projeção de expectativa e de satisfação, pude estabelecer um novo processo de produção de sentido, que relacionava as duas experiências – a de ver o filme e a de ler o livro – de forma dinâmica e horizontal.

Reconheci-me, então, uma *leitora cinematográfica*. É necessário indicar aqui que já realizo uma leitura diferenciada, específica de um sujeito que foi exposto constantemente à teoria cinematográfica, não ignorando a mudança que esse fato causa na experiência tanto da interpretação quanto da espectralidade. Nesse caso, entretanto, na especificidade da leitora com este romance, reconheci uma prática de leitura imediatamente influenciada pela experiência do cinema. Iniciei, então, um questionamento sobre as diferenças possíveis na interpretação do sujeito que chegou a Austen com uma série de imagens produzidas pelo cinema, mesmo aquelas que desconhecia serem advindas do texto literário.

Apesar de ter passado os próximos anos desenvolvendo uma grande intimidade com essa obra e sua relação com o cinema iniciando a minha própria coleção de DVDs e de inúmeras edições diferentes dos romances – de seis livros li somente quatro. Dos dois que, mesmo após essa pesquisa, permanecem não lidos, tenho uma noção construída pelo cinema suficiente para parecer conhecedora.

Consequentemente, entendi que o que eu conhecia de Jane Austen era diferente daquilo que outros leitores ou espectadores, aqueles que não iniciaram sua relação com o romance na versão de 2005, conheciam. Enquanto eu vejo um Mr. Darcy, representado por um ator, eles vêem outro, respectivo de outra adaptação; enquanto eu tenho razoável facilidade para lidar com as adaptações e apropriações recentes, alguns têm mais resistência.

É nesse contexto, portanto, que dou início a essa pesquisa sobre o leitor que, como eu, lê Jane Austen através do cinema, e pode (ou não) chegar aos livros devido a ele. Quais os efeitos de um leitor imerso em uma nova prática de leitura no universo construído culturalmente da obra de Austen e, mais importante, qual o seu papel nos últimos dezenove anos?

Para a elucidação destas questões, devido ao grande número de produtos audiovisuais e em busca de uma facilidade analítica, estabeleceremos, nesta parte

introdutória, uma categorização das obras, seguindo uma linha cronológica de produção – a partir da primeira obra produzida – utilizando os seguintes critérios: produtor, local de produção, suporte, romance adaptado e ano de produção. Propomos três fases de adaptações e, posteriormente, dedicaremos nossa atenção à última fase, iniciada em 1995, que chamaremos de *Austen Mania* (SOLENDER, 2002).

A partir das definições e dos questionamentos descritos acima, estruturamos o trabalho em três momentos:

O primeiro capítulo estabelece, primeiramente, as estruturas sobre as quais analisaremos a relação entre a literatura e o audiovisual. Reconhecemos, nesse momento, a intensa troca existente entre estas artes desde o início do cinema, enfatizando que esta interação é não só constante como também duradoura.

Conceituamos então *adaptação* e *apropriação*, assim como elaborados por Julie Sanders (SANDERS, 2006) e Linda Hutcheon (HUTCHEON, 2006), traçando as definições teóricas destas obras dentro do cenário cinematográfico e literário. Definimos as categorias *transposição*, *comentário* e *analogia* para dar conta das variações possíveis dentro de adaptação, diferenciando assim, adaptação e apropriação e estabelecendo o arcabouço de conceitos que utilizaremos não só neste capítulo, mas ao longo de todo o texto, para analisar versões audiovisuais de textos literários.

As múltiplas versões de Austen, então, poderão ser analisadas profundamente através destes conceitos estabelecidos. Para isso, utilizaremos a divisão em fases de produção criativa construída por nós nesta introdução, para que o estudo flua de maneira dinâmica entre as adaptações e apropriações de Austen não só no cinema, mas também em vários âmbitos da cultura midiática.

A partir desse momento, analisamos possíveis encaminhamentos teóricos para a realização deste estudo de adaptações, dando conta da nossa intenção de nos descolarmos do preconceito enraizado na teoria literária e cinematográfica no que diz respeito à busca da “fidelidade” entre o texto fonte e suas versões.

Vinculamo-nos, então, a uma linha específica de análise, em busca de uma abordagem menos depreciativa do produto cinematográfico. Através das teorias da intertextualidade de Julia Kristeva e as categorias intertextuais de Gérard Genette, propomos a possibilidade de troca constante entre as artes, distanciando-nos de uma busca à “fidelidade” que o cinema deveria à literatura e objetivando a quebra do preconceito estrutural nos estudos literários e cinematográficos quando lidamos com adaptações.

Baseamo-nos, também, no conceito de “intermedialidade” de Adalberto Müller (MÜLLER, 2012) para estabelecermos um contraponto com o conceito de intertextualidade, no sentido de pensarmos em mais uma ferramenta teórica no distanciamento que propomos da “fidelidade”.

O nosso estudo será direcionado de maneira a estabelecer uma horizontalidade entre estas artes, propondo que nos desapeguemos de conceitos como “original” e “cópia”, para lidarmos com múltiplas versões, intertextualmente relacionadas, distanciando-nos da hierarquia comumente encontrada em estudos de adaptações.

Debateremos, então, a contribuição fornecida pela crítica literária estruturalista e pós-estruturalista para os estudos de adaptação, no que diz respeito à análise das obras e à maneira pela qual essas teorias permitirão o deslocamento gradativo destas obras de uma estrutura hierárquica determinista para um diálogo intertextual. As reflexões de Roland Barthes (BARTHES, 1970; 1986) e Robert Stam (STAM, 2006; 2008) serão de extrema importância, neste momento, para definirmos as novas estruturas sobre as quais se estabelecerão não só as práticas de análise textual, mas também a própria ideia de textualidade.

A intertextualidade que propomos aqui será concretizada a partir do surgimento do leitor, através da instrumentalização teórica deste sujeito estabelecida por Barthes em *A morte do autor* e em *S/Z*. Elaborando sobre os conceitos de textos *legíveis* e *escrevíveis* propostos pelo crítico, é possível estabelecermos a estruturação do processo de interpretação do leitor e do espectador, considerando, assim, esses processos como colaborativos e produtivos.

Ao estabelecermos a relação horizontal e intertextual entre cinema e literatura e ao instrumentalizarmos o leitor, permitindo-lhe todas as subjetividades do processo interpretativo, podemos iniciar a análise do papel do cinema para a construção de um imaginário sobre a literatura.

Através do conceito de *memória cultural circulada* de John Ellis (ELLIS, 1982), percebemos o surgimento de uma nova prática de leitura, despida da hierarquia entre obras. O cinema constrói um imaginário sobre o texto literário que só será concretizado no encontro de leitor/espectador com as referências cinematográficas e literárias estabelecidas pela intertextualidade que sua subjetividade estabelecerá.

Damos conta, então, do surgimento de um *novo-leitor*, praticante de novas formas de leitura. Este sujeito se relacionará com as obras de forma intertextual e horizontal, estabelecendo novos paradigmas interpretativos e novos significados.

Reconhecemos no *novo-leitor* as novas práticas de leitura e interpretação características de um sujeito inserido em um contexto contemporâneo de fluxos constantes de informações; o *leitor intermediático*, entretanto, representa um momento diferenciado na experiência intertextual e interpretativa deste sujeito, que está sim inserido nas práticas contemporâneas de leitura e interpretação, mas que concretiza referências absorvidas pela prática de leitura/espectatorialidade através dos produtos audiovisuais.

Extrapolando a relação que o *novo-leitor* terá com o texto e com a tela, pensamos ainda na produtividade decorrente das novas práticas de leitura realizadas por ele. Ao inserir-se no que chamaremos de *espiral de referências* –conceito que definiremos e desenvolveremos ao longo do primeiro capítulo –este sujeito estará exposto a novas construções cinematográficas e literárias que só ele, através da subjetividade e da interpretação, será capaz de fazer, tornando-se, assim, um *leitor intermediático*.

Neste contexto, ele se torna embebido de subjetividade produtiva e de desejo participativo. Sem a presença ostensiva do autor e da hierarquia entre as obras, ele se relaciona com os textos com a liberdade que redundará em criatividade e colaboração. O leitor/espectador, *leitor intermediático*, se torna produtor: ele irá se inserir em mais uma camada da prática de leitura que diagnosticamos anteriormente. É sobre essa relação produtiva que trataremos no segundo capítulo.

No segundo momento deste trabalho, portanto, retomamos o conceito de *memória cultural circulada* definido no primeiro capítulo para entendermos a densidade da interação entre cinema e literatura, no que diz respeito à construção de um universo imagético. Propomos que a possibilidade de dizermos que conhecemos o universo de Jane Austen, de descrevermos seus temas, sua narrativa ou seus personagens mesmo que não tenhamos lido nenhum dos seus romances, é criada pelo audiovisual.

De acordo com Ellis, ao lidarmos com um cânone literário, estamos expostos às informações externas às páginas que darão conta do que reconhecemos deste universo. Essas informações serão essenciais para construirmos o nosso conhecimento destas obras, principalmente quando não nos expomos à materialidade do texto. Essa *memória cultural circulada*, como ele define, é uma troca estabelecida pelo cinema com a memória do texto literário.

Através dessa definição, pensaremos os lugares do *novo-leitor* e do *leitor intermediático* no processo interpretativo imerso em referências difusas. A construção da memória de um cânone se pautará nas trocas estabelecidas entre estas obras, na *espiral*

de referências estabelecida pelo audiovisual e pela literatura, mas somente se concretizará no sujeito leitor, já que caberá a ele sua experiência subjetiva com essas referências. A experiência é produtiva no sentido em que esse leitor trará sua subjetividade para o processo interpretativo.

Remetendo-nos às proposições teóricas que expusemos no primeiro capítulo - estabelecendo a horizontalidade e a intertextualidade entre as versões através de uma perspectiva de relações intermediáticas - podemos considerar as inúmeras possibilidades de troca que serão cristalizadas nesse sujeito. Propomos, então, que ele circulará pelo audiovisual e pela literatura, elaborando novas conexões e novos significados, dinamicamente alterando a memória e, conseqüentemente, o universo de Austen na contemporaneidade.

O seu grande diferencial, portanto, é a maneira pela qual ele fará suas escolhas, estabelecerá seu caminho interpretativo e participará da construção do imaginário deste cânone.

Para o instrumentalizarmos, dando conta de suas possibilidades, utilizaremos, no terceiro e último capítulo, os Estudos de Fã e os Estudos Culturais, em busca de uma definição do papel do leitor/espectador no processo produtivo de conteúdo. Pensaremos, nesse momento, quais formas de interação são possíveis para esse *leitor intermediático*, dentro de uma perspectiva intermediática de troca e compartilhamento de informações. Como ele se relacionará com o texto fonte, com as versões e com a própria figura autoral em um contexto de produção de conteúdo.

O padrão de consumo deste leitor é diferenciado. Ele se relaciona com os produtos intimamente, tecendo referências, fazendo citações e buscando novidades. Nesse contexto, torna-se possível que ele se aproprie das informações recebidas e das suas múltiplas construções de sentido, em busca da elaboração de um produto que dê conta das suas expectativas.

A intimidade que construirá com as obras determinará seu processo interpretativo, e a criatividade permitida por esse processo o transformará em produtor, seja literário ou audiovisual. Ele irá, inclusive, permitir-se relacionar com o cânone no mesmo patamar, apropriando-se da construção do texto fonte para produzir a própria versão, uma que dê conta de suas referências específicas de profundo conhecedor, de fã.

Trataremos, nesse momento, das especificidades deste fã no universo de Jane Austen. Construiremos um histórico, desde o primeiro reconhecimento teórico de sua existência, até a sua especificidade no fenômeno da *Austen Mania*. Daremos ênfase ao

histórico deste fã, seu diferencial em um amplo espectro de *fandoms* [\[explicar!\]](#) contemporâneos.

O fã de Jane Austen – *Janeite* – se torna um dos nossos objetos principais deste capítulo, devido à relação que estabelecemos entre o seu perfil dinâmico e criativo com características da *memória cultural* contemporânea de Jane Austen. Pensaremos, então, em uma perspectiva de vivacidade que esse sujeito empresta à memória de um cânone através da produção inserida no universo referencial, na *espiral de referências*. É nesse contexto que surgem os fã-filmes, as *fan-fictions* e, mais recentemente, as reescrituras.

Analisaremos os produtos contemporâneos de Jane Austen, que dão conta não só deste público conhecedor e consumidor da obra da autora, mas também do perfil deste fã. Pensaremos na relação entre ele e a produção, considerando a transformação constante promovida por esta troca na *memória* de Austen. Questionaremos também, neste momento, o surgimento de produtos como as reescrituras, nas quais fãs constroem uma nova relação com a autora, propondo uma criação conjunta e a alcançando a um patamar de igualdade.

Finalmente, propomos uma primeira reflexão para a construção de um perfil para o fã de Jane Austen brasileiro através dos resultados obtidos em um questionário *on-line* realizado pela pesquisadora no período de 01/02/2013 a 30/04/2013.

Aqui pretendemos, principalmente, investigar a origem deste fã nacional (se entrou em contato através do cinema ou através dos romances), o limite de seus interesses dentro do universo, qual seu padrão de consumo e de produção. Buscamos entender este sujeito em um contexto nacional de produção e compartilhamento de conteúdo, traçando, por fim, um esboço inicial do perfil do fã brasileiro de Jane Austen.

II- **Jane Austen – Uma breve perspectiva**

A autora nasceu em 16 de dezembro de 1775 na cidade de Steventon, no nordeste de Hampshire, Inglaterra, a sétima de oito irmãos: James (1765), George (1766), Edward (1767), Henry (1771), Cassandra (1773), Francis (1774) e Charles (1779). Seu pai, Sr. George Austen (1731-1805), era reverendo e possuidor de uma extensa biblioteca, na qual Austen fez seu conhecimento dos clássicos. Ele mantinha em casa uma pequena escola para meninos, na qual também ensinava seus cinco filhos, e a casa estava permanentemente cheia de alunos e livros.

Ela era uma ávida leitora, paixão essa que era compartilhada orgulhosamente por toda a família, e as primeiras incursões pela escrita vieram da vontade de produzir peças de teatro e textos para entretenimento familiar. Eram, portanto, leves e engraçadas, para os momentos em que a família estava reunida e entretendo amigos, como nas festas de fim de ano. Em casa, ela escrevia pequenos contos e os dedicava aos irmãos. Eles foram publicados no séc. XX em três volumes, separadamente dos romances que ela escreveu já adulta, e foram chamados *Juvenilia*.

Acredita-se que, ao crescer, ela mantinha a mesma vida que preferia para suas heroínas: “bons livros, boas conversas e bastante tempo livre” (HODGE, 1972 p.23). foi ela que disse isso ou esse autor? Fiquei na dúvida

A intimidade da relação com sua irmã Cassandra é a mais conhecida devido à extensa troca de correspondência entre elas, e se supõe ser nela que Austen se baseou para escrever as interações entre as irmãs Elinor e Marianne, de *Razão e Sensibilidade* e, principalmente, Jane Bennet e Elizabeth Bennet, de *Orgulho e Preconceito*. Cassandra teria dito à sobrinha Caroline que queimou parte dessas cartas quando a irmã morreu, procurando censurar relatos de infelicidade familiar, comentários trocados sobre o curto noivado de Austen e, mais tarde, reclamações que a autora teria feito sobre sua doença. As que restaram, ainda que com partes cortadas e censuradas, como percebeu Caroline, foram herdadas por membros da família e posteriormente publicadas (NOKES, 1997, p. 01). Elas constituem grande parte do que hoje se conhece da vida da escritora.

Durante a década de 1790, Austen começou a acompanhar seus pais nas viagens de visita a seus irmãos mais velhos. Nessa época, ela iniciou os seus primeiros romances (FAYE, 2002, p. 23). Logo depois, Austen passou a viajar sozinha e a produzir o que se tornaria a parte mais significativa da sua obra.

A morte de George Austen em 1805 deixou sua mulher e duas filhas seriamente prejudicadas financeiramente e sem condições de comprar ou alugar uma casa. A mãe de Austen passou os anos seguintes viajando com suas filhas entre as casas de seus filhos e familiares até se estabelecerem, com a ajuda de seu filho Edward, em uma pequena casa em Chawton, Hampshire, em 1808. Esta foi a última casa em que viveram, onde Jane escreveu a maior parte de sua obra e onde hoje há o Museu de Jane Austen, ou a Casa de Jane Austen (FAYE, 2002, p. 33).

Em 1816, Austen começou a sentir sintomas da doença da qual morreria. Não se sabe ao certo qual o diagnóstico, mas considerando os escassos relatos dos sintomas feitos por carta, tanto por ela quanto por seu irmão Henry, acredita-se hoje que ela teve doença

de Addison, uma doença na supra-renal de origem auto-imune, que causa dor extrema. “Ela manteve suas faculdades, sua memória, suas vontades, seu temperamento e suas afeições claras, quentes e intactas até o final. [...] Ela escreveu enquanto conseguiu segurar uma caneta, e com um lápis quando com a caneta se tornou muito penoso” (HODGE, 1972, p. 205).

Todos os romances escritos por Jane Austen e publicados até sua morte eram anônimos, já que não seria respeitável, para os costumes da época, que uma senhora escritora publicasse livros. A respeitável filha de um nobre não poderia se relacionar com algo ligado a comércio, e, consciente do risco que correria ao ser reconhecida como autora, Austen não autorizou que seu nome fosse publicado. *Razão e Sensibilidade*, então, teria sido escrito “*By a Lady*” (ou “por uma senhora”) e *Orgulho e Preconceito*, “pela mesma autora de *Razão e Sensibilidade*”.

A questão da autoria e do imaginário construído acerca da figura da autora será abordada extensivamente mais à frente, quando tratarmos da figura de Jane Austen para seus fãs. Neste momento, é interessante ressaltar o fato de que, apesar de não assumir sua identidade, é importante que o livro tenha sido escrito “por uma senhora”. Essa escolha pode ter se dado pelo conteúdo do romance, considerado na época literatura feminina, e o dizer escrito por uma dama daria uma sensação de aproximação entre o leitor e autora. Além disso, também determinava o público específico, neste caso o público feminino, para aquele romance.

O mais interessante, entretanto, é que a partir do momento em que *Razão e Sensibilidade* foi bem recebido pelos leitores, seus livros posteriores foram publicados como “escrito pela mesma autora de (livro anterior)”, demonstrando que Austen já teria um público leitor, que procuraria os livros que ela publicaria posteriormente. Esse fato é determinante para a construção da imagem da autora pelo público nesse primeiro momento, permitindo a construção de uma relação íntima entre a obra e a autora.

Durante sua vida, não ocorreu a nenhum de seus familiares que Austen seria reconhecida e se tornaria até famosa pela obra que produziu. Quando *Persuasão* e *Northanger Abbey* foram publicadas após sua morte, em 1818, seu irmão Henry contribuiu com uma pequena nota biográfica: “Uma vida de utilidade, literatura e religião, não foi de forma alguma uma vida de acontecimentos” (HODGE, 1972 p. 11)². Por

²“A life of usefulness, literature and religion, was not by any means a life of event”, no original.

cinquenta anos essa pequena informação biográfica fornecida por Henry definia tudo o que se sabia sobre Jane Austen.

Austen escreveu somente seis romances completos: *Razão e Sensibilidade* (*Sense and Sensibility*, 1811), *Orgulho e Preconceito* (*Pride and Prejudice*, 1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *Northanger Abbey* (1817) e *Persuasão* (*Persuasion*, 1817).

Ela morreu em julho de 1817, aos 41 anos. Nunca se casou e não publicou, em vida, todos os seus romances. (FAYE, 1998, p. 8)

III- A crítica

Os críticos literários, entre 1812 e 1930, estavam absortos em uma discussão acerca da necessidade ou da valorização do romance de ficção e se dividiam entre aqueles poucos que defendiam esse tipo de literatura e os que não viam valor nela. Eles estavam acostumados a lidar com literatura de ficção com desdém, considerando a possibilidade apenas de um romance ser levemente superior ao outro, mas nada que os levasse a crer na qualidade desse tipo de literatura (WALDRON, 2005, p. 83).

Havia a aparente necessidade nesses romances contemporâneos a Jane Austen o ensinamento de lições morais, quase didaticamente, para que não fosse considerado nem depravado nem leviano. Um exemplo presente em *Orgulho e Preconceito* desses livros sobre conduta e moralismo é *Os sermões de Fordyce*, que, apesar de não ser ficção, era lido freqüentemente pelas damas das épocas Regencial e Vitoriana.

Não é de surpreender, então, que a primeira crítica publicada sobre um romance de Jane Austen partilhasse dessa discussão. Em 1811, *Razão e Sensibilidade* foi publicado e anunciado como “um romance extraordinário” no *Morning Chronicle*, o que somente deixou os críticos questionando a qualidade do que leriam. Apesar da inicial resposta do público ser favorável e demonstrar entusiasmo, e da crítica do *Critical Review*, de 1912, ser até benevolente com o livro, chamando-o de “melhor do que a maioria” (WALDRON, 2005, p. 84)³, o crítico diz que, apesar de não ter nada contra romancistas ou romances, ele tem muita dificuldade em encontrar algum que seja suficientemente bom para ser mencionado. Ele simplifica a trama, buscando reduzi-la à lição moral que achava necessária na relação entre Willoughby e Marianne Dashwood, considerando-a, portanto,

³Better than most

boa o suficiente para as damas leitoras se inteirarem das mentiras dos homens de má-índole (FAYE, 2002, p. 154).

Em 1813, o *Critical Review* publicou uma crítica de *Orgulho e Preconceito* relacionando Elizabeth com Beatrice de Shakespeare e Wickham com Joseph Surface de Sheridan, o que poderia ser indicativo do crescente respeito à autora e da percepção por parte da crítica da diferença entre ela e o que estava sendo produzido (FAYE, 2002, p. 178). A primeira mudança de comportamento dos críticos a seu respeito, entretanto, pode ser notada na crítica de *Emma* publicada em 1815 anonimamente por Walter Scott, a pedido do editor John Murray.

Scott faz uma análise da ficção da época, diferenciando Jane Austen dos autores e dos romances mais populares na época, de cunho fantasioso, recheados de heróis valentes envolvidos em situações impossíveis e donzelas que sofrem praticamente até a última página, como *Cecilia* de Frances Burney e *Emmeline* de Charlotte Smith, preocupados em ensinar questões morais. Podemos incluir nesse grupo os romances góticos, que tanto divertiam Austen e a inspiraram a escrever a paródia que é *Northanger Abbey*.

Ele continua sua crítica dizendo que a nova ficção, ou o novo romance, caracterizava-se por tratar de questões aparentemente triviais, do cotidiano, de mais fácil relação com o público leitor e, a partir delas, trabalhar a profundidade dos personagens, retirando a narrativa do fantástico e a trazendo para o que é comum. Ele diz que apesar de vários autores terem ousado esse movimento, como Hamilton e Edgeworth, o estilo de Austen era o mais original e competente, capturando os eventos cotidianos com perspicácia e humor. É a primeira menção de reconhecimento do tipo de ironia característica de Austen. (WALDRON, 2005 p. 89)

Em 1821, Richard Whately publica em *The Quarterly Review* um texto crucial para a estabilização de Austen no cenário da literatura considerada de qualidade da época, no qual localizava a obra da autora juntamente às de Shakespeare e Homer. Ele também justificou a diferença entre ela e outras autoras da época, como Hannah Moore e Maria Edgeworth, que ele diz serem extremamente didáticas no seu moralismo, ao contrário de Austen, que permite ao leitor acompanhar a viagem de reconhecimento das virtudes e falhas dos personagens, confiando no julgamento e na capacidade crítica do leitor. Ela deixa questionamentos morais e de comportamento em aberto, assim como eles são na realidade, fugindo do maniqueísmo e permitindo inúmeras leituras das atitudes de seus personagens.

Whately finaliza reiterando sua opinião favorável ao estilo e ao valor da autora, argumentando que seus romances mostram que é possível para a ficção tratar do cotidiano de forma interessante, sem necessidade de chocar o leitor, ou ensiná-lo lições forçadamente.

A separação de Austen da ficção praticamente integralmente focada no público leitor feminino, o paralelismo feito por Whately entre ela e Shakespeare, além da interpretação correta da ironia e sátira como forma de crítica social constantemente utilizada pela escritora foram passos importantes para que sua obra fosse, e seja hoje, reconhecida como literatura de qualidade: “a transferência de apreciação coincidiu com o advento do romance moderno – Wolf, Forster e James – mas uma postura crítica sobre Austen foi adquirida, pode ser dito, assim que a Crítica da Literatura Britânica se tornou disciplina acadêmica” (TROTT, 2005, p. 94).

Apesar de a sua primeira abordagem acadêmica registrada datar de uma palestra dada em 1911 por A. C. Bradley na Newnham College de Cambridge, a Universidade de Oxford foi a primeira a transformar Austen em objeto importante de estudo com a publicação de *Jane Austen and her art*, em 1939, somente um ano após a primeira adaptação para a televisão de *Orgulho e Preconceito*, em 1938, e um ano antes da primeira adaptação cinematográfica, em 1940.

As mudanças de opinião a respeito de sua obra foram constantes nos últimos quase dois séculos: de literatura puramente de entretenimento, sem valor artístico, direcionada a um público feminino, Austen se tornou objeto de estudos acadêmicos. De mulher capaz de descrever com destreza eventos cotidianos para autora de uma crítica contundente.

A seriedade com que é considerada hoje e a popularidade de seus romances podem ser considerados motivos pelos quais Austen se tornou uma das autoras favoritas para adaptações: desde a versão de *Orgulho e Preconceito*, de 1938, seus romances foram adaptados 10 vezes para o cinema e mais de 20 vezes para televisão.

IV- **Por uma categorização – as adaptações e a *Austen Mania***

Para selecionar o período mais recente de adaptações e apropriações de Austen (de 1995 a 2013) como objeto de estudo, necessitamos de uma periodicidade bem estabelecida do grande número de produções audiovisuais. Com este objetivo, realizamos uma categorização destas obras, facilitando, assim, o processo analítico e a definição do

corpus de estudo. Determinamos a existência de três fases principais, desde a primeira adaptação cinematográfica documentada até a última, lançada em 2013.

Este processo se faz necessário, principalmente, pela extensão significativa de tempo de produção e pela quantidade abundante de obras realizadas. Havendo interesse na pesquisa aprofundada de algum destes produtos – ou de uma série deles, esta estrutura pode se tornar um importante instrumento de síntese e direcionamento do estudo.

Seguimos, então, uma linha cronológica de produção – a partir da primeira obra produzida – utilizando os seguintes critérios: produtor, local de produção, suporte, romance adaptado e ano de produção.

Como ponto inicial, utilizaremos a primeira adaptação de um romance de Austen, datada de 1938. Apenas dois anos depois, a primeira adaptação cinematográfica do mesmo romance vai às telas, estrelando Greer Garbor e Laurence Olivier, com roteiro de Aldous Huxley. Este é o mesmo filme utilizado por George Bluestone no seu estudo de adaptações cinematográficas em *Novels into film* (BLUESTONE, 1957).

A partir deste momento, as obras que adaptam ou apropriam os romances de Austen se tornaram consideravelmente mais volumosas e importantes no cenário audiovisual.

A primeira fase se inicia, então, com a primeira adaptação de *Orgulho e Preconceito*, em 1938, e termina em 1954 com uma adaptação para a televisão de *Emma*; a segunda vai de 1958 a 1986; a terceira, e mais recente, teve início em 1995 com a produção da BBC de *Orgulho e Preconceito* em seis capítulos e ainda não terminou, já que filmes sobre as reescrituras dos romances, das quais trataremos mais à frente, tiveram seus lançamentos anunciados para 2013.

Realizando uma análise das adaptações realizadas na primeira fase, percebemos que esta se caracteriza pela produção de sete adaptações, entre elas: filmes para televisão, uma minissérie para televisão e a primeira adaptação cinematográfica de *Orgulho e Preconceito*, em 1940. Com exceção desta, as adaptações norte-americanas são, em sua maioria, compostas de filmes para a televisão, como *Orgulho e Preconceito*, de 1948, e *Razão e Sensibilidade*, de 1950, ambos com 60 minutos de duração e produzidos pela NBC Philco Television Playhouse.

Na Inglaterra, a BBC centralizava as produções televisivas. Sua maioria era composta de filmes – assim como nos Estados Unidos – havendo somente uma minissérie de *Orgulho e Preconceito*, em 1952. A última adaptação americana de Austen até 1995 finaliza essa primeira fase com *Emma*, em 1954.

Podemos perceber, então, que esta é uma fase diversificada no que se trata de suporte, apresentando diversos produtos cinematográficos e televisivos, entre eles: filmes para televisão e para cinema e séries televisivas. É, entretanto, restrita quanto aos romances que adapta, contando com apenas três títulos. *Orgulho e Preconceito*, *Razão e Sensibilidade* e *Emma* são considerados, até hoje, os livros mais famosos da autora, e esta fase inicial, provavelmente, apostou no conhecimento do público⁴ quando escolheu os romances que adaptaria.

É preciso notar também que os produtos realizados nesta fase são adaptações, não há, ainda, apropriações de temas nem de personagens de Austen.

A segunda fase tem início em 1958 com uma minissérie produzida pela BBC de *Orgulho e Preconceito*. Essa fase diferencia-se da primeira por ser restrita à Inglaterra, restrita à televisão, ser praticamente toda produzida pela BBC (com exceção de *Persuasão*, de 1970, que foi produzida pela ITV Granada) e por ser mais abrangente nos romances que adapta.

Diferentemente da primeira fase, que privilegiou os romances mais conhecidos e preferidos pelos leitores de Austen, essa fase realiza a primeira adaptação de *Persuasão*, em 1961, e as primeiras de *Mansfield Park* e *Northanger Abbey*, em 1983 e 1986, respectivamente. Ela dura de 1958 a 1986, ano da última adaptação de Austen, até 1995, quando a terceira fase tem início.

É característica central desta fase, então, o primeiro contato audiovisual do público inglês com os três romances menos adaptados da autora. É necessário comentar, porém, que os romances mais conhecidos continuam sendo os mais adaptados e apropriados, principalmente quando entramos na fase seguinte de adaptações.

Outra consideração importante neste contexto é a inexistência de adaptações, cinematográficas ou televisivas, no intervalo do encerramento da segunda fase até o início da terceira. Este é o mais longo período – nove anos – que tivemos até hoje sem alguma novidade audiovisual referente a Austen.

A terceira fase é a mais diversificada tanto quanto a produtos, mídias, padrão de consumo, quanto a espectadores.

⁴Sobre a questão da possível familiaridade do público com os romances, achamos importante mencionar que os romances da autora, além de já fazerem parte das listas de leitura obrigatória no ensino médio na Inglaterra e nos Estados Unidos, recentemente o Departamento de Educação da África do Sul adicionou *Orgulho e Preconceito* às suas obrigatoriedades para o décimo segundo ano, equivalente ao nosso terceiro ano do ensino médio. (STEENKAMP, *Elzette Janeites for a new millennium: the modernization of Jane Austen on film* in *Transnational Literature*, volume 1 número 2, 2009)

Em 1995, são lançadas quatro produções audiovisuais que adaptam ou apropriam Austen: *Razão e Sensibilidade* (Ang Lee, 1995), *Orgulho e Preconceito* (BBC, 1995), *Persuasão* (Nick Dear, 1995) e *Patricinhas de Beverly Hills* (Amy Hecherling, 1995). No ano seguinte, duas versões de *Emma* são realizadas, uma nos Estados Unidos (Douglas McGrath, 1996) e outra no Reino Unido (Andrew Davies, 1996). Desde então a produção de obras relacionadas aos romances de Austen, sejam elas literárias ou audiovisuais, é não só frequente, como abundante.

São características desta fase, além das adaptações cinematográficas e sequências⁵, as reescrituras dos romances, as apropriações de seus personagens, os *fã-filmes*⁶ e as *fan-fictions*⁷. Essa intensa produção recente indica não só para o surgimento de um público consumidor de Jane Austen, mas também para um mercado interessado em suprir os desejos deste público.

Encontramos livros que se apropriam de personagens de romances de Jane Austen para construir outras narrativas, como *Orgulho e Promiscuidade* (*Pride and Promiscuity*); que a transformam em personagem, como *Jane Austen, a Vampira*. A reescritura *Orgulho e Preconceito e Zumbis* ainda desenrolou em um *graphic novel* e um roteiro hollywoodiano – ainda sem data de lançamento – assim como *Orgulho e Preconceito* se tornou um *graphic novel* em 2009.

Na Índia, duas adaptações foram lançadas nos últimos anos: *Bride and Prejudice* (Dir. Gurinder Chadha, 2004), de *Orgulho e Preconceito*, e *Kandukondain Kandukondain* (Dir. Rajiv Menon, 2000), de *Razão e Sensibilidade*.

Os temas dos filmes não se baseiam somente nos romances, mas também tentam preencher as lacunas dos mistérios que cercam a vida da autora. Filmes como *Becoming Jane* (2007) e *Jane Austen's Regrets* (2008) tratam, entre outras, das seguintes questões: o noivado desmanchado com apenas um dia de duração, os anos anteriores à sua doença, a falência da família Austen nos primeiros anos de 1800 e os seus motivos para não casar.

Nestes últimos exemplos, podemos diagnosticar a gênese de uma nova interação do leitor com a obra e com a autora. Enquanto nas fases anteriores encontrávamos

⁵ As sequências para obras de Jane Austen não são novidade dessa última leva de produtos, mas, assim como as adaptações, elas tiveram um aumento significativo nos últimos 15 anos. Exemplos de sequências mais conhecidas são *Fitzwilliam Darcy, Gentleman*, série escrita por Pamela Aidan, *Mr. Darcy Takes a Wife*, de Linda Berdoll, *Mr. Darcy's Diary*, série escrita por Amanda Grange. Como as sequências, existem outras formas de literatura produzida por fãs como: pastiches, obras escritas no estilo de Austen; “completions”, ou conclusões, que são términos de romances inacabados da autora; e *fan-fictions* baseados em personagens, temas ou na época regencial.

⁶ Filmes independentes produzidos por fãs baseados numa obra preexistente.

⁷ Ficções criadas por fãs sobre temas, personagens ou histórias baseadas em uma obra preexistente.

principalmente exemplos de adaptações dos romances, na terceira fase as fontes de novas produções se diversificam. As reescrituras de romances através da proposta da coautoria entre leitor/produtor e Austen, e a utilização do sujeito autoral como personagem em ficções é uma novidade recente. Essa nova relação do leitor com a autora é característica da *Austen Mania*, e falaremos mais profundamente sobre ela no primeiro capítulo.

CAPÍTULO 1 – Jane Austen e o cinema

Em 1816, Jane Austen enviou esse recado para um editor, juntamente com o manuscrito de *Susan*, na segunda tentativa de publicar o romance que hoje conhecemos como *Northanger Abbey*:

Esse título foi terminado no ano 1803 e seria publicado imediatamente. Ele foi entregue a um editor, foi inclusive anunciado, e o porquê da publicação não ir à frente nunca foi explicado à autora. Que qualquer editor acharia interessante comprar algo que ele não considerava que valia a pena publicar parece extraordinário. Com isso, entretanto, nem a autora nem o público têm que se preocupar, além das observações que serão necessárias nas partes que treze anos tornaram obsoletas. O público terá que manter em mente que treze anos se passaram desde que o romance foi terminado, e muitos mais desde que ele começou a ser escrito, e que, durante esse período, lugares, costumes, livros e opiniões passaram por mudanças consideráveis. (FAYE, 2002, p. 6).⁸⁹

A autora demonstrava receio de que o público não entendesse mais suas referências devido às possíveis mudanças na moda e nos costumes da época, o que tornaria a sua obra obsoleta após apenas treze anos. Soa-nos curiosa a necessidade que ela sentiu em explicar a defasagem de qualquer um dos seus romances ao levarmos em consideração a sua relação com o cinema.

De acordo com David Monaghan: “Iniciando com a versão da MGM de 1940 de *Orgulho e Preconceito*, os romances de Austen foram adaptados para o cinema ou para a televisão mais de trinta vezes” (MONAGHAN, 2009, p.5)¹⁰. Apesar de considerarmos esse número expressivo o suficiente para ilustrar a potente presença da obra desta autora

⁸ “This little work was finished in the year 1803, and intended for immediate publication. It was disposed of to a bookseller, it was even advertised, and why the business proceeded no farther, the author has never been able to learn. That any bookseller should think it worthwhile to purchase what he did not think it worthwhile to publish seems extraordinary. But with this, neither the author nor the public have any other concern than as some observation is necessary upon those parts of the work which thirteen years have made comparatively obsolete. The public are entreated to bear in mind that thirteen years have passé since it was finished, many more since it was begun, and that during that period, places, manners, books, and opinions have undergone considerable changes”

⁹ Todas as traduções deste trabalho serão feitas por nós

¹⁰ “After all, beginning with the 1940 MGM version of *Pride and Prejudice*, Austen’s novels have been adapted for film or television over thirty times”

no cenário audiovisual contemporâneo, é necessário salientar que o autor não soma à sua análise a primeira adaptação deste romance, datada de 1938. Além disso, desde a publicação do livro de Monaghan, contabilizamos pelo menos mais uma adaptação atualizada para *web série* do mesmo romance de Austen: *The Lizzie Bennet Diaries*,

Elsa Solender, presidente da JASNA (Sociedade de Jane Austen da América do Norte) observou, nesse sentido, que “A arte de Tolstoi pode precisar da Rússia. A de Dumas pode precisar da França. Mas o mundo de Jane Austen, como o de Shakespeare, não precisa se restringir a um momento ou a um lugar” (SOLENDER, 2002, p.103)¹¹. Ainda que soe como exagero, Solender usa este argumento para explicar por que ela diz que Jane Austen era “a mulher mais poderosa de Hollywood nos anos 1990” (SOLENDER, 2002, p.103)¹². A grande quantidade de produções dos últimos dezoito anos, tanto para cinema quanto para televisão, consolidou Jane Austen como ícone da cultura popular: são vinte e três produções, entre séries, filmes para televisão e para o cinema. A esse período a autora dá o nome de “*Austen Mania*” (SOLENDER, 2002, p.107).

Neste capítulo, analisamos os fatores que explicam este fenômeno e a relevância de uma literatura que, através do universo imagético construído pelo audiovisual, está se modificando quase duzentos anos após ser escrita.

Especialmente, definimos o papel de dois sujeitos intrinsecamente inseridos nas novas práticas de leitura, interpretação e produção: o primeiro, que chamaremos de *novo-leitor* – aquele que incorpora todas as especificidades do processo de leitura e espectralidade em um contexto contemporâneo intermediático; e o *leitor intermediático* – uma espécie de leitor/produtor que advém não apenas do encontro literário com os romances de Jane Austen, mas sobretudo, das adaptações e apropriações cinematográficas.

Por fim, apontamos para uma mudança não somente na prática de leitura destes sujeitos, mas também na maneira que eles se relacionam com a figura do autor. Ao fazer a transição de um leitor/espectador para um *leitor intermediático* – participando da *Austen Mania* – ele se posiciona como coautor da escritora, da mesma forma que no caso do recente *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Essa nova relação, que aos poucos se torna mais

¹¹Tolstoi’s art may require Russia. Dumas’s may require France. But Jane Austen’s World, like Shakespeare’s need not be constrained by time or place.

¹²During the 1990’s she was the most powerful woman in Hollywood

nítida, levanta questionamentos tanto quanto ao papel do leitor/espectador como ao lugar deste autor na literatura e no cinema.

1.2 – Literatura e cinema – em busca de uma abordagem

Há mais de trinta anos, Morris Beja mencionou, em seu livro *Filme e Literatura – uma introdução*, a surpreendente estimativa de que “30% de todos os filmes produzidos são baseados em romances”¹³ (BEJA, 1979, p. 78). A partir do demonstrativo de adaptações ao qual somos expostos nos cinemas contemporâneos, sejam de romances como *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012), *O grande Gatsby* (*The Great Gatsby*, Baz Luhrmann, 2013), ou de *graphic novels* como *O espetacular Homem-Aranha* (*The amazing spider man*, Marc Webb, 2012) e *Os Vingadores* (*The Avengers*, Joss Whedon, 2012), é possível supormos que o número destas obras lançadas nos últimos anos, em relação ao número de lançamentos cinematográficos totais, talvez já supere o terço notado por Beja.

Quando tratamos de adaptações e apropriações cinematográficas, somos remetidos constantemente à questão da fidelidade ao romance “original” e à questão do julgamento de valor da adaptação em comparação. É necessário que reconheçamos a possibilidade de encontrarmos uma série de posicionamentos teóricos divergentes ao tratarmos de um objeto amplamente estudado. Buscamos nos retirar deste lugar de julgamento de valor a partir de uma abordagem que se distancia do preconceito que circunda a interação entre obras, procurando entender esta relação de uma forma harmoniosa, não hierárquica.

Buscamos, principalmente, a análise objetiva das obras e o pensamento do papel do leitor na análise subjetiva dessas obras. Neste contexto, utilizaremos a noção de “texto fonte” e “versão”, em detrimento de “original” e “cópia”, em nome de uma análise menos valorativa da relação que descreveremos entre os textos.

Nesse sentido, o conceito de intermedialidade, de Adalberto Müller, trará uma proposta teórica na busca por novas abordagens das interações estabelecidas não só entre cinema e literatura, mas também naquelas que se estabelecem entre diferentes mídias.

Ele diz que: “A intermedialidade se define, *grosso modo*, como a relação que se estabelece entre diversas mídias e produtos midiáticos, e que estes estabelecem entre si,

¹³ O autor refere-se aqui às produções realizadas em Hollywood, Estados Unidos.

através de processos de adaptação, citação, hibridização etc., ressaltando a *medialidade* de sua constituição e do seu sentido” (MÜLLER, 2012, p. 170).

A intermedialidade, portanto, vai se inserir no estudo das relações entre as artes tratando da amplitude de mídias – como a televisão, o cinema, a literatura, a internet, etc – e as possíveis interações entre elas. A adaptação literária para o audiovisual, portanto, seria somente mais um aspecto em um amplo espectro de possibilidades criadas pelas relações entre estas diversas mídias.

Para o autor, o estudo específico da adaptação literária se torna problemático devido à necessidade que constantemente demonstra de retornarmos ao texto fonte como base primária e imprescindível para o processo interpretativo.

A questão da adaptação não é, em si, uma questão irrelevante. Ela se torna irrelevante quando é tratada de modo superficial. Em geral, os trabalhos sobre adaptação no âmbito dos estudos literários partem de um pressuposto errado e chegam a uma conclusão pouco produtiva: o pressuposto errado – na verdade um preconceito – é o de que é preciso conhecer antes de tudo a obra literária e que a adaptação, por melhor que seja, sempre vai ser inferior ao texto literário (MÜLLER, 2012, p. 173).

A intermedialidade, então, busca realizar o seu estudo de maneira não preconceituosa com os produtos advindos das relações entre as mídias. Por não ser um estudo de estética, e sim da materialidade da comunicação, seu foco principal será a forma de interação entre as mídias: como elas se referenciam, se citam e se mesclam através de mecanismos de “citação, adaptação e hibridização” (MÜLLER, 2012, p. 170).

A principal diferença que o autor menciona entre o seu conceito de intermedialidade e os estudos da intertextualidade, que veremos à frente, tem seu cerne nas questões principais que ambos vão abordar. Enquanto, para o primeiro, a linguagem, o texto e o próprio livro são mais uma etapa em um vasto caminho midiático a ser explorado em busca de um estudo mais amplo, a intertextualidade tem nas possíveis trocas entre os mais variados tipos de textos a sua questão principal.

Para a nossa análise neste momento, entretanto, apesar de serem diferentes, ambos os encaminhamentos teóricos dão conta não só das infinitas possibilidades teóricas e práticas de troca entre mídias e textos, mas também da necessidade de estudarmos essas relações sem determinismos de valor e sem preconceitos de análise enraizados.

Como mencionamos anteriormente, a teoria da intertextualidade de Julia Kristeva (tradução ao conceito de “dialogismo” de Michail Bakhtin) e as categorias intertextuais de Gérard Genette propõem a possibilidade de troca constante entre as artes, em uma

relação intermutável entre os textos. Ambos os conceitos possibilitam a quebra de um preconceito estrutural nos estudos literários e cinematográficos quando lidamos com adaptações.

O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender a aporias da “fidelidade” (STAM, 2008, p.21).

Através do estabelecimento da interação entre textos como uma constante troca, podemos estabelecer relações laterais. A nova proposta de relação que irá retirar o “original” de seu papel hierárquico, extinguindo a crença da “fidelidade” de um produto posterior a um texto anterior.

A compreensão que extraímos de ambas as abordagens será de extrema importância para os estudos de adaptação literária para o audiovisual, pois permite a análise destas obras através de uma perspectiva despida de julgamentos de valor. O cinema pode, dessa forma, ser incluído em um processo referencial contínuo, de produtos que se citam, se reconhecem e que dialogam entre si.

Adaptações podem ser definidas, de acordo com Linda Hutcheon como “uma transposição reconhecida de outro texto, ou textos; um ato criativo e interpretativo de apropriação; e uma relação estendida de intertextualidade com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2006, p. 8)¹⁴.

Indica-se que, nestes tópicos conceituais, para que se reconheça uma adaptação como tal, é necessário que seja anunciada a sua relação com o romance que lhe servirá como fonte. Essa declaração estabelecerá, no âmbito da recepção do espectador, a consciência de intertextualidade estabelecida entre o audiovisual e o texto literário.

Em um segundo momento, devemos levar em consideração o investimento criativo do produtor desta adaptação, como um leitor que interpreta a obra e a adapta – ou transpõe – para a mídia audiovisual. Este processo é interpretativo e subjetivo, consequência de uma leitura realizada por um sujeito imbuído da intenção de transpor a narrativa.

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode

¹⁴“An acknowledged transposition of a recognizable other work or works; a creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging; an extended intertextual engagement with the adapted work”

inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. [...] Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo, escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva [...] (XAVIER, 2003, p. 61-62).

Adaptações e apropriações, portanto, são subjetivas, expostas às opiniões e interesses daqueles que as produzem e não são, em alguns casos, em nada correspondentes aos livros: cenas são incluídas, personagens retirados e, algumas vezes, isto vai envolver a visão pessoal do diretor. Todo o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema é realizado por um leitor, o roteirista ou o cineasta, aquele responsável pela transferência das informações de maneira a melhor acomodá-las na mídia que as recebe.

Sobre isso, Stam diz que:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos (STAM, 2006, p.27).

No que concerne à nomeação e à diferenciação do processo aplicada na análise dos produtos, nós nos basearemos em três categorias que Julie Sanders enumera a partir da construção de Deborah Cartmell (CARTMELL e WHELEHAN, 1999).

No caso exclusivo da adaptação, essa estrutura categorizadora é estabelecida, principalmente, para dar conta das possibilidades contidas tanto no processo quanto nas obras. São elas: transposição, comentário e analogia.

Podemos partir do pressuposto de que todo processo de adaptação passa por uma transposição, se considerarmos que trazemos o texto de uma mídia, ou de um gênero, para outro. O que é proposto nesta primeira categoria, entretanto, são as outras camadas de transposição possíveis ao adaptarmos um texto literário para o cinema. São filmes que deslocam seu texto fonte, seja geográfica, cultural ou temporalmente.

Para esses filmes, especificamente, a autora vai utilizar os conceitos de “atualização” ou “aproximação”. “O motivo por trás de atualizar é evidente: o ‘movimento de aproximação’ traz o texto para mais perto do leque de referências do público seja temporal, geográfica ou socialmente” (SANDERS, 2006, p.21).¹⁵

¹⁵ “The motive behind updating is fairly obvious: the ‘movement of proximation’ bring it closer to the audience’s frame of reference in temporal, geographic, or social terms”

São filmes que aproximam seus textos fontes para um contexto social, político ou cultural mais acessível para o espectador, colocando-o em posição privilegiada de compreensão da adaptação. *Romeu + Julieta* (Baz Luhrmann, 1996), por exemplo, exhibe as características descritas nesta categoria. Não questionamos que seja uma adaptação, principalmente pela relação declarada entre filme e texto fonte ainda no título, propondo ao espectador a intertextualidade com o romance. Os diálogos são os mesmos da peça escrita por Shakespeare, mesmo que o contexto tenha sido modificado: a Verona italiana da se torna uma cidade litorânea na costa da Califórnia, nos Estados Unidos, e a briga entre famílias de uma pequena cidade se torna a guerra entre gangues em uma cidade pós-moderna e cosmopolita.

Quando tratamos da segunda categoria – comentário – entretanto, afastamo-nos ligeiramente da proposta da transposição no que tange à natureza crítica da adaptação. Consideramos, aqui, adaptações que propõem questionamentos mais adensados a respeito do que consideram possíveis negligências do texto fonte. Ela vai se relacionar com a sua abordagem, portanto, através da adição de elementos.

Uma adaptação de *Mansfield Park* (Patricia Rozema, 1999) sofreu intensas críticas do público ao adicionar um questionamento histórico ao filme que não é tão abordado no romance. Na versão cinematográfica, de 1999, o patriarca Sir Thomas e seu filho mais velho Thomas Bertram viajam às terras familiares em Antigua para controlar uma insurgência dos escravos. Após retornarem, o filho, que antes da viagem era criticado por ser leviano e irresponsável, adoece gravemente. Enquanto convalesce, Thomas Bertram tem delírios a respeito das horríveis imagens que teria presenciado nas terras familiares e, quando se recupera, se torna um homem mais responsável e sério.

No romance, a relação da família Bertram com a escravatura não fica tão evidente quanto nesta adaptação. Inclusive insinua-se que a doença de Thomas Bertram, na verdade, seria consequência dos seus hábitos pouco respeitáveis, e não de uma possível experiência chocante em Antigua. Patrícia Rozema decidiu abordar uma questão que ela considerava pouco desenvolvida no romance de Austen e, portanto, esse filme se encaixa na categoria de comentário.

É necessário considerar que, sem o conhecimento prévio da presença ou ausência da questão especificamente abordada na adaptação, esse comentário pode perder o seu valor crítico no que diz respeito à interpretação do espectador. “Essas ideias só poderão ser mobilizadas por um leitor ou espectador alerta para a relação intertextual, e isso, em

troca, depende da apresentação de textos ou fontes bem conhecidos” (SANDERS, 2006, p.23).¹⁶

É uma categoria, portanto, que depende intensamente da intertextualidade entre esses textos para se concretizar plenamente. Para isso, a adaptação neste caso (assim como no caso de transposição) necessita da afirmação evidente de intertextualidade.

A terceira, e última categoria, é a analogia e dá conta, principalmente, das adaptações que não necessitam que sua relação com o texto fonte seja apresentada claramente ao espectador. Essa declaração pode enriquecer a experiência do filme, mas não é absolutamente determinante para o processo interpretativo que ela se dê.

O exemplo utilizado pela autora para ilustrar essa categoria é o de *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979) e sua re-contextualização do romance de 1902 *O coração das trevas*, de Joseph Conrad. Apesar de ser possível a experiência deste filme sem a indicação do texto fonte, podemos argumentar que ela seria aprofundada caso soubéssemos. O filme, contudo, se sustenta sozinho, sem a necessidade imperativa de intertextualidade.

De acordo com Sanders, a principal diferença entre as duas últimas categorias – comentário e analogia – se relaciona com a dependência intertextual da obra audiovisual com o texto fonte, no que diz respeito às informações necessárias ao espectador para ter uma plena experiência da versão. Enquanto, no primeiro, para termos total consciência do comentário agregado seria importante que soubéssemos da sua inexistência no texto fonte, no segundo, a versão se sustenta independentemente da menção de intertextualidade.

Nesse contexto, ao tratarmos de apropriações, a principal questão será o que as diferenciam de adaptações: a mais relevante diferença entre uma adaptação e uma apropriação será marcada pela relação que a versão estabelecerá com o texto fonte.

Tratando-se de uma adaptação, na maioria dos casos será necessário que ela anuncie claramente, seja no título ou no corpo da versão, seu texto fonte. Filmes como *Orgulho e Preconceito* (Joe Wright, 2005) ou *Romeu + Julieta* (Baz Luhrmann, 1996), declaram em seu título quais as fontes adaptadas. No caso de *Romeu + Julieta*, inclusive, há ainda o adendo, no título em inglês, da nomeação do autor: *William Shakespeare's Romeo + Juliet*. Admitimos, então, que a experiência do espectador será, desde o início,

¹⁶ “These ideas can only be mobilized by a reader or spectator alert to the intertextual relationship, and this in turn requires the deployment of well-known texts or sources”, no original.

direcionada pela admissão da relação, sendo ela possivelmente enriquecida pela intertextualidade proposta.

Enquanto a adaptação apresenta uma relação melhor estabelecida com o texto fonte, extrapolando barreiras como “referência” e “alusão”, a apropriação se relaciona com a sua fonte, possivelmente, com semelhante intimidade, mas apresenta uma postura diferenciada a seu respeito.

Aprofundando esta questão, Sanders se utiliza da perspectiva da “jornada” para definir apropriações, no sentido do caminho que ela percorre para se distanciar do texto fonte, em busca de uma nova construção.

Podemos, então, entender que apropriações são: obras que se utilizam de personagens ou temas previamente estabelecidos por produtos culturais (texto fonte), em busca da criação de um novo produto (versão). Estes novos produtos, entretanto, não chegarão ao espectador claramente sinalizando suas relações intertextuais.

Como exemplo, oferecemos a minissérie inglesa, *Lost in Austen* (2008) que consideramos ilustrativa deste processo. Ela nos conta a história de Amanda Price (Jemima Rooper), uma londrina contemporânea e descolada que sofre uma desilusão amorosa. Ela recorre a *Orgulho e Preconceito* como terapia e acaba descobrindo um portal em seu banheiro que a transporta diretamente para o sótão da casa da heroína do romance, Elizabeth Bennet (Gemma Aterton). Elas então fazem um acordo: Amanda vai para Longborne do início do século XIX, enquanto Elizabeth vem para Londres do século XXI. Amanda consegue distorcer toda a história de Austen, arruína casamentos, amizades e relações familiares com seus costumes contemporâneos e seu desconhecimento dos modos regenciais.

O filme anuncia, já no título, sua relação com a autora – e não, entretanto, com qualquer romance – e irá se apropriar de alguns personagens de *Orgulho e Preconceito* para contar a história de Amanda. O universo cinematográfico de Austen é representado através de inúmeras referências a adaptações anteriores, e poderíamos argumentar que esta apropriação relaciona-se mais intensamente com as imagens emprestadas pelo cinema a *Orgulho e Preconceito* do que com o romance.

O produto, portanto, se apropria dos personagens de *Orgulho e Preconceito* para a construção de uma nova versão. Nesse caso a intertextualidade é criada não só com o texto fonte, mas também com a adaptação de 1995 e com *O diário de Bridget Jones*, já partindo do princípio de que nesse caso é mais interessante colocar uma referência de

uma adaptação anterior do que uma proveniente dos livros, contando com um público conhecedor de Jane Austen através do cinema, e não somente através da literatura.

Sobre estas obras e o intenso relacionamento estabelecido entre cinema e literatura ao longo dos anos, Vera Figueiredo diz que: “como se vê, o cinema sempre lançou mão do material literário, esse diálogo obedece a diferentes motivações, realizando-se de maneiras diversas, conforme o momento” (FIGUEIREDO, 2010, p.17).

Apesar de, como ilustramos, o processo adaptativo da literatura para o cinema ser constante na produção audiovisual contemporânea, ele sofre duras críticas, tanto de acadêmicos quanto do próprio público conhecedor da obra adaptada, e são frequentemente relegadas a um papel “culturalmente inferior” (HUTCHEON, 2006, p.3).

Como André Bazin diz em *Por um cinema impuro*: “Se a crítica deplora freqüentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente” (BAZIN, 1991, p.88).

Para construirmos um encaminhamento teórico que dê conta tanto da relação entre essas artes quanto do surgimento do leitor, partiremos de uma análise das teorias narratológicas. Desta forma, apontaremos para o surgimento deste novo agente a partir da instrumentalização estabelecida a partir dos anos 60 com o surgimento do pós-estruturalismo e dos Estudos Culturais.

1.2.1- Análise textual e o surgimento do leitor

Em um dos mais influentes trabalhos sobre adaptação cinematográfica, George Bluestone propõe, em *Novels into film*, uma abordagem para a análise da adaptação, dizendo que o romance é uma mídia linguística, enquanto o filme é visual; que o romance é conceitual, e o filme baseia-se em percepção.

Para que a equiparação entre literatura e cinema não perpetuasse a superioridade do primeiro, o cinema deveria utilizar-se do romance apenas como base para a criação audiovisual, evitando, assim, a comparação entre as mídias.

Essa é a solução que Bluestone propõe para a diferença semiótica entre o filme e o romance: qualquer outra abordagem relegaria o audiovisual ao eterno papel de inferioridade quando comparado à literatura. Ele realiza o estudo comparativo de cinco grandes adaptações: *The Informer* (Dir. John Ford, 1935), *Wuthering Heights* (Dir. William Wyler, 1939), *Pride and Prejudice* (Dir. Robert Z. Leonard, 1940), *The Grapes of Wrath* (Dir. John Ford, 1940) e *Madame Bovary* (Dir. Vincente Minelli, 1949)

confrontando a obra, o roteiro adaptado e o filme terminado. O autor comenta: “(...) o realizador trata o romance meramente como material-bruto, e no fim das contas cria sua própria estrutura única” (BLUESTONE, 1957, p.VII)¹⁷.

A esse importante texto podemos associar a crítica usual às adaptações, que, como Robert Stam escreveu em *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, “tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura.” (STAM, 2006, p.19).

Enquanto lidássemos com a literatura e o cinema em patamares díspares, não conseguiríamos analisar a adaptação como uma forma de arte válida. Era necessário pensar em ambos como formas de arte, capazes de dialogar. Objetivando essa estrutura analítica, direcionamo-nos de maneira semelhante àquela adotada por Stam no texto previamente citado, buscando desenvolvimentos teóricos que deem conta da quebra destes argumentos.

Assim, podemos considerar a crítica literária dos anos 1960 como principal agente de uma grande mudança no que diz respeito ao foco da análise textual. A partir do modelo proposto por Saussure de semiótica estruturalista, os teóricos literários se dedicaram a realizar o estudo sistemático dos signos, interessando-se pela estrutura que permitia a linguagem, buscando uma leitura completamente objetiva e a-histórica dos textos e, em consequência, a restauração do valor da linguagem.

O foco, então, se torna somente o texto escrito: não há preocupação com o que é externo ao texto. Toda a informação está contida na estrutura textual. É possível, então, que entendamos a ausência de julgamento de valor quando realizamos a análise textual de uma obra: uma não é melhor do que a outra. Tudo pode ser avaliado através do mesmo sistema de signos e todos os textos podem ser lidos igualmente através dele.

Os estruturalistas se interessam pelo sistema que permite a comunicação, mas não pela intenção que a dirige. Eles propunham que a primeira é objetiva, e pode ser compreendida através da estrutura científica construída a partir dos signos e, posteriormente, aplicada a todos os textos. Já a intenção é subjetiva e impossível de teorizar. Tudo o que pode ser apreendido de um texto, então, seria encontrado em sua estrutura, não havendo espaço para subjetividade por parte do leitor no processo interpretativo.

¹⁷ “In these terms, the film-maker merely treats the novel as raw material and ultimately creates his own unique structure”, no original

É nesse ponto, principalmente, que divergem os estruturalistas e os pós-estruturalistas. O estudo da obra somente através de um sistema fechado e isolado não dava conta das possibilidades contidas no texto. Enquanto a abordagem estruturalista da narrativa busca na materialidade do texto seu objeto de estudo, a teoria narrativa pós-estruturalista modifica o conceito anteriormente concebido de texto – o contexto é inserido no processo analítico – desconstrói a narrativa e dá ênfase ao papel do leitor no processo de interpretação.

Esse momento marca a modificação da proposta interativa da teoria com a obra. Esta deixa de ser estática, estruturada de significados estabelecidos e definidos, passível de ser lida única e exclusivamente através de uma objetividade científica e composta de somente um significado. “A passagem do estruturalismo para o pós estruturalismo em parte é, como o próprio Barthes disse, uma passagem da ‘obra’ para o ‘texto’”. (EAGLETON, 2006, p.208) A obra se torna texto, que se insere intimamente em uma perspectiva de relação com outros textos, capaz de significados plurais e múltiplos.

Em SZ, Roland Barthes diferencia textos “legíveis” de textos “escrivíveis”. O crítico propõe que os textos “escrivíveis” são mais intrigantes que os “legíveis” por estarem inseridos em uma perspectiva de abertura, estimulando o leitor a os reescrever e reutilizar, através da interpretação. Nele não há hierarquias, não há estrutura que não possa ser deslocada, não há significação fixa. “Porque o que está em jogo no trabalho literário (na literatura como trabalho) é fazer-se do leitor não só um consumidor, mas um produto do texto” (BARTHES, 1970, p.12). Através destes múltiplos textos, concretizados no sujeito do leitor a partir da interpretação, a literatura se torna menos estática e mais dinâmica.

Em seu trabalho de transição em direção de uma perspectiva pós-estruturalista, Barthes declarou que havia a necessidade da retirada do autor do papel de destaque da interpretação textual, para que fosse aberto espaço para quem de fato é o agente da interpretação: o leitor. Ele diz que a literatura estava demasiadamente preocupada no significado que o autor pretendia com aquele texto, e isso prendia-nos nos seus gostos e desgostos, como se a obra fosse um retrato do homem que a escreveu.

Para que seja possível, então, dar ao leitor esse lugar de concretude intertextual, era necessário que além da abertura do texto “escrivível”, a linguagem não fosse em momento algum determinada, que ela estivesse inserida na possibilidade dinâmica deste fluxo de interpretação. Neste sentido, Barthes reconhece que a multiplicidade do texto

não se dá na figura do autor, e sim do leitor. E para que o último pudesse se ver livre das demandas deterministas do texto, a figura do autor deveria ser secularizada.

Ele escreve: “sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 1986, p. 52-53). Indicando que a literatura deveria, então, “dessacralizar” a imagem do autor para que a linguagem se tornasse suficiente, “em toda a sua pluralidade polissêmica” (EAGLETON, 2006, p. 208) e, assim, ao invés de ser decifrada de acordo com o que se esperava que o autor pretendesse, ficasse aberta às possibilidades de interpretação.

Barthes diz ainda que o texto é algo aberto, extinguindo a percepção da obra como algo finito, encerrado em si próprio, e permitindo o seu reconhecimento como algo capaz de intertextualidades infinitas e inúmeras leituras.

Esse posicionamento retira o foco da origem da produção do sentido do texto, o autor, e o recoloca no seu destino: o leitor, aquele capaz de reunir todas as suas informações e interpretá-las. É sobre este leitor e as possibilidades que brotam da instrumentalização realizada pela teoria literária neste contexto que trataremos à frente.

1.2.2.- Pela horizontalidade das obras

Ainda no sentido de relativizar a questão da fidelidade entre texto fonte e versão, os desenvolvimentos teóricos dos estruturalistas são de extrema relevância, já que esta teoria “tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem ‘textos’ dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, dessa forma, a hierarquia entre o romance e o filme” (STAM, 2006 p. 21). A ideia possibilita o tratamento da adaptação como o de uma leitura, originando outro texto, que pode ser analisado separadamente, sem relação subordinada ao “original”.

Stam sugere a quebra da antiga crença enraizada nos estudos literários de que há uma verticalidade entre as obras, uma relação de hierarquia entre o texto fonte e a adaptação, o que coloca o cinema em uma relação de inferioridade ao romance, e propõe que haja horizontalidade, diálogo, intertextualidade.

É nesse contexto que a proposta pós-estruturalista vai estabelecer uma mudança imprescindível para os estudos da relação entre as obras e os textos.

A desconstrução também dismantela a hierarquia do “original” e da “cópia”. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade

perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original” (STAM, 2006, p.22).

Assim como os pós-estruturalistas, que iniciam a quebra dos preconceitos da literatura, nos Estudos Culturais se constrói a valoração do leitor, declarando que o sentido é uma construção social, que pode ser modificado por diferentes pessoas. “A adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas, e de forma inédita, igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2006, p.24).

É preciso que nos retiremos, enquanto estudiosos da relação entre obras de arte, da análise pautada em uma dicotomia hierárquica do processo, especificamente, no caso deste estudo, entre cinema e literatura. Enquanto nos relacionarmos com esta interação desta forma, criaremos um abismo entre as artes.

Para este fim, a crítica literária e suas produções no século XX foram extremamente férteis, criando estruturas teóricas importantes para o estabelecimento da possibilidade de reconhecimento, por parte da crítica, de uma horizontalidade entre as obras. Como Figueiredo coloca:

O interesse maior recai sobre as atuais configurações do diálogo entre narrativas literárias e cinematográficas, lembrando-se que a literatura canônica, base da formação de diretores e críticos de cinema até meados do século passado, cada vez mais divide espaço e importância com uma cultura audiovisual consolidada: referências essas que fazem parte da formação dos próprios escritores (FIGUEIREDO, 2010, p. 19).

Ao sermos expostos aos textos, não o fazemos isoladamente: nossa interpretação é realizada de acordo com nossas experiências pessoais, o contexto em que estamos inseridos e o nosso conhecimento. Sendo assim, ao realizarmos uma leitura, estamos criando uma intertextualidade dele com todos os outros textos aos quais somos diariamente expostos e as diferentes leituras que realizamos constantemente.

Percebe-se aqui o reconhecimento do potencial deste *novo-leitor*: é nele que se dará a intertextualidade a partir da leitura, advinda da relação intermediática que estabelece com os mais variados textos aos quais é exposto, sejam eles literários, audiovisuais ou de quaisquer outras fontes.

Este leitor é uma marca contundente do contexto contemporâneo de relações intermediáticas e das novas práticas de leitura e interpretação. Nele se tornará possível a

troca, a interação e a horizontalidade proposta por Stam. A leitura e a interpretação realizada por este sujeito será intremeada por diferentes referências, vindas dos mais diversos meios, em fluxos cada vez mais ágeis, e que não se organizam de forma hierárquica.

As relações que traçamos como *novos-leitores* contemporâneos estão diretamente ligadas aos nossos contextos sociais, nosso interesse, nossa subjetividade. “De forma mais cotidiana, os textos são promiscuamente encontrados; eles caem sobre nós de todas as direções, através de meios diversificados e coexistentes e em fluxos que vêm em diferentes ritmos” (JOHNSON, 2004, p.88).

Partindo desse pressuposto, quando tratamos a relação entre os textos como uma relação horizontal e descartamos a ideia de verticalidade, podemos supor que há troca constante entre as artes. Pensando assim, não há hierarquia nas obras: a obra original, nesse caso o romance, não tem sobre nós o poder da prioridade. Podemos organizar nossa visão como quisermos, ou como o nosso interesse ditar, tornando-nos conhecedores da obra após termos entrado em contato com alguma adaptação ou, talvez, nem procurar o original, mas nos dizermos conhecedores da obra ou da autora pelo que vimos no cinema.

1.3- A espiral de referências e o surgimento do leitor intermediático

Tratando-se da obra de Jane Austen, no que tange a abundância de produtos realizada em quase um século de adaptações, devemos considerar a possibilidade de o leitor ser conhecedor das referências produzidas pelo audiovisual. Quando abrimos um livro hoje, estamos impregnados de informações inexistentes nas páginas e isso irá conduzir nossa interpretação. Sendo assim, a relação interpretativa, subjetiva e repleta de imagens cinematográficas, se tornará parte integrante do que conhecemos como Jane Austen hoje e do que chamaremos de Jane Austen no futuro.

É possível supor, então, que mesmo não conhecendo os romances, somos capazes de dizer do que se tratam; ou, talvez, de descrever as suas paisagens ou os costumes retratados. Esse imaginário que permite o conhecimento da sua obra mesmo sem conexão direta do público com os romances foi em grande parte criado pelo cinema. John Ellis diz que, quando lidamos com cânones, “a adaptação lida com a memória do romance, uma

memória que pode ser derivada da leitura, ou, como é mais comum com um clássico da literatura, uma *memória cultural circulada*” (ELLIS, 1982, p. 3, grifo nosso).¹⁸

O leitor/espectador interessado na literatura através da adaptação terá uma visão diferenciada dos outros. O conteúdo cinematográfico será importantíssimo na maneira como ele fará sua interpretação: é um sujeito que chega às páginas carregado de imagens e significações diferentes daquele que conta somente com sua imaginação construída a partir dos romances. A leitura que este leitor iniciado pelas adaptações terá de Jane Austen será direcionada e referencial, de acordo com a adaptação cinematográfica à qual foi exposto anteriormente.

No caso específico do leitor/espectador de Jane Austen, Steenkamp sugere que:

Todas essas adaptações cinematográficas fizeram surgir um novo tipo de janeite¹⁹: mulheres modernas (e, sem dúvida, uma grande quantidade de homens) que se identificam com as heroínas de Jane Austen como retratadas no cinema, e que podem até se considerar admiradoras de Jane Austen, mas que não necessariamente lêem Austen. Como exemplo, apresento uma parente que é uma mulher bem-sucedida e inteligente. Após ver a versão da BBC de 1995 de *Orgulho e Preconceito* (na qual, obviamente, estrela Colin Firth) uma grande quantidade de vezes, ela se declarou viciada e animadamente alugou *The Jane Austen Book Club*, *Becoming Jane* e a versão da Keira Knightley de *Orgulho e Preconceito* [...]. Apesar de não demonstrar nenhum interesse em ler *Orgulho e Preconceito*, tendo, brevemente, experimentado a leitura uma vez, ela ainda se refere ao texto como o melhor livro que nunca leu (STEENKAMP, 2009, p.2).²⁰

Esse trecho ilustra as possíveis origens deste leitor/espectador (seja através da literatura ou através do audiovisual) e o limite de seus interesses. Continuando com o exemplo citado por Steenkamp, por mais que sua parente tenha se interessado por *Orgulho e Preconceito* o suficiente para procurar os mais novos filmes e se diga

¹⁸ “The adaptation trades upon the memory of the novel, a memory that can derive from actually reading, or, as is more likely with a classic of literature, a generally circulated cultural memory”, no original.

¹⁹ *Janeite* é um termo utilizado aqui para denominar o sujeito devoto a Austen, seus romances, seus personagens e sua vida. Deidre Lynch, autora de *Janeites: devotos e discípulos de Austen*, diz em seu artigo Culto de Jane Austen: “Jane Austen cultivava em seus leitores, de uma forma que outros gigantes literários não fazem, a devoção e as fantasias de acesso pessoal que são próprios do fã” (LYNCH, 2005, página??)

²⁰ “These many cinematic adaptations have given rise to a new type of janeite: modern-day women (and undoubtedly a fair number of men) who identify with Austen’s heroines as depicted on film and may even consider themselves admirers of Jane Austen, but do not necessarily read Jane Austen. As example of such a new millennial janeite, I offer the case of a relative, who is by all accounts a successful, intelligent young woman. After watching the 1995 BBC mini-series version of *Pride and Prejudice* (which, of course stars Colin Firth) a number of times, said relative declared herself quite addicted and eagerly rented *The Jane Austen Book Club*, *Becoming Jane* and the Keira Knightley rendition of *Pride and Prejudice* from her local video store. Although not in the least inclined to read *Pride and Prejudice*, having once briefly attempted the project, she still refers to the text as ‘my favorite book I’ve never read’”, no original.

conhecedora - ou até fã de Jane Austen, ela não conseguiu terminar a leitura do romance. Ela é uma consumidora dos produtos relacionados à escritora, e pode inclusive dizer que *Orgulho e Preconceito* é “o melhor livro que nunca leu”, apesar do conhecimento que tem ser restrito aos produtos audiovisuais.

O audiovisual é de extrema importância para esse leitor: o processo pelo qual ele fará sua compreensão da obra é diferenciado. Não só por ser iniciado na linguagem cinematográfica, o que modifica a maneira que lidamos com a leitura, mas também por ser um leitor inserido na visão que o cinema proporciona de Jane Austen.

Sobre esta questão, das imagens que trazemos das telas para a página, Steenkamp diz ainda que, ao reler seu exemplar de *Orgulho e Preconceito*, descobriu-se vendo o ator Colin Firth toda vez que lia o nome Mr. Darcy. Para ela, a partir do momento em que viu a adaptação da BBC, de 1995, de *Orgulho e Preconceito*, em que Colin Firth é Mr. Darcy, o personagem de Austen para sempre será visualizado como ele (STEENKAMP, 2009, p. 01). Anos mais tarde, Colin Firth se tornaria Mr. Darcy novamente em mais uma adaptação literária, *Bridget Jones's Diary* (Maguire, 2001), uma apropriação de *Orgulho e Preconceito*. É possível supor que, em busca da construção de intertextualidade entre este filme e a série de 1995, o mesmo ator representa o papel principal.

É um processo contínuo: cada vez mais espectadores constroem diferentes interpretações dos romances devido às experiências particulares que tiveram no cinema, alguns adicionam ao seu conhecimento o conteúdo escrito, outros não. É como se a obra de Austen estivesse em constante construção através desses espectadores, e quanto mais o cinema produz baseado nessas transformações, mais outras transformações são adicionadas.

Podemos reconhecer neste processo uma nova prática de leitura: aquela que não se direciona necessariamente da página para a tela. Olhares diversos constroem novas interpretações e possibilitam novas interações com as obras. Sobre isso, Hutcheon diz que: “Há também outra possibilidade: o nosso interesse surge, na verdade nós podemos ler ou ver aquele chamado original após termos passado pela experiência da adaptação, desafiando, assim, a autoridade de qualquer noção de prioridade. Múltiplas versões existem lateralmente, não verticalmente” (HUTCHEON, 2006, p. XIII).²¹

²¹ “And there is yet another possibility: our interest piqued, we may actually read or see that so-called original *after* we have experienced the adaptation, thereby challenging the authority of any notion of priority. Multiple versions exist laterally, not vertically”, no original.

A partir da perspectiva de versões, distanciando-nos mais uma vez da dicotomia entre “original” e “cópia”, podemos questionar o conceito de fidelidade com maior eficácia. Afinal, se múltiplas versões se estruturaram de forma horizontal, a qual versão a obra deve ser “fiel”? Em se tratando de um contingente tão diverso de versões como o nosso, qual a obra “original”?

Deparamo-nos, aqui, com um sistema autossustentado e retroalimentado de referências. Já não é possível que nos remetamos ao texto literário como original, e sim, como fonte; e ao produto, conseqüentemente, como versão. A este fenômeno daremos o nome de *espiral de referências*.

Este conceito procura sintetizar o processo contínuo de uma galáxia instensamente criativa, rica em referências, permitindo que uma versão se remeta a outras constantemente, distanciando-se do texto literário na construção de um imaginário próprio do universo audiovisual.

A figura da *espiral* se torna crucial neste momento devido ao dinamismo que empresta ao fenômeno que tentamos definir. Ao contrário de “fluxo” ou “círculo”(entre outras nomenclaturas possíveis) a *espiral* se estende e se contrai, se aproxima e se distancia, mas está sempre unida por um fio constante que nunca perde o vínculo com o ponto inicial que lhe apoia. Este aspecto visual dá conta da especificidade das questões pertinentes a estas referências que se interligam, construindo uma imensa conexão de informações interpretadas e compartilhadas, mas que mantém o ponto inicial em Austen.

Imbuído desta nova perspectiva e instrumentalizado pelas teorias que o estruturaram, este leitor diferencia-se de um “leitor convencional”. A ele serão direcionadas as referências e será dele a responsabilidade sobre a sua manutenção, através da *espiral de referências* que somente ele será capaz de montar. O leitor se sente parte integrante deste processo: as múltiplas referências das inúmeras versões se concretizarão no caráter intertextual deste sujeito.

O *leitor intermediático* surgirá neste contexto, exatamente sobre a ruína da verticalidade das obras. Relacionando-se de forma intertextual – lateralmente, como proposto por Hutcheon – com todas as informações que recebe, ele constrói novos significados, possíveis através da sua relação tanto com o cinema quanto com a literatura.

Como ilustração do que chamamos de *espiral de referências* concretizado no *leitor intermediático*, ofereço o seguinte exemplo: Uma cena inexistente no livro *Orgulho e Preconceito* foi incluída na versão televisiva de 1995: Mr. Darcy, já apaixonado por Elizabeth Bennet e já rejeitado por ela, chega à sua casa sem saber que ela está visitando

sua propriedade e andando pelo seu jardim. Ele desce de seu cavalo, tira parte de suas roupas e se joga dentro de um lago. A cena, teoricamente, seria uma metáfora de cunho sexual sobre o Mr. Darcy precisar se resfriar – tomar um banho frio – para parar de pensar em Elizabeth. Quando Mr. Darcy sai do lago, molhado e com a roupa transparente, ele encontra-se com Elizabeth. O encontro é constrangedor para ambos, já que ele está vestido indecentemente e ela está andando pela sua propriedade após tê-lo rejeitado grosseiramente.

No romance, Elizabeth está saindo, com os tios, de Pemberley, a casa de Mr. Darcy. Os viajantes se viram uma última vez em direção a casa para conjecturar o ano de construção e as melhorias feitas pelo dono, quando ele mesmo aparece por detrás dos estábulos onde acabou de deixar seu cavalo de viagem. Eles se veem, ficam ambos extremamente constrangidos, mas Darcy é tão educado e delicado que Elizabeth começa a vê-lo com olhos mais dóceis. Mais tarde, Elizabeth confia ao então noivo, que começou a se apaixonar quando o viu nos jardins de Pemberley.

A cena do lago é uma das mais conhecidas das adaptações de *Orgulho e Preconceito* e é considerada uma das liberdades mais sensuais tomadas por uma versão, já que seria inconcebível uma falta de pudor desta natureza ser encontrada em qualquer dos livros de Austen. Em *Bridget Jones* essa cena é repetida (ao invés de um lago, Mark Darcy entra em uma fonte) e é uma referência ao papel anterior de Firth, juntamente com todas as referências a Austen.

Na versão de Joe Wright de 2005, ao invés de Mr. Darcy (Matthew Macfadyen) pular em um lago e receber Elizabeth (Keira Knightley) com as roupas umedecidas e transparentes, a cena da proposta de casamento foi realizada na chuva. A referência das roupas molhadas permanece, só que neste caso, tanto Elizabeth quanto Mr. Darcy estão encharcados. É uma das cenas mais sensuais dessa adaptação, especialmente pela tensão sexual entre os personagens, mais que insinuada, já que eles quase se beijam.

Na série que mencionamos anteriormente, *Lost in Austen* (2008), a referência se repete. Quando Amanda decide voltar para a Londres contemporânea e tem que se despedir de Mr. Darcy (Elliot Cowan) ela lhe pede um favor. No próximo plano, vemos sair de um lago com a camisa branca molhada e transparente. Nesse caso, a intertextualidade é criada com a adaptação de 1995 e com a adaptação de *O diário de Bridget Jones*, já partindo do princípio que, nesse caso, é mais interessante colocar uma referência de uma adaptação anterior do que uma proveniente dos livros, contando com um público conhecedor de Jane Austen através do cinema, e não somente através da

literatura. É também uma referência específica à *Austen Mania*, e um presente aos conhecedores dessa fase, já que dificilmente os leitores de Austen e os espectadores das fases anteriores entenderiam a referência. Essa cena é reconhecida e repetida em função dos leitores cinematográficos mais recentes de Austen.

Recentemente mais um dado foi agregado a essa análise. Em julho deste ano, uma estátua feita de fibra de vidro de 3,5m de Colin Firth como Mr. Darcy foi colocada dentro do lago Serpentine no Hyde Park, em Londres. A ação foi realizada por uma empresa televisiva inglesa em busca de promoção de seu novo canal.

A estátua representa esta cena da camisa branca molhada da adaptação de 1995, evidenciando a importância desta versão na *memória cultural circulada* construída pelo audiovisual do universo de Austen. A estátua irá percorrer a Inglaterra por um curto período, sendo imersa, finalmente, no lago onde a cena foi filmada, em Lyme Park.

Considerando estes exemplos, não seria surpreendente, que um leitor recém chegado à literatura através do cinema, esperasse que de fato houvesse uma parte do livro em que Elizabeth encontrasse Mr. Darcy úmido, fosse de chuva ou de um mergulho no lago.

Os possíveis caminhos a serem traçados pelo *leitor intermediático*, portanto, serão inteiramente determinados pelo seu interesse e suas referências. Seja da literatura para o cinema ou através do trajeto inverso. Se esperávamos dele uma crítica intensa à adaptação devido à sua relação inicial com a literatura, podemos ser surpreendidos com a sua origem: descobre-se encantado pelo que visualiza nas telas e decide, então, procurar o romance.

A preocupação de teóricos a respeito do possível “desserviço” que o cinema prestaria à literatura é infundada: hoje, o cinema participa da criação de significado, é mais uma camada na complexa construção do espectador. As imagens fornecidas pelo cinema às obras de cânones, especificamente de Jane Austen, são imprescindíveis para a formação de sentido. A relação já não é mais unilateral: o cinema devolve imagens às páginas que lhe emprestaram o texto. E, para essa troca funcionar efetivamente, o leitor é o principal agente. É dele a construção de significado.

Ao considerar-se parte integrante do processo, esse *leitor intermediático* modifica a sua postura. Seu desejo de reconhecer-se nas produções, realizar suas fantasias criativas a respeito desse universo e de se tornar mais uma peça nesta *espiral* faz com que ele produza conteúdo.

O diferencial mais notável da *Austen Mania*, portanto, é dado pela mudança no papel deste leitor: o *leitor intermediático* transforma-se em produtor. A inclusão digital e o acesso a novas mídias permitiram a ascensão quantitativa de produções acerca da escritora. Isso significa principalmente que a origem e a relação deste agente com os romances e com os produtos relativos a eles, terá influência direta nos produtos realizados por eles.

1.3.1- A questão da coautoria: nova relação com o autor?

Um dos exemplos mais interessantes da relação produtiva deste *leitor intermediático* com a obra de Austen, no período específico deste estudo, é o das reescrituras. O que torna esse processo tão notável é o posicionamento do leitor em relação à romancista: ele se intitula coautor, transformando a obra no produto de um trabalho conjunto. Ele não se satisfaz somente em produzir conteúdo baseado na obra da autora, agora ele escreve livros “juntamente” com ela: *Orgulho e Preconceito e Zumbis* ou *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos* exibem em suas capas a chamada “coautoria”.

O primeiro parágrafo de *Orgulho e Preconceito*, e um dos mais famosos e conhecidos de todos os romances – “É uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro, possuidor de uma grande fortuna, deve estar em busca de uma esposa” (AUSTEN, 2001) – em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, torna-se: “É uma verdade universalmente reconhecida que um zumbi, possuidor de cérebros, deve estar em procura de mais cérebros” (GRAHAME-SMITH e AUSTEN, 2010). O equivalente acontece com outras passagens importantes do romance. Em todos os momentos de conflito ou tensão existentes em *Orgulho e Preconceito*, em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, surgirá um zumbi esfomeado.

Esta fase testemunha a reescritura dos romances de Austen com adições fantásticas e anacrônicas: além dos zumbis caminhando por *Netherfield*, de *Orgulho e Preconceito*, surgem cápsulas submarinas destruídas por um cardume de peixes-espada em *Razão e Sensibilidade* e cenas picantes em *Orgulho e Promiscuidade* (ECKSTUT, 2003). Esse novo desenvolvimento é particular da *Austen Mania* e bastante pontual quando se trata do estudo das obras produzidas nesta fase.

Estas obras, no caso de Austen, são as primeiras instâncias nas quais os novos produtores colocam-se lado a lado com seu ídolo em busca de uma produção conjunta. O

trabalho é extremamente cuidadoso já que, em busca da perfeição, os *coautores* escrevem com a linguagem típica da autora. Reconhecemos nestes livros tanto a preocupação em uma relativa manutenção da obra escrita por Austen – ou em deferência a ela – quanto a necessidade deste *coautor* de colocar-se perceptivelmente na obra.

Sobre essa questão, atentamos ainda para a intrigante relação das reescrituras com o espectador. Se o primeiro contato com o universo de Austen foi *Orgulho e Preconceito e Zumbis* e, como propusemos anteriormente, o interesse foi aguçado o suficiente para procurar outras informações e outros produtos, quanto do novo material que ler vai ser influenciado pela ausência dos seres sobrenaturais nos outros romances e nos outros filmes? Esse leitor, ou esse espectador, poderá dizer que conhece ou que é conhecedor de Austen se ele se ativer à versão do romance com zumbis?

A partir deste exemplo e do conceito que elaboramos a respeito do *leitor intermediático*, é possível trazermos o seguinte questionamento: devido às recentes relações de leitura e produção estabelecidas entre leitor e obra, será possível permanecermos seguros da morte deste autor? E, entendendo que houve, desde a elaboração teórica de Barthes, uma mudança significativa nas práticas de leitura realizadas pelo leitor, podemos atribuir a possível “ressurreição” deste autor a ele?

Não pretendemos negar a importância da proposta de Barthes para o estabelecimento deste leitor e para o processo de interpretação da obra. Ao contrário, acreditamos que as teorias formativas deste sujeito serão fundamentais exatamente para lhe estruturar, permitindo, assim o seu posicionamento perante o processo interpretativo do texto.

Sugerimos apenas que, a partir das novas práticas de leitura, é possível que além de uma nova interação com a obra, esse leitor esteja estabelecendo uma nova relação com o autor. Extrapolamos o processo interpretativo e suas intertextualidades possíveis para sugerir apropriações que se dão fora da esfera literária, na especificidade do sujeito autoral.

A partir desta análise específica do caso de Jane Austen, e sua relação tanto com a literatura quanto com o cinema, podemos supor que haja o ressurgimento do autor em outro papel. Este leitor “ressuscita” o autor em busca de uma interação íntima com seu objeto criativo. Mas este autor já não ocupa o papel onipotente e ostensivo de criador e detentor daquela obra. O seu (re)surgimento se dá através da leitura, da interpretação, da curiosidade e da criatividade deste leitor. O autor ressurgue pelos olhos e pelas mãos do leitor.

Este período eleito por nós como objeto de análise é rico em questionamentos sobre as novas práticas de leitura diagnosticáveis a partir da análise da relação entre o imaginário criado pelo audiovisual e a literatura. O conceito de *leitor intermediático* forjado a partir do reconhecimento destas novas práticas, criadas em parte através do cinema, é de suma importância para entendermos o papel que o segundo exerce sobre o primeiro.

Torna-se evidente, portanto, que a nova relação estabelecida pelo leitor com a obra, seja interpretativa ou produtiva, é imprescindível para analisarmos a *Austen Mania* em sua plenitude.

Para isso, estudaremos no próximo capítulo as circunstâncias nas quais esse universo é elaborado, a partir das contribuições do audiovisual e da participação do *leitor intermediático*.

CAPÍTULO 2 – Memória cultural circulada e a espiral de referências no contexto do cânone literário

Neste capítulo, analisaremos a contribuição do audiovisual para a construção de um imaginário referencial sobre um cânone literário. Elaboraremos essas questões através da perspectiva das intensas trocas de informações e referências entre as adaptações e apropriações audiovisuais e o texto fonte, concretizadas no papel daquele que chamamos de principal agente, o *leitor intermediático*, leitor/espectador especializado, fã de Jane Austen.

Nossa ênfase, neste momento, recairá sobre as novas práticas de leitura, para as quais apontamos anteriormente, e suas relações com as imagens audiovisuais das adaptações e apropriações de Jane Austen. Analisaremos, nesta fase do trabalho, quais as características relevantes destes produtos audiovisuais no contexto do que entendemos como *memória cultural circulada*, conceito de John Ellis (1982), do cânone literário. Nossa questão primordial ao longo deste capítulo será relacionar essas características com as nuances da experiência de memória do leitor/espectador.²²

²² Nossa perspectiva, neste momento do trabalho, enfatiza a elaboração e aplicação destes conceitos a partir de uma abordagem sistemática das questões referentes ao cânone literário e sua relação com o universo audiovisual pertinente ao nosso objeto. Devemos salientar, entretanto, que não é nossa intenção restringir

A partir, então, do encaminhamento teórico que propusemos no primeiro capítulo concernente ao caráter intermediático e horizontal da relação entre obras, damos continuidade à elaboração do papel do leitor e do espectador no contexto dos processos subjetivos de interpretação e, finalmente, de produção de conteúdo.

Neste sentido, ponderamos sobre a perspectiva sugerida por Julie Sanders, quando consideramos as inúmeras dinâmicas possíveis nas interações entre o romance fonte e as versões audiovisuais.

Adaptações e apropriações também propõem suas próprias intertextualidades, então adaptações estabelecem diálogo com outras adaptações, assim como seus textos fonte. Talvez nos seja mais eficiente pensar em termos de processos complexos de filtragem, e em termos de teias intertextuais ou campos semânticos, ao invés de uma maneira simplista da influência unilateral da fonte para a adaptação (SANDERS, 2006, p.24).²³

Esse trecho ilustra a busca por termos conceituais que sejam capazes de demonstrar as interações intermediáticas abundantes e intermináveis deste vasto universo. É notável como o seu dinamismo torna possível que uma versão se remeta constantemente a outras, criando um uma relação ambígua de distanciamento e alusão com o romance fonte, na construção de um imaginário com características advindas principalmente das versões audiovisuais.

Utilizaremos, então, o conceito elaborado por nós no primeiro capítulo para abordar essas intensas relações de troca e referências, debruçando-nos sobre essas questões a partir da perspectiva da *espiral de referências*. Partindo da premissa de que a construção da memória de um cânone se pautará pelas trocas estabelecidas entre as adaptações, as apropriações na subjetividade do *leitor intermediático*, retomamos este conceito para ilustrar a concretização de todos esses processos.

A premissa da qual partimos, no início deste trabalho, propunha que a relação que o *leitor intermediático* estabelece com o que lê nas páginas, assiste nas telas e o seu processo subjetivo de atribuição de sentido são experiências da ordem da memória que redundam na *espiral de referências*. Mencionamos, também, que estes processos se dão de forma dinâmica, no sentido de não existir uma ordem pré-determinada de como

a sua utilização para esta análise, somente. Os conceitos elaborados por nós neste trabalho podem – e devem – ser reapropriados para outros contextos culturais, a fim de complexificar o estudo das relações intermediáticas estabelecidas pelo audiovisual e seus possíveis desdobramentos.

²³ “Adaptation and appropriation also provide their own intertexts, so that adaptations perform in dialogue with other adaptations as well as their informing source. Perhaps it serves us better to think in terms of complex processes of filtration, and in terms of intertextual webs or signifying fields, rather than simplistic one-way lines of influence from source to adaptation”, no original.

interagem. São questões que se desenrolam de forma inter-relacionada, simultaneamente e em diferentes esferas.

Para que esta hipótese seja satisfatoriamente desenvolvida ao longo deste capítulo, diagnosticamos a necessidade de uma divisão clara das possibilidades intrínsecas às experiências de memória que vamos analisar. Percebemos isso, principalmente, quando tratamos das diferentes esferas de construção de memória, recepção intermediática e relação produtiva do sujeito com o cânone e os produtos adaptados e apropriados.

Torna-se necessário que expliquemos que essa divisão proposta à frente se refere apenas a uma estruturação metodológica demonstrativa da linha de raciocínio que seguiremos de forma a desenvolver nossa análise. As etapas, apesar de divididas aqui, não se dão da mesma forma linear e definida como as expomos. São relações contínuas de interações que acontecem no âmbito dos processos criativos de leitura, espectadorialidade e produção do sujeito apresentado como nosso objeto de estudo, que não necessariamente seguirão uma ordem pré-determinada. Enumeramo-las, entretanto, para que possamos explicar suas dinâmicas com maior eficiência.

Propomos aqui, portanto, uma divisão do processo de interação da memória deste sujeito leitor, espectador e produtor, apresentado e definido no primeiro capítulo, intercalando as suas diferentes esferas de memória e produção. Fazemos uma breve descrição deste processo em etapas – quatro etapas no total – apenas com o objetivo de facilitar a explicação do que queremos explicar mais à frente.

A relação estabelecida pelo *leitor intermediático* com o cânone e com os produtos audiovisuais, portanto, passará por quatro instâncias que se intercalam na sua especificidade subjetiva: a primeira dirá respeito ao que ele, *a priori*, reconhece como características representativas daquele cânone; a segunda, à maneira como ele se lembra dos produtos audiovisuais aos quais assistiu; a terceira tratará de quais efeitos subjetivos estes produtos, quando relacionados com a memória prévia do cânone, terão na sua interpretação; e, finalmente, a quarta, dará conta da forma que esse leitor/espectador emprestará materialidade a essa memória através da sua produção.

O primeiro momento que citamos acima diz respeito ao conhecimento prévio do leitor/espectador a respeito daquele cânone devido à sua *memória cultural circulada*. Como dissemos anteriormente, essa memória em muito tem a ver com o que o cinema produz de conteúdo sobre o cânone, mas como é o caso quando lidamos com literatura canônica, também diz respeito à leitura daqueles textos realizadas por gerações de

pessoas, ao conhecimento transmitido oralmente, ao ensino escolar que em alguns casos é obrigatório, entre outras razões.

O segundo momento se relaciona com a memória que o *leitor intermediático* terá dos produtos audiovisuais que assistiu e com as referências que apreenderá da experiência de espectralidade. Como veremos mais à frente, este momento terá uma intensa relação subjetiva deste leitor com as obras cinematográficas e televisivas às quais teve acesso e com a sua própria afetividade.

O terceiro momento que propomos diz respeito à *espiral de referências* desse sujeito, quando ele realiza a interação da memória que ele já tinha do cânone e as referências que adquiriu posteriormente. É neste momento que se dá a elaboração do que ele reconhecerá como cânone, quando a sua subjetividade agirá sobre todas as referências que ele possui, relacionando-as e interligando-as, criando o seu próprio universo de Jane Austen. É aqui que a sua memória pessoal se mescla com a *memória cultural circulada* do cânone, como propõe Ellis.

O quarto e último momento desse processo interpretativo do *leitor intermediático* diz respeito ao momento em que ele mesmo será produtor e contribuinte para a *memória cultural* do cânone, através da produção de conteúdo. Por ser um profundo conhecedor, ter uma série de experiências e referências e por ter passado por esses estágios anteriores, a sua produção será intimamente conectada pela sua *espiral de referências* da autora. Ao produzir, ele empresta materialidade à sua memória e, possivelmente, contribuirá para o que será conhecido como Jane Austen posteriormente.

Podemos dizer, então que o processo interpretativo do *leitor intermediático* se dará através da interação entre a *memória cultural circulada* do cânone, a mesma memória quando adaptada ou apropriada para o audiovisual e as referências subjetivas da sua memória pessoal. Posteriormente ele irá se inserir no contexto dessa memória e a manter viva a partir da sua participação na elaboração de conteúdo. Estabelece-se então um cenário no qual a maneira como ele interage com todos esses estímulos e as referências que adquire será de suma importância.

Para realizar a análise dos processos interpretativos e produtivos que propusemos até agora, dividiremos este capítulo em duas partes. Na primeira parte, trataremos apenas das três primeiras etapas de interação do *leitor intermediático* com a sua memória e a *memória cultural circulada* do cânone, para que possamos demonstrar a fundamentação teórica que utilizamos para basear nossa hipótese. Na segunda, trataremos da

materialização da memória do *leitor intermediático* na sua produção de conteúdo para estudar a especificidade deste agente enquanto leitor/espectador/produtor especializado.

No processo de elaboração da nossa hipótese nesse momento da pesquisa, consideramos necessária uma conceituação teórica que abarque o amplo espectro de possibilidades de relações possivelmente estabelecidas pela memória. Trabalharemos com diferentes esferas de lembrança no âmbito das relações intermediáticas: partindo da memória individual, passando pela relação de lembrança estabelecida por grupos sociais menores ou familiares, chegando, finalmente nas questões das memórias culturais e coletivas, nacionais e transnacionais.

Ao colocarmos a descrição do desenvolvimento da nossa análise a partir da enumeração destas diferentes esferas de memória não pretendemos dizer que a trajetória da memória se dá de forma progressista, partindo de uma memória individual até estabelecer-se na forma de memória coletiva, nacional ou transnacional. Ao contrário, enfatizaremos à frente como essas relações de fato se intercalam, apóiam-se e alimentam as elaborações umas das outras. É apenas necessário que as nomeemos, para que posteriormente possamos desconstruir inclusive a ideia de que esses processos de memória se dão de maneira demarcada e linear; eles se interligam e se associam, a partir da inserção do sujeito em um contexto e da sua subjetividade.

Considerando as especificidades da análise que realizamos neste trabalho, a definição de memória cultural deve dar conta dos possíveis frutos da interação da memória individual do sujeito específico que estudamos – o espectador/leitor, *leitor intermediático* – com a *memória cultural* de um cânone. Ou seja: como se relacionam, em diferentes esferas, a memória individual do *leitor intermediático* e a construção de um entendimento mais amplo do que se conhece de um cânone literário.

Propomos que estes processos de memória e produção se alimentam entre si, inseridos em um amplo espectro de intermedialidade, como proposto por Adalberto Müller em *Linhas Imaginárias* (2012): as adaptações audiovisuais realizam sua interlocução com o que se conhece pelo cânone – com a sua *memória cultural circulada* – assim, relacionando-se mais intimamente no contexto desta memória mais difusa preexistente, na qual o espectador está inserido. Dessa forma, a experiência de recepção deste espectador, criada através das referências audiovisuais, será de suma importância para a sobrevivência desta memória. Posteriormente, ela será instrumental na sua produção de conteúdo, inserindo o leitor em um contexto de participante e contribuinte da concepção do cânone com o qual estabelecerá laços referenciais.

Para isso, iniciaremos a nossa análise a partir da hipótese de Ellis, já citada aqui anteriormente, que diz respeito aos vários objetivos inerentes ao processo adaptativo de um cânone. O autor propõe a primeira relação referencial, ou seja, o diálogo principal da adaptação se dá com a *memória cultural circulada* daquele cânone, memória essa que não necessariamente terá uma relação com o romance fonte, e sim com o imaginário que o circunda. Ele propõe que, ao realizarmos uma versão de um texto fonte, devemos estar atentos ao universo referencial que este texto possui, à sua *memória cultural* circulada. Esse imaginário, por sua vez, será revigorado pelas imagens que serão trazidas pelo espectador para a memória cultural do cânone.

A fim de compreendermos melhor ao que Ellis se referia quando propôs a ideia de *memória cultural circulada*, procuramos demonstrar, em um primeiro momento, de qual elaboração teórica partiremos para dar conta dos conceitos de memória, memória coletiva e memória cultural no contexto específico do universo de interação entre mídias.

Nesse sentido, iremos nos basear nos conceitos de Memória Comunicativa e Cultural de Jan Assmann (*Communicative and Cultural Memory*, 2008) e no de Memória Coletiva de Maurice Halbwachs (*La Mémoire Collective*, 1990). Articularemos, posteriormente, esses autores com Isabelle McNeill e seu livro *Memória e a imagem em movimento – o cinema francês na era digital* (*Memory and the moving image – French film in the digital era*, 2010) e a sua perspectiva do estudo da memória quando relacionada ao audiovisual sob o viés das novas questões propostas pela era digital.

Posteriormente, trataremos especificamente da questão da participação deste leitor/espectador especializado, o *leitor intermediático*, no contexto da *memória cultural* de Jane Austen. Seguindo a trajetória que traçaremos ao longo do capítulo, daremos, finalmente, ênfase à criatividade deste sujeito que redundará em produção de conteúdo referente ao cânone, através de uma perspectiva de re-apropriação, como no caso das reescrituras que discutimos anteriormente e que exploraremos mais profundamente no terceiro capítulo.

Esta produção será entremeada pelas referências do seu agente, que, por sua vez, está inserido na vastidão das referências audiovisuais que irão compor a sua concepção de Jane Austen. Posteriormente, esta construção da sua experiência mnemônica com as obras referentes a Austen, será materializada no seu próprio conteúdo criativo que irá abranger as questões que propomos referentes à construção da memória do cânone.

O *leitor intermediático*, aquele que lê através das telas, se torna um profundo conhecedor das especificidades desse complexo contexto de construção de memória.

Como leitor/espectador especializado e dedicado, como fã, é de sua alçada a produção que dê conta das suas expectativas, partindo da sua vivência desse universo.

Apontaremos, então, para a importância dessas apropriações referenciais, ou da *espiral* destes sujeitos, em um contexto de compartilhamento das suas próprias produções. A memória cultural de Jane Austen se mantém viva e pulsante, através da *espiral de referências do leitor intermediático* e do seu compartilhamento dessa produção, no interior do universo midiático.

2.1- Memória, memória cultural e memória coletiva

Jan Assmann, em seu artigo *Communicative and Cultural Memory* (2008), propõe que utilizemos a seguinte definição de memória: “Memória é a faculdade que nos permite formar uma percepção de individualidade (identidade), em ambos os níveis pessoal e coletivo” (ASSMANN, Jan, 2008, p. 109)²⁴. Identidade, por sua vez, tem como fundamento a relação íntima com o tempo. Ele diz ainda que a relação sintética entre tempo e identidade é implementada através da memória.

Essa definição nos parece dar conta das questões que abordaremos neste trabalho no âmbito das relações intermediáticas quando interagem com a memória. A construção de identidade e memória, tanto no nível individual quanto no nível coletivo, remete à questão das conexões que analisaremos mais à frente, quando pensamos nas esferas de memória que entrarão em contato quando lidamos com as versões audiovisuais de romances canônicos.

Assmann argumenta ainda que toda cultura conecta cada um dos seus sujeitos individuais a uma base de normas – que ele também chama de regras – e histórias, as quais ele sugere estarem na esfera de memória compartilhadas com o objetivo de que aqueles sujeitos inseridos neste contexto tenham a experiência de sentido compartilhado em um mundo co-habitado.

O que o autor sugere é que as normas sob as quais temos que conviver e as histórias que compartilhamos criam em nós uma sensação de pertencimento, de passado dividido e comum. A memória, portanto, é um dos alicerces do estabelecimento da convivência e da identidade de um grupo e, principalmente, uma função imprescindível para o nosso pertencimento a esse grupo.

²⁴ Memory is the faculty that enables us to form an awareness of selfhood (identity), both on the personal and on the collective level.

Ele diz ainda que é devido a essa experiência de mundo, emoldurada pelas normas e estórias em comum que os indivíduos são capazes de formar suas identidades pessoais através da orientação dos símbolos de identidade do seu mundo social, símbolos que são personificados nas formas objetificadas das tradições culturais compartilhadas.²⁵

Para Assmann a relação tríplice entre tempo, identidade e memória resulta na existência de três esferas de memória:

A primeira esfera dá conta da memória individual ou “*inner memory*” (ASSMANN, 2008, 109). Esse nível trata da memória cujo tempo é subjetivo, e a identidade é a do “ser interior” ou “*inner self*”.

A segunda esfera dá conta do nível social da memória. Essa esfera se refere à memória que Assmann chamará de comunicativa “*communicative memory*” (ASSMANN, 2008, p. 109), cuja identidade será a do ser social, aquele que possui papéis sociais a desempenhar em uma comunidade. O seu tempo será o tempo social, ou seja, o tempo da sociedade em que está inserido, diferentemente do tempo subjetivo da memória individual, que diz respeito somente àquilo que é sentido pelo sujeito.

Sobre a memória social, ele adiciona:

O grande êxito do sociólogo francês Maurice Halbwachs foi provar que a nossa memória depende, como a consciência em geral, da socialização e da comunicação, e que a memória pode ser avaliada como uma função da nossa vida social. A memória nos permite viver em grupos e comunidades e, ao viver em grupos e comunidades, nos é permitido a construção da memória (ASSMANN, 2008, p.109)²⁶.

O termo “memória comunicativa”, ele pondera, foi criado exatamente para ilustrar a diferença entre o conceito de Halbwachs de memória coletiva e o seu conceito de memória cultural. “Memória cultural é um tipo de memória coletiva, no sentido de ser compartilhada por um número de pessoas e de transmitir para essas pessoas um coletivo, isto é, identidade cultural” (ASSMANN, Jan, 2008, 110). A memória comunicativa de

²⁵ Posteriormente, quando tratarmos da questão de compartilhamento e pertencimento no contexto da comunidade de fãs de Jane Austen, analisaremos mais detalhadamente a importância da construção da memória deste grupo.

²⁶ It was the great achievement of the french sociologist Maurice Halbwachs to show that our memory depends, like consciousness in general, on socialization and communication, and that memory can be analyzed as a function of our social life. Memory enables us to live in groups and communities, and living in groups and communities enables us to build a memory, no original.

Assman, entretanto, inclui as possibilidades de memória coletiva que se baseiam exclusivamente na comunicação cotidiana dentro do contexto da comunidade.

Maurice Halbwachs foi bastante criterioso no distanciamento que criou entre o seu conceito de memória coletiva e conceitos como os de tradição, transmissão e transferências institucionais que Assmann irá abarcar sob a alçada da memória cultural. Seu conceito de memória coletiva tem como principais características: a medição social e o estabelecimento de uma relação com um grupo.

A memória do indivíduo, então, será construída através da sua interação com os outros que o cercam. A questão é que esses “outros” não serão quaisquer junções de pessoas com as quais o sujeito se relaciona, mas grupos que tem uma concepção de identidade, de unidade e das suas múltiplas peculiaridades através do compartilhamento da imagem de um passado comum. Então, esses grupos serão comunidades onde os sujeitos conseguem olhar para o passado de forma a reconhecer um elo que os conecta, uma imagem comum que os liga.

Os grupos ou comunidades aos quais Halbwachs se refere podem ser pequenos grupos familiares ou de amigos que cultivam um passado em comum, de bairros, de profissionais, de partidos políticos, associações, enfim. Esses níveis podem ir se alterando e se alargando até abarcarem a memória do passado coletivo de uma nação.

Mas, como somos seres sociais, pertencemos a vários grupos ao mesmo tempo: um grupo familiar, talvez vários grupos diferentes de amizades, além de grupos de trabalho; cada indivíduo possui várias auto-imagens coletivas e memórias das várias comunidades em que está inserido.

Maurice Halbwachs evoca o depoimento, que não tem sentido senão em relação a um grupo do qual faz parte, pois supõe um acontecimento real outrora vivido em comum e, por isso, depende do quadro de referências do qual evoluem presentemente o grupo e o indivíduo que o atestam (DUVIGNAUD, 1990, p. 13).

Então a memória coletiva de Halbwachs se aproximaria mais, em definição, da memória comunicativa de Assmann. A memória coletiva de Halbwachs ou a memória comunicativa de Assman seriam:

Não institucional; não é amparada por quaisquer instituições de aprendizado, transmissão e interpretação; não é cultivada por especialistas e não é convocável ou celebrável em situações especiais; não é formalizada e

estabilizada em qualquer forma de simbolização material; ela sobrevive na interação e na comunicação cotidiana (...). (ASSMANN, Jan, 2008, p.111)²⁷.

Após estabelecer as principais diferenças entre a memória cultural e a memória comunicativa, Assmann inicia a conceituação desta terceira esfera de memória: a cultural. Nesta, o tempo é histórico, mítico, tempo cultural. A identidade, também, é a identidade cultural. A principal definição de Assmann para a memória cultural é como se segue:

O armazenamento e utilização repetida característica de textos, imagens e rituais cujo cultivo permite a estabilização e importação da auto-imagem para cada sociedade e época; um conhecimento compartilhado coletivamente e preferencialmente (mas não exclusivamente) do passado, no qual um grupo baseia a sua consciência de unidade e de caráter (ASSMAN, 1995, p. 132)²⁸.

A memória cultural, de acordo com a definição de Assmann, seria um tipo de memória coletiva, mas elas não teriam definições equivalentes. A diferença entre as duas, de acordo com Assmann, é a possibilidade de concretude institucional da primeira, que não é característica da segunda. Ou seja, a memória cultural é transmissível, através da projeção da memória, da lembrança e das “objetificações” culturais, que atuarão como instrumentos de veiculação de memória.

Memória cultural é um tipo de instituição. É exteriorizada, objetificada e armazenada em formas simbólicas que, diferentemente dos sons de palavras ou a visualização de gestos, são estáveis e transcendem as situações: elas podem ser transferidas de um contexto para outro e transmitidas de uma geração para a outra (ASSMANN, Jan, 2008, p.111).

Fica evidente, então, a importância da diferenciação desses dois tipos de memória através do artifício do intervalo temporal. Enquanto a memória comunicativa tem um tempo determinado de existência, a memória cultural, ao ser institucional e projetada em objetos, é transcendente. O conceito de memória cultural, então, dá conta da possibilidade de transferência e transmissão da memória, através do papel do sujeito especializado.

A memória existirá, então, na forma material de narrativas, músicas, danças, rituais, imagens, entre outros artifícios.

²⁷ Cultural memory is a kind of institution. It is exteriorized, objectified, and stored away in symbolic forms that, unlike the sound of word or the sight of gestures, are stable and situation-transcendent: they may be transferred from one situation to another and transmitted from one generation to another, no original.

²⁸ The characteristic store of repeatedly used texts, images and rituals in the cultivation of which each society and epoch stabilizes and imports its self-image; a collectively shared knowledge of preferably (yet not exclusively) the past on which a group bases its awareness of unity and character.

Objetos externos como veículos de memória já representam um papel no nível da memória pessoal. Nossa memória, que nós possuímos por sermos seres equipados com a mente humana, existe somente em constante interação não só com outras memórias humanas, mas também com as “coisas”, símbolos externos (ASSMANN, 2008, p.111).

Outra diferença significativa entre a memória comunicativa e a memória cultural se relaciona com o aspecto participativo da segunda, que não existe na primeira. Apesar da primeira se caracterizar, em grande parte, pela oralidade, pelos relatos e pelos depoimentos, torna-se difícil, ao longo do tempo, saber quais dos indivíduos naquele grupo saberão mais ou menos a respeito de certo assunto. É provável que as lembranças dos membros mais antigos sejam mais extensas que as dos jovens, mas as destes últimos seriam mais confiáveis. O aspecto participativo dos indivíduos neste contexto, então, se torna mais difuso e menos mensurável.

Já no caso da memória cultural, há um grupo de pessoas que será responsável pela preservação da memória daquela comunidade. Qual será o encarregado dessa ilustre tarefa é algo específico de cada grupo, de acordo com as suas características, especificidades e necessidades. Em alguns grupos, será o trabalho de poetas; em outros, de sacerdotes.

A memória cultural, então, passa por alguns processos: em primeiro lugar, as lembranças, ou o que se decide necessário lembrar, são projetadas em veículos concretos de memória. Eles podem ser: imagens, cantigas, monumentos, museus, estórias, textos, paisagens e outros “lieux de mémoire”²⁹ (ASSMANN, 2008, p.111). Em um segundo momento, o processo será de dar sentido àquela projeção e de transmitir aquela memória através da utilização daquele objeto, em festas, eventos, banquetes, enfim, momentos de veiculação e transmissão de memória no grupo. Momentos em que a comunidade se unirá para celebrar e transmitir a memória.

A transmissão de memória nestes eventos festivos se dará através de membros especializados daquela sociedade, pessoas estas que passaram por ritos de inicialização e instrução, e que, portanto, ganharão a confiança do grupo para a transferência de conhecimento, que, por fim, será parte do alicerce da identidade do grupo.

²⁹“Lugar de memória”, conceito criado pelo historiador francês Pierre Nora, refere-se a um “lugar” – objeto material ou imaterial – que vence o esquecimento na medida em que é investido de um afeto coletivo. “For if we accept that the most fundamental purpose of the lieu de memoire is to stop time, to block the work of forgetting, to establish a state of things, to immortalize death, to materialize the immaterial-just as if gold were the only memory of money-all of this in order to capture a maximum of meaning in the fewest of signs, it is also clear that lieux de memoire only exist because of their capacity for metamorphosis, an endless recycling of their meaning and an unpredictable proliferation of their ramifications”, no original.

A memória cultural sempre tem seus especialistas, tanto em sociedades orais quanto em sociedades alfabetizadas. Estes incluem xamãs, bards e griôs, assim como padres, professores, artistas, escrivães, estudiosos, conselheiros de Estado, rabinos, mulás e tantos outros nomes para responsáveis especializados de transmissão da memória (ASSMANN, 2008, p.114)³⁰.

Esse é um aspecto característico da relação da memória cultural com seus participantes e que será de suma importância no nosso objeto de análise mais à frente.

Se utilizamos o conceito de *memória cultural* para o universo de referências literárias e audiovisuais referentes a Jane Austen, como Ellis propõe, devemos entender quais as suas especificidades quando relacionadas às características desse conceito. Então, nesse contexto, seria o *leitor intermediático* o conhecedor especializado responsável pelo extenso aprendizado e criativa transmissão da memória de Jane Austen?

Veremos então, a seguir, a questão da memória cultural quando relacionada às imagens em movimento, através da análise tanto de filmes cinematográficos quanto de filmes caseiros. Posteriormente, retornaremos à questão da participação do sujeito especializado no contexto da memória cultural, traçando um paralelo entre a *memória cultura circulada* de Jane Austen e o seu agente especializado e participativo, *leitor intermediático*, o fã.

2.1.1 – A memória cultural e a sua relação com as imagens e a intermedialidade

Em seu livro *Memória e a imagem em movimento (Memory and the moving image – french film in the digital era, 2010)*, Isabelle McNeill analisa o papel das imagens em movimento na memória cultural, abordando questões relevantes ao estudo da memória quando confrontado com uma perspectiva de interação entre as mídias de tecnologias digitais na produção de conteúdo audiovisual. Ela propõe que as imagens, sejam elas fotografias still, filmes cinematográficos ou ainda filmes caseiros são capazes de se articular com a nossa memória individual e a com a memória cultural de eventos passados.

Ela baseia a sua hipótese na suposição crucial de que a memória é algo vivo, uma reconstrução dinâmica, ao invés de trabalhar com uma ideia de preservação e reprodução. A autora diz, principalmente, que o momento presente, ao entrar em contato

³⁰ The cultural memory always has its specialists, both in oral and in literate societies. These include shamans, bards, and griots, as well as priests, teachers, artists, clerks, scholars, mandarins, rabbis, mullahs, and other names for specialized carriers of memory, no original.

com a nossa lembrança evocada, ao lembrarmos-nos de algo ou sermos estimulados a lembrar, retrabalha a nossa memória. O momento presente, através de seus múltiplos estímulos intermediáticos, oferece então uma série de possíveis interações a serem feitas com a nossa memória, de modo que essa relação se torna profundamente produtiva.

McNeill argumenta, então: “Apesar de uma memória ser ‘do passado’, ela está constantemente sendo reformulada através das experiências do tempo presente” (MCNEILL, 2010)³¹. A autora propõe que, ao nos lembrarmos, trazemos à frente da nossa mente a imagem que temos de um evento passado assim como ele se parece para nós. A partir do ato de recordar-se, a imagem que construímos daquele momento passado entra em contato com os estímulos do presente e o processo que se segue é de alteração e modificação.

Essa reformulação pode ser causada por inúmeros motivos: novas informações que são adicionadas à memória devido à interação com outros participantes, novas percepções de mundo do sujeito que recorda, o estabelecimento de relações novas entre o que passou e o que se passa no ato de lembrar-se, enfim. Sejam quais forem os estímulos que causarão a lembrança, estes interagirão com a memória, e a sua alteração é uma consequência natural.

Podemos entender, então, que esta concepção da memória como algo vivo, que precisa se articular com o presente, está no cerne da questão que analisamos neste momento. A suposição de que memória é sujeita a influências através do ato de lembrarmos-nos e articularmos essa lembrança com as experiências – imagens, cheiros, sons – do presente permite a elaboração da nossa hipótese (MCNEILL, 2010).

Propomos que, ao evocarmos nossa memória, as narrativas e as imagens provenientes do audiovisual às quais nos expomos diariamente podem se tornar fatores de interferência, referência e mudança. Portanto, a cada nova interação com uma versão inédita de Jane Austen, a experiência que ocorrerá seguirá estes fluxos de articulação e alteração. Mas, da mesma forma que a relação entre o texto fonte e as suas versões não é hierarquizável, também não o é a relação entre o que o sujeito evoca de memória pessoal ao ser influenciado pela experiência presente e a forma como a sua memória e as novas informações desta experiência irão interagir.

Nesse sentido, Renate Lachmann em seu artigo *Mnemônica e os aspectos intertextuais da literatura (Mnemonic and intertextual aspects of literature)* publicado no

³¹ Though a memory may be “of the past”, it is constantly being reformulated through present experience.

livro *Mídia e Memória Cultural (Media and Cultural Memory, 2008)* considera as relações semânticas da palavra *imago* e as suas possíveis aplicações no contexto da interpretação de um texto e da experiência espectral.

O autor sugere que a palavra *imago* pode ser utilizada para significar dois aspectos diferentes, um referente à memória e outro à criatividade subjetiva do leitor e do espectador audiovisual. Ele diz que a palavra pode, em uma instância, se referir a uma imagem existente na memória do indivíduo, criada através da interação deste sujeito com um objeto ou uma imagem que, posteriormente, se tornará parte da sua memória, a ser evocada quando desejada. *Imago* pode significar, também, a imagem criada na mente do leitor através da sua relação de atribuição de sentido ao que lê. Diferentemente da imagem que se imprime na memória através de exposição visual ao objeto ou à imagem, essa visualização seria consequência da relação criativa do sujeito com o texto lido, ou seja, seria uma obra da inspiração e da imaginação daquele leitor.

A questão que o autor levantará em seguida à sua análise dessas questões de significado será a respeito das possíveis interações entre a imagem proveniente da memória e aquela criada pela imaginação do leitor.

O elo entre a mnemotécnica e a literatura se fundamentará no duplo sentido de *imago* como uma imagem da memória e como o produto da imaginação, do estímulo criativo da literatura. A atividade produtora de imagem da memória incorpora a imaginação poética. O problema crucial que se apresenta aqui é a definição de quais maneiras a imaginação mnêmica e a imaginação poética interagem. Elas parecem espelhar e comentar uma à outra. É também plausível propor que as imagens literárias necessariamente recorrem à memória mnemônica, que o banco de imagens da literatura é o mesmo banco de imagens da memória (LACHMANN, 2008, p. 303)³².

Ele sugere, então, que há uma relação entre imagens advindas ou constituintes da memória e o que chamará de “fantasia”, ou imagem criada a partir do estímulo criativo da literatura na imaginação do sujeito leitor.

Lachmann propõe ainda que as imagens que surgem através da imaginação criativa se utilizam da mesma fonte de imagens da memória, sugerindo que o processo

³²The bond between mnemotechnics and literature is grounded in the double meaning of *imago* as an image of memory and as the product of imagination, the creative stimulus of literature. The image-producing activity of memory incorporates poetic imagination. The crucial problem here is to define the ways in which mnemonic imagination and poetic interact. They seem to mirror each other and comment upon one another. It is also plausible to assume that literary imagery necessarily appeals to mnemonic imagery, that the image bank of literature is the same as the image bank of memory.

criativo de interpretação do sujeito está intimamente ligado à sua subjetividade, às suas experiências prévias, seu arcabouço imagético.

Ele apóia sua hipótese nas semelhanças que existem entre memória e fantasia: “ambas representam objetos ausentes com imagens. Para ambos a imagem é ambígua, tanto falsa como verdadeira” (LACHMANN, 2008, p. 303)³³.

Objetos ausentes podem ser convocados à nossa mente de duas formas, de acordo com o autor. A primeira seria através da memória que temos daquele objeto, por ele ter estado sob a nossa observação em algum momento do passado e retornar, no presente, à memória quando necessário, representado pela imagem que criamos dele quando fomos expostos. Ou, ainda, através da fantasia, da imaginação do sujeito.

Suponhamos, então, que as imagens audiovisuais componham a rede de informações a respeito de um cânone, através do dinamismo da interpretação e da memória do leitor/espectador.

As imagens que trazemos para a página, então, se mesclam com aquelas que criamos a partir da nossa interpretação. Estamos constantemente criando e alterando a percepção que temos da literatura, ao evocarmos nossa memória de um livro e a intercalarmos com as experiências mediáticas do presente. Assim, mantemos a memória do livro, do filme e da nossa relação com todos estes estímulos viva e pulsante, tornando-nos cada vez mais sujeitos intermediáticos, *leitores cinematográficos*.

Consideremos, então, os possíveis efeitos das imagens audiovisuais na *memória cultural circulada* de um cânone, algo que se concretizará na *espiral de referências*.

A nossa hipótese é de que as imagens audiovisuais modificam a memória, direcionam a lembrança, reescrevem a narrativa. Dessa forma, o cinema e as suas imagens sobre cânones retrabalham as memórias através da inserção de novas informações imagéticas no arcabouço de referências do sujeito espectador/leitor.

Sobre este papel das imagens no dinamismo da memória, McNeill diz que:

Combinções de mídia de imagem em movimento podem não só representar analogamente as vicissitudes da memória humana, mas essa mesma mídia pode também incorporar essas vicissitudes ao substituir ou alterar a memória humana de eventos (MCNEILL, 2010, p. 31)³⁴.

³³ They both represent absent objects with images. For both image is ambiguous, both true and false.

³⁴Not only can combinations of moving image media represent by analogy the vicissitudes of human memory, but these same media can also embody those vicissitudes by coming to replace or alter human memories of events.

A autora fornece dois exemplos em que as imagens, fossem elas em movimento ou em fotografias *still*, tornaram-se partes importantes do processo de lembrança. O primeiro trata de fotografias de viagem, em que o viajante confessa que as filmagens que fez de uma viagem a Tóquio se tornaram as lembranças que ele tem da experiência: “Eu me lembro daquele mês de janeiro em Tóquio. Ou melhor, eu me lembro das imagens que eu filmei naquele mês de janeiro em Tóquio. Elas substituíram a minha memória; elas são a minha memória” (MCNEILL, 2010, p. 31)³⁵.

No segundo exemplo, ela relata a experiência de uma família que tem o costume de filmar e assistir a festas familiares, encontros de amigos, aniversários de parentes e outros momentos importantes. O filho mais novo do casal já assistiu a algumas filmagens de festas de aniversário da mãe quando ela tinha a sua idade, assim como as suas festas foram filmadas e exibidas para a família.

Aos poucos, a mãe percebe que algumas narrativas que repete oralmente em família como se fossem do seu filho, seriam, na verdade, misturas de filmagens da sua própria infância com lembranças que tem da infância de seu filho. Ao reexibir alguns de seus próprios vídeos, ela se dá conta da relação que estabeleceu entre si mesma e seu filho, suas festas de aniversário com décadas de diferença, mas todas gravadas e exibidas em filmes caseiros.

Baseando-nos nestes relatos mencionados por McNeill de imagens filmadas que se tornam a memória dos sujeitos, podemos estabelecer alguns questionamentos: se as imagens em movimento têm essa capacidade, o que será possível dizer do que pode ser modificado, criado, acrescentado à memória cultural de um cânone a partir do que elas, através de versões audiovisuais, produzem a respeito de cânones? Ainda, se a memória, além de dinâmica, é coletiva, quando estamos lidando com um cânone, assim como propõe Ellis, o que será possível de ser alterado a partir desse dinamismo, considerando gerações de espectadores assistindo a essas adaptações?

Pensaremos, então, nestas questões das imagens em movimento quando relacionadas com a *memória cultural circulada* de Jane Austen na próxima parte deste capítulo.

³⁵ I remember that month of January in Tokyo, or rather I remember the images I filmed in that month of January in Tokyo. They have substituted themselves for my memory, they are my memory.

2.2- *Memória cultural circulada* e a relação do leitor/espectador com o cânone

Nesta segunda parte do capítulo, pensaremos sobre a perspectiva da memória, da *memória cultural circulada* e das suas relações no âmbito das obras audiovisuais resultantes de processos de adaptação e de apropriação. Pensaremos, principalmente, nas interações possíveis dessas diferentes esferas de memória, a individual e a coletiva (cultural), considerando seu caráter criativo e as especificidades do *leitor intermediático*.

Retomemos aqui, então, o conceito de *memória cultural circulada* de John Ellis para entendermos a densidade da interação entre cinema e literatura, no que diz respeito à construção de um universo imagético e referencial e da sua relevância na *memória cultural circulada* de um cânone.

John Ellis inicia sua análise em seu artigo *The literary adaptation: an introduction* (1982) propondo que o processo adaptativo é um de detecção dos diversos aspectos importantes presentes em um romance fonte – cuja existência preceda o produto audiovisual – e de definição das suas funções dentro da história a ser adaptada. Ele enumera: “personagens, locações, figurinos, ações e cadeias de eventos narrativos” (ELLIS, 1982, p. 3) como os principais itens a serem considerados ao transpormos uma obra literária para o audiovisual.

O autor sugere que existem objetivos possíveis a serem almeçados neste processo: um primeiro, que ele nomeia como “presumido” (ELLIS, 1982, p. 3) que é o de reproduzir o conteúdo de uma obra literária para a tela; e um segundo, que Ellis chamará de “objetivo real” (ELLIS, 1982, p.3) de uma adaptação, que é a de criar um universo de imagens sobre essa obra que se substitua àquela criada pelo romance.

Ele diz ainda que o produto audiovisual que surgirá através do processo adaptativo do romance fonte deverá se preocupar em estabelecer uma interlocução com esta “ideia” mais geral e difusa do cânone – ou esta memória – em busca de um objetivo posterior: o de substituir o universo de referências imagéticas preexistente desta memória cultural com as suas novas imagens. Assim fazendo, a adaptação estaria acrescentando camadas e profundidade ao que seria lembrado como este romance no futuro.

O primeiro nível de objetivo do produto adaptado, indicado por ele, seria aquele comum a toda obra desta natureza: o de transpor a narrativa literária para o audiovisual. Seria a perspectiva mais superficial das possibilidades daquele produto no que diz respeito à sua relação com o seu texto fonte. A essa visão Ellis associa o desejo do crítico e do espectador de alinhar as questões do romance com o filme, em busca do que “falta”

e do que “sobra” (ELLIS, 1982, p.3). A discussão de fidelidade que antecipamos no primeiro capítulo é revisitada mais uma vez neste momento, somente para que entendamos as camadas de análise possíveis em um processo com tantas complexidades.

Em nome de um novo produto, não só uma versão, mas algo que também possa se sustentar enquanto produto audiovisual, o segundo objetivo que deverá ser almejado por uma adaptação é o de ser lembrada, de se imprimir na memória do espectador. Para uma adaptação ser bem sucedida, de acordo com o ponto de vista de Ellis, ela deve se inserir no arcabouço imagético da memória deste espectador, se tornar parte integrante e imprescindível do seu processo interpretativo, para, assim, alterar a maneira como ele se lembrará daquele cânone.

A adaptação deve almejar, então, que suas imagens se cristalizem tão intensamente na memória do seu público que elas sejam capazes de se tornar parte da *memória cultural circulada* do cânone, a mesma memória com a qual se deve estabelecer interlocução, a princípio.

Podemos entender, então, que a adaptação beberá desta memória cultural do romance, na sua concepção, e é com ela que estabelecerá sua mais importante troca. A *memória cultural circulada* do cânone será, então, seu ponto de partida, da qual trará grande parte das suas referências. Já estas não terão necessariamente uma relação evidentemente estabelecida com o romance fonte, mas com essa ideia mais difusa daquele cânone.

O que Ellis não define exatamente, entretanto, é como se dá a fruição desse processo. Ele propõe a alteração da *memória cultural circulada* do romance canônico fonte através da adaptação e da apropriação audiovisual, direcionando seu foco, primeiramente, na memória do espectador, mas projetando seu objetivo em uma esfera mais abrangente.

A adaptação consome desta memória, objetivando apagá-la através da presença de suas próprias imagens. A adaptação bem sucedida é aquela que é capaz de substituir a memória do romance com o processo de uma representação fílmica ou televisiva (ELLIS, 1982, p.3)³⁶.

³⁶ The adaptation consumes this memory, attempting to efface it with the presence of its own images. The successful adaptation is one that is able to replace the memory of the novel with the processo of a filmic or televisual representation.

O que ele propõe, ainda, é que essa alteração seja fruto de uma substituição, na qual a imagem preexistente seria apagada em nome da manutenção da nova imagem, apropriada da versão inédita.

Enquanto podemos supor que o que conhecemos sobre um romance advém somente da leitura, Ellis diz que, no caso de clássicos da literatura, é possível que a *memória cultural circulada* seja algo muito mais complexo.

Pensemos, então, na estruturação que Ellis realiza para a elaboração deste conceito. O autor supõe que haja um conhecimento amplamente difundido daquela história que não necessariamente terá conexão direta com o ato de leitura ou interpretação do romance canônico, e sim com um conhecimento difuso e abstrato, compartilhado por gerações de pessoas. Uma “ideia” do que aquele romance ou aquele autor significa. Ao estabelecer interlocução com esta “ideia”, a adaptação define a maneira que estabelecerá a sua interação com o espectador, almejando suprir uma parte da sua expectativa.

O produto final de uma adaptação capaz de articular essas referências e se inserir em um universo imagético referente àquele cânone, entretanto, terá suas características particulares. É possível que percebamos estas peculiaridades na variedade de exemplares audiovisuais de romances canônicos: tantos são os filmes cinematográficos, filmes e séries televisivas de *Orgulho e Preconceito* quantas são as formas diferentes de contar essa história já tão conhecida.

Essas peculiaridades, então, serão importantes para a relevância desse produto audiovisual no complexo e vasto arcabouço de imagens que serão acrescentadas à memória cultural do cânone. É uma questão, nesse caso, de ofertas possíveis de novas informações e novas referências.

A título de ilustração da nossa hipótese da relação da memória do leitor/espectador com a experiência da adaptação e da apropriação audiovisual, no primeiro capítulo, citamos o exemplo de Steenkamp e de sua experiência pessoal ao reler *Orgulho e Preconceito*. Como podemos lembrar, ela se percebe vendo o rosto do ator Colin Firth todas as vezes que lia o nome de Mr. Darcy.

John Ellis menciona um exemplo semelhante que, assim como o relato de Steenkamp, ilustra esta sensação de tantos leitores/espectadores quando deparados com seus textos favoritos adaptados para o audiovisual e representados por atores que os movem emocionalmente, negativa ou positivamente.

Assim foi a resposta de Malcom Bradbury para a adaptação do seu personagem Howard Kirk, confessada para Phillip Simpson: Bradbury havia esquecido a sua própria imagem do Kirk em nome da figura de Anthony Sher representando o papel na televisão. A adaptação tinha repetido até a sua própria concepção e a sua memória do personagem e, assim fazendo, tinha-as apagado (ELLIS, 1982, p. 3-4)³⁷.

Neste caso, entretanto, Ellis cita o relato de um autor que, ao tornar-se espectador de uma adaptação do seu romance e ver seu personagem na tela da televisão, esquece-se da imagem que tinha para si do próprio personagem e a substitui pela imagem do ator que o representa. A adaptação tinha sido tão eficiente em suprir os anseios criativos do autor que, conseqüentemente, a imagem criada pela inspiração de Bradbury tinha sido substituída pela imagem fornecida pela adaptação.

Supomos, então, a partir deste exemplo, que através da leitura dos romances fonte e da experiência com os produtos audiovisuais adaptados ou apropriados são realizadas relações intensas de troca, adição e alteração na memória individual do leitor/espectador. A leitura de um *leitor intermediático* será realizada de forma referencial às imagens audiovisuais às quais foi exposto anteriormente: as páginas constantemente o remeterão às telas.

Conseqüentemente, podemos inferir que, como *leitores cinematográficos*, as referências de imagens que traremos para as páginas serão providas não só pelos produtos audiovisuais que adaptam e apropriam o cânone, mas também através da nossa experiência específica destes produtos.

Então, a partir da elaboração de Ellis a respeito da construção da *memória cultural circulada* do cânone, podemos concluir que a adaptação realizará uma interlocução com esta memória e terá como objetivo se inserir na memória individual do espectador para, dessa forma, se imprimir na *memória cultural circulada* deste cânone.

Ponderamos aqui, portanto, que essa inserção na *memória cultural circulada* do cânone, apesar de não apontada claramente por Ellis, será realizada através da subjetividade desse espectador.

Questionamos ainda a forma como Ellis propõe que se dará a construção dessa memória referencial. O autor diz que a memória do espectador precisa ser apagada e substituída por uma da nova versão, em um primeiro momento a nível individual para,

³⁷ Thus Malcom Bradbury's response to the adaptation of his character Howard Kirk, confessed to Phillip Simpson: Bradbury has forgotten his own image of Kirk in favour of the figure of Anthony Sher playing the part for television. The adaptation has repeated even Bradbury's own conception and memory of the character, and in doing so has effaced it.

posteriormente, ser alçada ao nível de *memória cultural circulada*. Assim, a nova versão seria validada como de qualidade, tendo atingido o seu objetivo de apagar a memória anterior e a substituir por uma nova.

Nesse sentido, indo de encontro ao que Ellis afirma, sugerimos que a relação referencial não se estabelecerá de maneira tão determinista e final, apagando a memória anterior para colocar outra no lugar.

É possível perceber nos exemplos que oferecemos que essa alteração ocorre devido à relação afetiva estabelecida entre o espectador e aquela adaptação, através, nestes casos, do ator que representa seu personagem favorito. Por esse motivo, então, quando lhe é demandada a lembrança ou a imagem daquele personagem (através da leitura do romance, por exemplo) este espectador visualiza a referência adquirida naquela versão específica.

Não podemos supor, entretanto, que essa interação será consequência necessária de todas as novas experiências às quais ele se submete. Em outras palavras, não é possível esperar que esse fato aconteça com todas as adaptações que forem assistidas por esse mesmo sujeito.

Então propomos que esta relação de alteração ou atualização diz mais respeito à subjetividade do *leitor intermediário*, no que concerne aos seus anseios ao assistir a uma nova versão adaptada ou apropriada do que à “qualidade” da adaptação, como propõe Ellis. A memória do espectador possivelmente manterá o vínculo afetivo com aquela experiência espectral que mais satisfizes as suas expectativas quando confrontada com a surpresa da novidade oferecida pelas imagens da versão inédita.

Em coerência com o que elaboramos no capítulo anterior, podemos dizer que a adaptação não tem qualidade positiva ou negativa inerente. Não se trata de uma questão de valoração da versão através de critérios de comparação. Ela se tornará referência para aquele leitor/espectador devido às suas experiências anteriores, seja com o texto fonte ou com outras versões, quando intercaladas com a satisfação do seu desejo subjetivo. Esse fato, assim como cada versão, será particular e específico a cada espectador.

De forma que, enquanto Steenkamp tem Colin Firth, da adaptação de 1995, como sua referência visual para o personagem de Mr. Darcy, para inúmeros outros espectadores, o ator que suprirá essa demanda imagética poderá ser o ator Matthew Macfadyen, da adaptação de 2005, ou até o ator Elliot Cowen da apropriação atualizada *Lost in Austen*. Podemos inferir, também, que tantas serão as possíveis referências para a personagem de Elizabeth Bennet quanto são as adaptações e atrizes representando-a. Ou, ainda, que como

Bradbury passou a reconhecer seu personagem na imagem do ator que o representava na adaptação televisiva, assim fizeram alguns leitores do romance fonte, mas não necessariamente todos os leitores.

É preciso que mencionemos, neste momento, a especificidade subjetiva de cada experiência interpretativa e referencial do sujeito leitor/espectador. Cada *leitor intermediático* terá o seu caminho a percorrer no sentido de se tornar espectador e consumir produtos referentes ao cânone. Não podemos presumir, então, que todos os produtos sejam assistidos ou que todos os livros sejam lidos pelo mesmo sujeito ou, ainda, por todos os conhecedores especializados que definiremos mais à frente.

Mesmo que pudéssemos supor, entretanto, que o intenso interesse destes leitores/espectadores específicos de Jane Austen, que são ávidos por novas informações e produtos, fizesse-os assistir a todos os produtos audiovisuais disponíveis, teríamos que supor também que este arcabouço referencial de preferências não seria o mesmo. Há diferentes caminhos a serem percorridos no processo espectral dessas adaptações, no que diz respeito a quais delas se tornarão parte integrante da memória do *leitor intermediático*, e esses caminhos levam a diferentes interpretações.

Sugerimos, então, uma possibilidade de reflexão no que concerne ao motivo pelo qual cada *leitor intermediático* construirá o seu próprio universo imagético. Propomos que as inúmeras possibilidades de referências e de imagens a serem convocadas pela memória do leitor/espectador vão depender da sua subjetividade e, principalmente da sua relação afetiva com o produto audiovisual.

Nesta perspectiva, então, atentamos para outra possibilidade no contexto das apropriações referenciais que o *leitor intermediático* fará da sua experiência com os produtos audiovisuais. Enquanto Ellis propõe que para uma adaptação ser bem sucedida ela deve consumir as imagens preexistentes daquele texto fonte até as apagar e “substituí-las” pelas próprias imagens que apresenta, Sanders apresenta um contraponto a essa afirmação.

De acordo com a autora, o consumo, objetivando à obliteração daquelas imagens em nome de novas, não é necessariamente o caminho a ser percorrido por esse espectador. Ele pode escolher a quais referências se manter, através deste jogo constante de expectativa e satisfação no qual está inserido cada vez que assiste a um novo produto.

Porque este consumo não precisará ser sempre o objetivo almejado da adaptação; o produto adaptado não precisa necessariamente procurar consumir ou extinguir o texto fonte. De fato, e como eu vou sugerir nestas

páginas, é a própria persistência e sobrevivência do texto fonte que permite o processo constante de leituras justapostas que são cruciais para as operações culturais da adaptação, e as contínuas experiências de prazer para o leitor ou espectador em refazer as relações intertextuais (SANDERS, 2006, p.24)³⁸.

Devido a essa elaboração de Sanders, podemos afirmar que, apesar de todas as alterações propostas pelo audiovisual para a *memória cultural circulada* de Austen, continuamos considerando esta a memória da autora. Por mais referências e informações que sejam agregadas, trocadas e suprimidas, ainda estamos tratando de um texto canônico, de uma memória resistente deste cânone. O distanciamento provocado pelas constantes interações entre as imagens audiovisuais e o texto fonte, realizadas no papel do leitor/espectador, não causa o desprendimento total.

O ato de lembrar-se deste cânone, através de estímulos posteriores, sejam eles de quais natureza forem, será então sempre uma adição a esse arcabouço, a *espiral de referências* desse sujeito. A memória não é fixa, ela está sempre aberta a alterações, quando lembramos e relacionamos nossa memória com algum estímulo no presente, essa articulação altera a nossa memória, transforma a nossa experiência, adiciona e modifica informações – referências, imagens, entre outras. É um processo de enriquecimento contínuo.

A interlocução com a *memória cultural circulada* interage diretamente com a memória do espectador. É um processo de troca, mas não de apagamento: a sua memória, então, influenciada por novas referências trazidas por aquela nova adaptação, adicionará novas informações à memória cultural do cânone. Este cânone, entretanto, permanecerá.

A *espiral de referências* existirá para agregar todas essas informações em um universo crescente, mas que nunca se desconecta do ponto original, que é o cânone. No nosso conceito de *espiral de referências*, prevemos que há um ponto inicial que permanece ligando todas as referências que serão adicionadas através desses processos de espetatorialidade, leitura e produção.

A *memória cultural circulada* do cânone é alterada constantemente através dessas experiências dinâmicas de memória e de apropriação, mas haverá sempre um ponto fixo que a mantém unificada. As referências não ficam soltas, elas não se desprendem: por

³⁸ For consumption need not always be the intended endpoint of adaptation; the adapting text does not necessarily seek to consume or efface the informing source. Indeed, as I will suggest in these pages, it is the very endurance and survival of the source text that enables the ongoing process of juxtaposed readings that are crucial to the cultural operations of adaptation, and the ongoing experiences of pleasure for the reader or spectator in tracing the intertextual relationships.

mais que se distanciem na *espiral*, o ponto fixo será o cânone. São informações adicionadas, são referências novas, sempre interligadas por um fio único e extensível.

Por mais que Austen seja retrabalhada, apropriada e relida, ainda nos referimos a todas essas produções como referentes a ela, como parte da cultura que a cerca. O que Sanders propõe é que, além de a cercar, essa cultura produtiva de conteúdo audiovisual também mantém viva a ideia de Jane Austen, auxilia na manutenção da memória do cânone, principalmente devido às constantes atualizações e reapropriações.

Nesse sentido, concordamos com a afirmação de Herbert Grabes de que cânones são estabelecidos através da sua durabilidade, da sua capacidade de se manter relevantes na formação e na sustentação da sua memória cultural (GRABES, 2008). Considerando o caso de cânones inúmeras vezes adaptados e apropriados pelo audiovisual, a sua sustentação tem uma correlação com a sua constante atualização nas mentes dos leitores e espectadores, através da sua inserção neste jogo de trocas entre mídias.

Propomos, então, a partir dessas afirmações, que as adaptações e apropriações, representadas por essas novas versões serão agregadoras de elementos à memória do cânone, e terão uma íntima relação com a sua sobrevivência ao longo dos anos. As interações dessas novas referências não necessariamente apagam a memória do cânone mas articulam novas e antigas referências, em direção a um enriquecimento contínuo.

Em consequência de uma nova perspectiva sobre o cânone, essas dinâmicas de releituras e novas apropriações podem, inclusive, resvalar para várias outras áreas de pensamento, como o acadêmico. Através da reavaliação de antigas críticas, como pudemos ver anteriormente, ou através da sua leitura sob a nova luz de teorias de gênero mais recentes, enfim... Essa é uma das questões que abordaremos posteriormente, no terceiro capítulo, quando tratarmos das múltiplas versões de Austen no audiovisual e a sua recepção em sala de aula.

Enquanto for possível permanecer elaborando questões a respeito desses textos e autores, a maneira que nos relacionamos com eles estará em constante mutação.

Sobre a metafórica acessibilidade do cânone Grabes, diz que:

Tão logo nos distanciamos da equação reducionista do cânone literário com o cânone educacional ou curricular, tornamo-nos conscientes dos múltiplos fatores instrumentais na sua formação e sustentação. Autores posteriores absorvem formas e temas de autores anteriores, historiadores e críticos literários chamam atenção para autores e trabalhos específicos por escrever sobre eles, autores de histórias literárias destinam muito ou pouco ou até nenhum espaço para eles, editores e empresas responsáveis por reedições

mantém os trabalhos disponíveis³⁹, e muitas ou algumas pessoas as compram e às vezes até as leem, especialmente quando estimulados por seus professores ou quando persuadidos por seus amigos ou por críticos ou – mais recentemente – por terem visto uma versão fílmica (GRABES, 2008, p. 313-314)⁴⁰.

Retomando a hipótese que levantamos anteriormente quando tratamos das alterações na *memória cultural circulada* de Jane Austen através dos produtos audiovisuais e da memória do *leitor intermediático*, devemos lembrar que estamos diante de um extenso *corpus*, de mais de nove adaptações de *Orgulho e Preconceito* desde a primeira, realizada em 1938.⁴¹ Cada uma dessas obras varia não só em formato, duração e nacionalidade, mas também em diversas opções estéticas. São filmes e séries completamente heterogêneos entre si, que se sustentam sozinhos em um vasto universo de exemplos, não só de produtos específicos de Jane Austen, mas também de adaptações de romances de época, de filmes sobre mulheres, de filmes sobre aspectos da vida cotidiana da época regencial inglesa, entre outros.

O que cada uma dessas adaptações vai trazer de novidade para a *memória cultural* de Jane Austen, portanto, dependerá da relação que elas estabelecerão com o público. A relação afetiva que o espectador vai estabelecer com cada escolha representada nas diferentes adaptações que assistir vai determinar quais referências serão impressas na sua memória. A preferência por uma atriz, por um estilo de atuação ou por uma escolha específica de figurino será imprescindível para que a projeção de expectativas desse espectador seja contemplada.

Percebemos, então, a existência de uma relação subjetiva e afetiva de troca entre a *memória cultural* do cânone e a memória do *leitor intermediático*.

Nossa questão se torna, exatamente, como a experiência do espectador será direcionada pelas dinâmicas de lembrança e adição de imagens ao seu arcabouço

³⁹ No caso de Jane Austen, apenas em 2013 foram lançadas três novas edições dos romances, separadamente, com diferentes designs e produções de arte para as capas. Isso em muito tem a ver com a facilidade de publicar Austen, devido a sua inserção no domínio público e a consequente isenção de pagamento de direitos autorais. Mas podemos pensar também na perspectiva de renovação da imagem da autora e de seus romances através de capas e referências coloridas e atuais, que trazem imagens semelhantes a livros de romance adolescente como *Crepúsculo*, e a busca pela adesão de novos leitores se aproveitando da constante exposição dos seus romances em novas versões audiovisuais.

⁴⁰ As soon as one moves away from the reductive equation of the literary canon with the teaching canon or curriculum, one becomes aware of the multitude of factors instrumental in its formation and sustenance. Later authors take up forms and themes from earlier authors, literary historians and literary critics draw attention to particular works and authors by writing about them, authors of literary histories allot much or little or no space at all to them, editors and publishers make and keep works available, and many or few people buy them and sometimes even read them, especially when urged to do so by their teachers and professor or when persuaded by friends or reviewers – or, more recently, by having seen a film version.

⁴¹ Ver listagem no ANEXO I

referencial do cânone. Quais serão, então, as peculiaridades do seu processo interpretativo, que se dará em um crescente de interlocuções com novas informações e novos produtos.

É essa sensação de jogo intrínseca, produzida, em parte, pela ativação da nossa consciência informada de semelhança e diferença entre os textos sendo evocados, conectada a uma relação de expectativa e surpresa, que, para mim, está no cerne da experiência da adaptação e da apropriação (SANDERS, 2006, p.24).⁴²

É neste sentido que surge a criatividade inerente a essas trocas constantes de referências. A brincadeira que existe em assistir a uma adaptação para ver em quais sentidos ela satisfaz as suas expectativas de profundo conhecedor, de sujeito inserido na *espiral de referências* deste cânone, através de tantas experiências diferentes com os produtos das mais diversas características.

Supomos, então, que essa troca constante redundará na experiência do dinamismo possível na cultura das mídias, de forma que essa memória cultural ganha materialidade através da produção deste sujeito.

2.3- O leitor intermediático – da tela para a página e vice-versa

Retomemos aqui os exemplos dados por Steenkamp e por Ellis no que diz respeito à memória da adaptação e suas transferências para as páginas. Podemos entender, então, que os limites que diferenciariam os processos de evocar uma memória – lembrar – e de criar (na perspectiva da criação subjetiva advinda da interpretação literária realizada por um leitor) se tornam difusos, quando o resgate da imagem para o ato de lembrar-se e de criação de significado a partir da leitura se encontram na mesma fonte.

A memória do *leitor intermediático* vai ser alterada pelas referências trazidas da tela e isso vai determinar a sua compreensão, considerando que o cinema passa a fazer parte da sua construção subjetiva da interpretação e da sua memória (lembrança, aquilo que ficará com o espectador da experiência da adaptação). Essas referências, portanto, serão de extrema significância no que será produzido posteriormente, como abordaremos mais à frente. “A literatura se torna de fato o portador e o transmissor de conhecimento

⁴² It is this inherent sense of play, produced in part by the activation of our informed sense of similarity and difference between the texts being invoked, and the connected interplay of expectation and surprise, that for me lies at the heart of the experience of adaptation and appropriation

histórico e ela constrói elos intertextuais entre textos literários e não-literários” (LACHMANN, 2008, p. 306).⁴³

Pensemos visualmente, considerando a perspectiva da *espiral*: são imagens que vemos no cinema, na televisão, na internet, e imagens criadas por nós, pela nossa criatividade ao interpretarmos uma obra literária. Então, como propõe Lachmann, a imagem vista, lembrada, e a imagem criativa, fruto da imaginação a partir da leitura, são processos que podem acontecer separadamente temporal ou espacialmente, mas que se misturam e se intercalam no dinamismo e no fluxo da memória.

Nesse sentido, o que vemos de memória imagética, de arcabouço referencial, da literatura e do cinema a respeito de um mesmo cânone (de um mesmo escritor ou de um mesmo livro) ao trazermos a lembrança para a nossa mente, será uma mistura de processos sinestésicos que criamos acerca daquelas experiências. Não há diferenciação na lembrança, na imagem produzida por nós, subjetivamente, ao pensarmos naquela experiência, entre o que criamos criativamente ou a memória que temos do que vimos no audiovisual. É uma mistura, são processos que se mesclam, que, da mesma forma como as relações intertextuais se dão no leitor, a construção de memória imagética se dá no espectador, através das experiências intermediáticas que acumula no presente e remete à construção da memória.

As imagens fornecidas pelo cinema a obras de cânones serão, portanto, de suma importância para a formação de sentido e a dinâmica interpretativa que se seguirá, seja através da leitura, da espectralidade ou, em alguns casos, da produção de conteúdo. O audiovisual devolve imagens às páginas que lhe emprestaram o texto. E para essa troca funcionar efetivamente o leitor é o principal agente. Será através da sua interpretação criativa e do seu fluxo de experiências e influências que mais uma volta será adicionada a tantas outras da sua *espiral*.

2.3.1 – A memória cultural e o leitor/espectador como sujeito especializado

Vimos até aqui que é da alçada do *leitor intermediático* uma série de subjetividades e especificidades que o tornam um sujeito com uma grande potência criativa e, ainda, um extenso conhecimento das possíveis relações referenciais do seu objeto de interesse.

⁴³ Literature becomes the bearer of factual and the transmitter of historical knowledge and it construes intertextual bonds between literary and non-literary texts.

Podemos então traçar aqui um paralelo do que Assmann chama de “agentes especializados transmissores de memória” (ASSMANN, 2008, p. 115) e um tipo específico de leitor/espectador de Jane Austen, o fã.

O *leitor intermediático* será o sujeito especializado no contexto da *memória cultural* de Jane Austen, responsável pela transmissão e utilização da memória cultural circulada na sua produção. O seu conhecimento de Jane Austen será construído através deste dinamismo intenso entre as referências que agrega de todas as experiências intermediáticas que estabelece. A sua produção será, conseqüentemente, fruto de todas essas interações mediáticas e referenciais. Percebemos também que, à imagem da sua relação com os múltiplos estímulos midiáticos que sofre, sua produção será diversificada e abrangente.

Ao considerar-se parte integrante do processo, esse *leitor intermediático*, plenamente inserido na perspectiva da *espiral de referências*, se entrega ao desejo participativo desse imenso corte e costura intertextual. Quando as palavras se tornam imagens audiovisuais e as referências são unidas na subjetividade deste sujeito, surgem especificidades características de um conhecedor íntimo.

Seu desejo de reconhecer-se nas produções, realizar suas fantasias criativas a respeito desse universo e de se tornar mais uma peça nesta *espiral* faz com que ele produza conteúdo. Assim, ele contribui para a memória cultural circulada de Jane Austen, produzindo e consumindo conteúdo.

A *memória cultural circulada* de um cânone está, então, vinculada a dois principais alicerces: aquilo que é constantemente adicionado através de uma vasta produção intermediática de conteúdo a seu respeito e a moldagem e produção realizada por um sujeito especializado que terá o papel de não só criar interlocução com esta memória, mas também alterá-la através de novas adições, em novas versões.

O dinamismo inerente a esse sujeito permite a apropriação de quaisquer outras mídias, retirando-nos da dicotomia cinema/literatura e expandindo a própria ideia de cinema, a partir de uma perspectiva agregadora, não excludente.

A *espiral de referências*, considerando seu caráter intermediático e agregador, será fundamental para essa memória, através do papel deste agente fundamentalmente transgressor e participativo. A memória cultural de Jane Austen, portanto, se materializará na produção do *leitor intermediático*. Neste sujeito, serão concretizadas todas as informações audiovisuais e literárias às quais for exposto: sua memória de Austen será

direcionada pelas adaptações e apropriações que assiste e o movem, modificando, assim, sua memória.

Trataremos, portanto, no terceiro capítulo, da especificidade do *leitor intermediático* e do fã no contexto das inúmeras versões audiovisuais recentes de Jane Austen. Em um primeiro momento, tentaremos delinear uma descrição das características desse sujeito, a partir das questões inerentes à participação e produção de fã. Posteriormente, analisaremos esses produtos, levando em consideração as hipóteses que levantamos a respeito da *espiral de referências* no contexto da produção sobre Jane Austen.

CAPÍTULO 3 – O fã de Jane Austen – a *janeite* contemporânea

Como vimos anteriormente, podemos dizer que o potencial de mutabilidade do cânone será determinante na sua permanência no universo intermediático contemporâneo. Apesar de parecer contraditória, esta afirmação está perceptível no exemplo de Jane Austen e suas versões. A flexibilidade da sua *memória cultural*, que lhe permite receber adições e ser alterada devido a novas versões do texto fonte, está intimamente relacionada com a sua manutenção na contemporaneidade.

Uma possível demanda pela sua conservação, então, faria um desserviço ao cânone. A imobilidade, neste caso, é cristalizadora. Percebemos que ela é inimiga exatamente daquilo que lhe injetará vivacidade: o potencial criativo do texto fonte, a sua disponibilidade para a troca. As novas versões dos romances de Jane Austen – adaptações, apropriações, *spin-offs*, fã-fics, enfim – serão instrumentos catalisadores deste dinamismo, através da oferta constante de novas informações, ao mesmo tempo que se relacionam através de processos de citações com informações de versões anteriores.

Percebemos, então, a importância evidente destes produtos para a fluidez da *memória cultural* do cânone e, conseqüentemente, para a sua manutenção enquanto objeto de ressignificação e reapropriação. Remetemo-nos aqui à imagem do fio extensível, caracterizado por camadas justapostas de referências e que redundam no efeito espiralado da memória. O arcabouço imagético provido pelas novas versões terá poder de alterar, de interferir, de tornar-se objeto de citação posterior. Portanto, esse jogo de alteração e referência será crucial para essa faceta fluida da memória do cânone.

Uma característica importante deste momento contemporâneo de criatividade e de produção de conteúdo sobre Jane Austen, portanto, é exatamente a forma como ele se

utiliza não só das referências providas pelas múltiplas versões audiovisuais dos romances da autora, mas também da vivacidade da *memória cultural* do cânone. Ou seja, essas versões estão imersas em um contexto intenso de autorreferência, sendo ao mesmo tempo causa e consequência: elas serão fonte de novas informações enquanto, simultaneamente, aludem a produtos anteriores.

Outro aspecto de imensurável relevância para o processo que descrevemos será a presença do sujeito leitor, espectador e produtor. A sua subjetividade na atribuição de sentido às suas múltiplas experiências de leitura e espectralidade será fundamental para a construção do seu arcabouço de referências. As imagens às quais ele se apegará estabelecerão uma relação de afeto e, conseqüentemente, uma vez inseridas na sua *espiral*, determinarão a maneira como ele vai interagir com as versões posteriormente. Ao tornar-se produtor de conteúdo, fará alusão àquelas versões com as quais se relacionou mais intimamente. Sua *espiral*, portanto, será fonte de novas informações e influências para todo um novo público.

Referimo-nos, principalmente, ao processo de memória do *leitor intermediático* e à sua íntima relação com a criação de sentido acerca do cânone e o seu momento posterior, de produção de conteúdo. Remontamos às questões elaboradas por nós no que tange à interação do *leitor intermediático* com as versões cinematográficas, televisivas ou literárias da obra de Jane Austen e às referências que, subsequentemente, esta obra apreenderá.

Neste momento do trabalho, buscamos elaborar estas questões pertinentes à presença de referências e citações nos produtos acerca de Jane Austen, em toda a sua multiplicidade e as condições de sua produção, enfatizando o papel do *leitor intermediático* e do sujeito produtor, fã, neste contexto.

Partiremos, então, do que foi exposto no segundo capítulo, em termos de elaboração de uma análise das questões relevantes à produção contemporânea de conteúdo intermediático de cânones. Para isso, utilizaremos os conceitos apresentados de *leitor intermediático* e de *espiral de referências*, levando em consideração a sua aplicabilidade no universo de produtos que analisaremos mais à frente.

Buscamos a ilustração e elaboração do que propusemos anteriormente através da análise de uma série de exemplos de produtos selecionados por nós. Nosso foco será direcionado, então, às versões audiovisuais, sejam elas cinematográficas, televisivas ou digitais, à produção literária impressa e *on-line* e às imagens e citações criadas e compartilhadas por fãs na internet.

Para isso, devemos primeiramente retomar algumas questões de memória que elaboramos no capítulo anterior. Elas serão de extrema pertinência quando tratarmos das contribuições providas pelas versões audiovisuais de Austen – sejam elas imagens, construções narrativas, opções estéticas, escolhas de caracterização de personagens através de propostas diferenciadas de arte ou de figurino, representadas principalmente pelas adaptações e apropriações de seus romances.

Para elucidarmos efetivamente as relações possíveis entre o audiovisual e a *memória cultural circulada* do cânone, através da participação do *leitor intermediático*, propusemos, no capítulo anterior, uma divisão ilustrativa da atribuição de sentido do sujeito leitor, espectador e produtor no que tange à sua relação subjetiva e criativa com o cânone, o texto fonte e as adaptações e apropriações. Mencionamos novamente que esta divisão foi realizada por nós através da descrição de quatro momentos diferentes, mas que interagem entre si de forma não linear, não necessariamente seguindo a ordem predeterminada. É necessário que reutilizemos a lógica da trajetória que descrevemos anteriormente para que esclareçamos o ponto do qual parte nossa análise neste capítulo, considerando as elaborações previamente realizadas.

Através do mecanismo descritivo da associação de memórias de diferentes esferas, pudemos ilustrar a relação da memória individual do *leitor intermediático* e a *memória cultural circulada* do cânone, que resultará na *espiral de referências* deste sujeito. Neste momento do trabalho, entretanto, daremos ênfase aos dois últimos momentos descritos por nós e mais pertinentes para a realização da análise dos produtos através da *espiral de referências*.

Recordemos, então, as duas últimas etapas descritas nesta estruturação metodológica: o penúltimo momento dava conta da interação da memória que o sujeito já tinha do cânone com as referências advindas das versões audiovisuais; o último se referia principalmente ao momento em que esse sujeito, imerso em um universo de imagens e referências providas por versões, se torna produtor de conteúdo.

Estas duas etapas se tornam o foco da nossa análise exatamente por ilustrarem o momento em que se cristalizam as referências subjetivas deste sujeito, cruciais para sua *espiral de referências*, determinando a sua compreensão, a sua memória e a maneira como ele irá se relacionar com Austen posteriormente

O terceiro – e penúltimo – momento que mencionamos, então, trata da subjetividade da interação do contexto da *memória cultural circulada* do cânone no qual o sujeito leitor/espectador está inserido e das referências adquiridas através da experiência

com alguma versão audiovisual. Este momento é de extrema importância para a construção do seu arcabouço referencial: as memórias se mesclam, alteram, transformam, criando a sua *espiral*. O processo descrito aqui é intimamente pessoal, subjetivo e determinado pelo desejo deste leitor/espectador.

O último momento que descrevemos é aquele em que a potência criativa permitida por todos esses processos subjetivos se concretiza em produção em conteúdo. O relevante de mencionar aqui é exatamente a intensidade da participação da sua *espiral* no produto que será criado. E que, posteriormente, se tornará fonte de novas informações para novas citações. Então podemos dizer que há uma forte relação entre o que esse sujeito apreende, transforma na sua memória do cânone e, posteriormente, produz. O que ele assiste influencia no que produz e esse novo produto possivelmente influenciará um novo produtor.

Desta forma, as diferentes esferas de memória interagem, criando o efeito espiralado não só de tempo e de referências, mas também de construção de memória. Enquanto o ponto fixo permanece no texto fonte, neste caso em Jane Austen, as múltiplas referências criadas e consumidas alimentam uma nova dimensão de informações, que se referem umas às outras e, em último caso, sempre a Jane Austen, por mais que se distanciem. O *leitor intermediático* será crucial no processo percorrido por uma imagem advinda de uma adaptação ou uma apropriação cinematográfica para se tornar parte da *memória cultural circulada* de um cânone.

Essas apropriações terão a possibilidade de se tornar adições à *memória cultural circulada* do cânone, resultando na sua constante alteração e ressignificação. Dissemos também que o papel do *leitor intermediático* será crucial neste processo, devido ao seu nível de inserção na *espiral* deste cânone. É possível acrescentar que a dinâmica de atribuição de sentido deste sujeito será importante no processo de apropriação e ressignificação das referências que irá adquirir ao se tornar espectador e leitor dessas versões.

As versões audiovisuais, então, serão pertinentes para o *leitor intermediático* em dois momentos que, apesar de diferentes, são complementares. As imagens fornecidas pelo audiovisual que, posteriormente, serão referências e possivelmente citações em outras obras, podem ser consideradas tanto fonte dessas referências como também fruto da materialização da *espiral* do fã produtor em uma nova versão que se utilize dessa referência. Essas duas formas de interação do sujeito leitor/espectador com o texto fonte e as suas versões subsequentes serão determinantes para o estabelecimento do diálogo

referencial entre essas obras, criando a relação de alusão e citação entre obras a qual nos referimos anteriormente.

3.1- Referências em *espiral* – o exemplo da camisa molhada ou *wet shirt syndrome*

O debate acerca das constates referências entre versões de Jane Austen se tornou algo tão cotidiano neste contexto de novas produções que já não é possível que um novo livro ou filme passe incólume a algumas dessas referências ou citações. Para ilustrar essa questão, retomamos o satisfatório exemplo que utilizamos no primeiro capítulo, no qual elaboramos a análise da sequência da camisa molhada de Mr. Darcy, introduzida no imaginário audiovisual de Jane Austen através da adaptação de 1995 de *Orgulho e Preconceito*.

Deborah Yaffe supõe em *Entre as Janeites (Among the Janeites – a journey through the world of Jane Austen’s fandom, 2013)* que, apesar de conhecida por seus romances e adorada por legiões de leitores por um intervalo de tempo bastante longo que precede qualquer adaptação cinematográfica (anterior, inclusive, à própria existência do audiovisual), foi uma versão audiovisual que a alçou ao conhecimento mundial. Para ela, um momento específico se torna crucial ao analisarmos o fenômeno de adaptações e apropriações da Austen na contemporaneidade para entendermos o que pode ser visto, *a posteriori*, como sua gênese.

Ela sustenta a sua afirmação a partir da enumeração de eventos que se seguem ao lançamento bem-sucedido da série que exhibe a cena da camisa molhada tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos.

Mas, apesar de quanto as *Janeites* sempre estimaram os seus livros, foi realmente a camisa molhada que transformou Austen de um clássico muito amado para um fenômeno internacional. [...] A série foi um sucesso tanto na Grã Bretanha, onde foi ao ar no outono de 1995, e nos Estados Unidos, onde foi televisionado no canal A&E em janeiro de 1996. Visitas à casa de Austen em Chawton dobraram, de 28.000 em 1995 para 57.000 no ano seguinte. Três outras adaptações de Jane Austen – uma filme televisivo inglês de *Persuasão*, estrelando Amanda Root; um filme de *Razão e Sensibilidade*, estrelado por Emma Thompson; e o filme *Patricinhas de Beverly Hills*, que atualizou *Emma* para o ensino médio de Beverly Hills – todos exibidos em cinemas americanos ao mesmo tempo e, no ano e meio seguinte, quando duas novas versões de

Emma chegaram às telas grandes e pequenas, as associações da JASNA⁴⁴ cresceram mais de um terço, de 2.500 para 3.500 (YAFFE, 2013, p. XXII)⁴⁵.

A repetição sequencial desta cena em outros produtos audiovisuais, como apresentamos anteriormente, torna possível que percebamos a sua influência no universo de referências audiovisual que tratamos aqui. Damo-nos conta, também, da significância da inserção desta cena no imaginário construído sobre Jane Austen, através das adaptações e apropriações não só do texto fonte, mas também das citações que algumas versões fazem de diferentes produtos.

Os filmes que mencionamos – *Orgulho e Preconceito* (2005) e *O diário de Bridget Jones* – e as séries também citadas – *Orgulho e Preconceito* (1995) e *Lost in Austen* –, a partir das cenas que utilizamos para ilustrar a nossa hipótese contida no conceito de *espiral de referências*, são esclarecedoras das recorrentes citações entre versões que queríamos demonstrar.

Após as elaborações propostas por nós no capítulo posterior no que diz respeito à flexibilização da memória do cânone e à íntima relação causal que tem com a sua manutenção, através exatamente destes processos referenciais, nós gostaríamos de revisitar um dos dados que citamos ainda no primeiro capítulo, e, posteriormente, agregar ainda mais um dado informativo a este já tão extenso exemplo.

O primeiro diz respeito à figura esculpida de Mr. Darcy, e a retomamos neste momento em busca de aprofundamento e reinserção na nossa análise, à luz das novas questões que elaboramos no segundo capítulo.

A estátua do personagem, assim como representado pelo ator Colin Firth na adaptação de 1995 de *Orgulho e Preconceito*, é produto de uma ação de *marketing* do

⁴⁴JASNA – Jane Austen Society of North America: Associação de Jane Austen da América do Norte. O JASNA é uma associação sem fins lucrativos dedicada à apreciação de Jane Austen e sua obra. De acordo com seu site oficial (www.jasna.org) a associação tem hoje 4.500 membros – demonstrando um acréscimo de 1000 novos membros desde que o livro de Yaffe foi publicado em 2013 - e mais de 70 grupos regionais nos Estados Unidos e no Canadá. A JASNA faz realiza encontros anuais para seus membros, em diferentes cidades americanas, nos quais acontecem palestras de especialistas, lançamentos de livros e, ao final,, um baile de gala ao qual vários membros comparecem vestindo trajes típicos da era regencial inglesa. No Brasil, há a JASBRA – Sociedade de Jane Austen do Brasil que, de maneira semelhante, conta com vários grupos regionais e realiza encontros anuais, apesar de não ter tantos eventos.

⁴⁵ But however much Janeites have always treasured her books, it's really the wet shirt that morphed Austen from a mush-loved classic into an international phenomenon. This show was a hit both in Britain, where it aired in the fall of 1995, and in the United States, where it was broadcast on the A&E Network in January 1996. Visits to Austen's house in Chawton doubled, from twenty-eight thousand in 1995, to fifty-seven thousand the next year. Three other Jane Austen adaptations – a British TV film of *Persuasion*, starring Amanda Root; a feature film of *Sense and Sensibility*, starring Emma Thompson; and the movie *Clueless*, which updated *Emma* to high school in Beverly Hills – showed in American theaters around the same time, and over the next year and a half, as two more versions of *Emma* arrived on the big and small screens, JASNA's membership grew by more than a third, from twenty-five hundred to thirty five hundred.

lançamento de um novo canal a cabo inglês. Para realizar a ação, o canal *Drama* realizou uma enquete *online* na qual perguntou: “qual a cena mais icônica da televisão inglesa?”. Entre outros exemplos, estava presente a cena cujas referências se tornaram objeto de nossa análise. No momento de conclusão da enquete, Mr. Darcy dentro do lago – ou melhor, saindo dele – seria a cena mais votada e a primeira colocada, recebendo o título proposto pela pergunta.

Ao ser votada “cena mais icônica da televisão inglesa”, dentre um *ranking* de dez cenas famosas da televisão inglesa, a sequência foi premiada através da criação de uma representação física, neste caso, uma escultura de fibra de vidro.

Foi erigida, então, uma estátua de proporções sobre-humanas (3,5 metros) da cena de Mr. Darcy, assim como representado pelo ator Colin Firth, erguendo-se de um mergulho no lago e exibindo seu corpo por debaixo da transparência proporcionada pela brancura da camisa e pela água que a encharcava. Após um período inicial no lago do *Hyde Park* em Londres, ela viajaria pelo país, sendo exposta em vários lagos no território inglês pelos mais diversos intervalos de tempo até, finalmente, ser fixada em um lago pertencente ao *Peak District National Park*, onde a cena foi filmada.

Recentemente, a estátua foi adquirida pelo *National Trust of Australia* e terá residência permanente em Melbourne, no lago *Riponlea* e participará de uma exibição chamada “Amor, desejo e riquezas”, que celebrará as vestimentas de festas de casamento dos séculos XVII ao XXI.

A escultura do personagem empresta representatividade material a esta cena, transformando-a em monumento passível de ser visitado, visto, fotografado e filmado. A sua memória – da cena – torna-se, então, motivo e oportunidade de celebração, através de um objeto físico cuja admiração remete a uma miríade de referências.

Estamos nos referindo aqui a uma série de citações sobrepostas: uma estátua de um ator representando um personagem em uma cena específica de uma versão adaptativa do romance *Orgulho e Preconceito*. Mas, além dessas questões objetivas, passíveis de serem vistas superficialmente por qualquer admirador da enorme figura artificial, existem questões subjetivas intrínsecas à cena e versão específicas, adaptadas de um romance específico, remetendo a uma autora específica.

Este exemplo, portanto, ilustra a hipótese que levantamos anteriormente a respeito do que constituirá a *espiral de referências* do cânone, principalmente no que diz respeito ao que será alterado ou adicionado a partir das diferentes experiências esportivas proporcionadas pelas novas versões e novas apropriações. Esta pode ser considerada uma

nova apropriação de uma cena característica de uma versão específica. Como dissemos, a *espiral* mantém um ponto fixo – o texto ou o autor canônico –, que, neste caso, será Austen.

Então, apesar de estarmos lidando aqui com mais um ponto referencial, uma citação adicional – através da criação de uma estátua que representa uma cena de uma versão audiovisual, ao olharmos para a figura semissubmersa, seremos remetidos a vários pontos da *espiral*, inclusive o seu ponto fixo. Dessa forma, mais uma informação será adicionada, mais um ponto criado, mais uma possibilidade de citação posterior.

Reconhecemos, então, o potencial transformador de todos os estímulos que nos fazem lembrar do cânone, perpassando pelas alterações possíveis na memória através da nova experiência e a sua interação com as informações prévias contidas no universo imagético do sujeito que contempla essa nova adição. O audiovisual produziu esta versão, criou essa referência e permitiu este novo estímulo, mas isso não irá significar a necessidade da permanência dessa referência no universo audiovisual. A estátua, por mais que seja representativa de uma cena televisiva, é em si um objeto novo, de diferentes características, mas que terá o mesmo papel na experiência do expectador, do leitor e do *leitor intermediático*. Criará mais um ponto, mais uma curva na *espiral*.

Para que aprofundemos ainda mais essa análise, pensemos na perspectiva de novos produtos que apropriem este personagem, cuja fama supera aquela de todos os outros personagens dos romances de Austen. Estabeleçamos, então, um paralelo entre a série *Lost in Austen* e a adaptação televisiva da sequência literária⁴⁶ de *Orgulho e Preconceito: Death comes to Pemberley* (2011), ou A morte chega a Pemberley, e as suas escolhas enquanto referências e citações de outras versões no que diz respeito às suas representações do personagem.

Embora *Lost in Austen* contenha uma nova representação do Mr. Darcy, a série é em si uma apropriação da narrativa de *Orgulho e Preconceito*, perceptível através da manutenção de pontos cruciais da narrativa do texto fonte na sua estrutura.

A personagem de Amanda Price e o Mr. Darcy cruzam por questões muito parecidas com aquelas de Elizabeth Bennet com o mesmo herói. Ainda assim, a cena que cita a imersão no lago nessa versão, se dá de maneira completamente diferente, devido a outras causas. Como já dissemos anteriormente, Amanda pede que Mr. Darcy realize o

⁴⁶História cuja tempo da narrativa é posterior àquele do romance fonte

seu desejo de vê-lo sair do lago, em referência às fãs da versão de 1995 de *Orgulho e Preconceito* e seus possíveis anseios.

Então, nesta nova versão adaptativa do romance fonte, são adicionadas novas informações importantes, como a própria personagem de Amanda, tão representativa da mulher contemporânea que anseia por seu próprio Mr. Darcy. Devido a esta busca por interlocução, as citações a antigas versões que o seriado fará serão determinantes no estabelecimento de relação com o público espectador. É coerente que esta série ressignifique a cena da camisa molhada, facilitando a identificação da sua personagem principal – fã de Jane Austen – com seu público alvo: fãs de Jane Austen e conhecedores das versões audiovisuais anteriores.

A adaptação de *Death comes to Pemberley*, entretanto, constrói suas interlocuções de maneira mais sutil. O livro de PD James se passa em 1803, seis anos após o casamento de Elizabeth Bennet – agora Elizabeth Darcy – e Mr. Darcy e, portanto, após o término da história contida no romance de Austen. O casal está feliz, morando em Pemberley e já tem filhos. Enquanto eles se preparam para o seu baile anual, o evento social mais importante da vizinhança, a irmã mais problemática de Elizabeth, Lydia, chega sozinha e desesperada a Pemberley.

Ela então começa a contar que estava indo visitar o casal acompanhada de seu marido Wickham e um amigo íntimo do casal, Captain Danny. Wickham, o vilão de *Orgulho e Preconceito*, e o Captain Danny teriam iniciado uma intensa briga durante a viagem, cujo ápice teria forçado a frenagem total da carruagem na qual estavam. Ambos teriam corrido em direção à floresta, absortos na própria discussão, e Lydia teria ouvido disparos de armas de fogo alguns minutos depois de perdê-los de vista.

Mr. Darcy inicia então uma busca pelas matas da sua propriedade, mais tarde encontrando Wickham absolutamente desconcertado ao lado de seu amigo, já sem vida. A partir disso, o romance se desenrola de maneira característica a romances de mistério e investigação policial, levando em consideração os perfis dos já conhecidos personagens do texto fonte.

Este livro teve uma versão televisiva realizada pela BBC em 2013, no formato de uma minissérie em três episódios. Mr. Darcy foi representado por Matthew Rhys e Elizabeth por Anna Maxwell Martin.

O Mr. Darcy de *Death comes to Pemberley* é construído de maneira bastante distinta daquele que encontramos nas páginas do romance fonte ou nas telas televisivas e cinematográficas das versões audiovisuais. Após seis anos de casamento com Elizabeth,

ele se tornou um homem mais suave, menos grave. A influência do casamento lhe é bastante positiva no sentido de alterar seu humor, fornecer-lhe alguma leveza e enternecer sua recepção a estranhos, já que sua índole honrada não demandava mudanças. Elizabeth, por sua vez, tornou-se uma mulher mais madura e responsável com suas opiniões, não as estabelecendo de maneira leviana.

Recentemente, em uma entrevista a respeito da sua participação neste projeto, Rhys comentou sua apreensão ao receber a oferta de representar um personagem tão conhecido e interpretado por tantos outros atores. A princípio, ele não teve interesse na série, temeroso das possíveis comparações que sofreria com outros Mr. Darcy, em outras versões, feitos por outros atores. Rhys diz na entrevista que decididamente não aceitaria o papel de Mr. Darcy em uma adaptação de *Orgulho e Preconceito*, devido ao lastro de múltiplas referências audiovisuais que este personagem adquiriu ao longo de tantos anos.

A perspectiva de interpretar um personagem profundamente conhecido pelo público, mas que apresenta algumas alterações devido ao intervalo de tempo em que se passa a narrativa, foi o que persuadiu Rhys. Ele diz, ainda, que se interessou pela possibilidade de mostrar um Darcy mais sensível, consequência de um casamento feliz.

Um fator ainda o deixava apreensivo: a possibilidade de existir na série alguma referência ao que ele chamou de “síndrome da camisa branca”. Rhys não queria, de forma alguma, repetir a cena que se tornou tão importante para a história televisiva inglesa. Ele dizia temer que a repetição pudesse ser mal sucedida e que causasse mais estranhamento do que identificação por parte dos espectadores.

De fato, em *Death Comes to Pemberley* não há menção a lagos, chuvas, fontes ou camisas brancas. A adaptação televisiva desta apropriação dos personagens de Austen decidiu passar ao largo das referências às outras versões, construindo não só um novo Darcy, alterado pelos anos de felicidade, quanto um novo universo particular de referências.

É bastante peculiar, entretanto, a nomenclatura que o ator decide dar para as tantas cenas deste personagem em diferentes corpos d'água. “Síndrome da camisa branca” é bastante sintomático da repetição referencial desta cena icônica. É possível que suponhamos, assim como fez Rhys, que a memória de *Orgulho e Preconceito* e, conseqüentemente, de Mr. Darcy, já está atrelada a esta cena. Mencionamos constantemente que, apesar de ter fama suficiente para ser considerada uma síndrome, a cena não existe no texto fonte. Mas, para qualquer nova representação de Darcy a memória construída pela versão de 1995 se torna praticamente uma menção necessária,

em nome da interlocução com os espectadores, talvez até mais satisfatória do que uma referência ao texto fonte.

3.2 – Entendendo o fã

O termo “fã” é constantemente utilizado no sentido pejorativo, para descrever aquele ser esquisito, recluso e obcecado por algo; ou então para descrever aquela adolescente histérica, que enche as paredes de seu quartos de cartazes e chora copiosamente ao ver seu ídolo. Sem juízo de valor, fã é o nome dado ao sujeito que tem um objeto de idolatria, normalmente um produto de entretenimento.

A relação que o fã constrói com seu objeto, seja um livro, um filme, um autor é diferente daquela criada por um simples conhecedor. É mais profunda: o fã dedica parte de sua vida a ser especialista no seu objeto de idolatria. Ele não se constrange ao admitir seu conhecimento, orgulha-se da sua dedicação.

O seu padrão de consumo, portanto, será diferente do consumidor comum. Ele é ávido por novidades, por produtos que supram seus anseios. Isso pode se desenrolar em decepção quando o que é produzido não condiz com suas expectativas de profundo conhecedor. O mercado não está direcionado a essas pessoas especificamente, ele se preocupa também com o consumidor médio e, por isso, o que está no mercado pode não ser suficiente para o fã. É nesse contexto que ele começará a suprir sua demanda produzindo o que, para ele, está de acordo com sua imaginação. E, com isso, provavelmente irá satisfazer a vontade de outros fãs, ou motivá-los a fazer o mesmo. “São a dedicação de um fã a um objeto e a força com que esse objeto está atrelado à sua vida que o levam a ter vontade – ou mesmo necessidade – de modificá-lo, ou criar um novo para suprir as suas expectativas e sua imaginação” (CURI, 2010).

A facilidade de acesso às formas de produção e às mídias testemunhada ao longo do século XX foi imprescindível na instrumentalização deste sujeito. Anteriormente visto como consumidor passivo, vítima da indústria do entretenimento, agora se torna notadamente ativo. Através da produção e do compartilhamento, este fã une-se com todos os outros: agora eles se sentem representados. Seus anseios como grandes conhecedores dos seus objetos são supridos por outros representantes do *fandom*.

Os Estudos Culturais deram voz a esse sujeito: “Henry Jenkins se baseia na obra de De Certeau, para desenvolver a ideia de que o fã é um produtor que se apropria dos textos que recebe para criar novos sentidos e produtos. Influenciado pelas reflexões dos

Estudos Culturais, foi um dos primeiros a dizer que seria um erro pensar nos fãs exclusivamente em termos de consumo (...)” (CURI, 2010).

3.2.1 - As *janeites* – o fã de Jane Austen

Quando tratamos do fã de Jane Austen, estudiosos costumam nomeá-lo de *Janeite*. O termo foi usado pela primeira vez em 1894 pelo crítico literário inglês George Saintsbury (1845-1933) em uma introdução que escreveu à uma nova edição de *Orgulho e Preconceito* (LYNCH, 2005).

Em um primeiro momento, a grafia seria diferente, o fã de Jane Austen se chamaria *Janite*, mas, atualmente, ambas as maneiras de escrever este nome são amplamente aceitas por teóricos e críticos de Jane Austen e seus fãs. Através dessa nomenclatura, Saintsbury se referia à legião de seguidores fieis da autora, da qual ele se declarava participante convicto. Conhecido por ser um dos primeiros entusiastas de Austen, o nome que Saintsbury deu aos fãs de Jane Austen os definiria por décadas.

O conto *The Janeites* (1924), entretanto, é reconhecidamente responsável pela projeção desta nomenclatura a um conhecimento mais abrangente.

Escrito por Rudyard Kipling, o conto narra a história de um grupo de marinheiros britânicos que, durante a Primeira Guerra Mundial, usavam a leitura de Jane Austen como terapia aos horrores da guerra. Kipling perdeu um filho naquela guerra e, de acordo com a orientação da Marinha Britânica, encontrou consolo nas páginas dos romances que lia para sua esposa.

Em 1894, o crítico literário britânico George Saintsbury cunhou um novo termo para descrever os dedicados fãs de Jane Austen e, desde então, – algumas vezes de maneira afetuosa, outras de maneira debochada – nós somos chamados de “Janeites”. Novas Janeites nascem o tempo todo. Algumas, como eu, apaixonam-se ainda jovens. (...) Outras Janeites chegam à sua obsessão mais tarde na vida (YAFFE, 2013, p. XIV – XV).⁴⁷

Janeite, então, é utilizado para denominar o fã devoto a Austen, seus romances, seus personagens e sua vida. Deidre Lynch, autora de *Janeites: devotos e discípulos de Austen (Janeites, Jane Austen’s disciples and devotees, 2000)* diz em seu artigo “Culto à Jane Austen”: “Jane Austen cultivava em seus leitores, de uma forma que outros gigantes

⁴⁷In 1894, the British literary critic George Saintsbury coined a new term to describe Jane Austen’s adoring fans, and ever since – sometimes affectionately, sometimes derisively – we’ve been called “Janeites”. New Janeites are born all the time. Some, like me, fall in love young. (...) Other Janeites come to their obsession later in life.

literários não fazem, a devoção e as fantasias de acesso pessoal que são próprios do fã” (LYNCH, 2005, p. 111).⁴⁸

Lynch aborda, neste seu texto, algumas questões que ela considera especificamente inerentes aos fãs de Jane Austen, aquelas que os diferenciam dos fãs de outros autores, inclusive de outros cânones. Para ela, a relação travada entre um leitor de Austen e seu objeto é o “amor” que ele desenvolve e a sua ânsia em absorver toda a informação possível acerca da obra e vida da autora.

Rachel M. Brownstein desenvolve também em seu livro *Por que Jane Austen* (*Why Jane Austen*, 2011) algumas descrições a respeito destas peculiaridades dos fãs de Jane Austen, principalmente enquanto grupo capaz de se unir e compartilhar experiências. Ela propõe que a dedicação deste grupo específico de pessoas ao seu objeto de adoração é incomparável a inúmeros outros fãs de cânones literários.

Seus aficionados são lendários, e eles são uma legião: por gerações, Jane Austen tem sido a queridinha de camarilhas possessivas cujo ardor excede aquele de mera idolatria como da *Browning Society*⁴⁹. Muitos dos seus “discípulos ou devotos”, porque eles se sentem tão íntimos a ela, confundem “querida Jane” ou “tia Jane” com suas próprias ou imaginárias tias, como disse Virginia Wolf (BROWNSTEIN, 2011, p. 3-4).⁵⁰

Como podemos ler, a autora utiliza, inclusive, algumas palavras de denotação pejorativa em busca de uma descrição dos fãs de Jane Austen. Ao lermos, temos a nítida impressão deste aspecto voraz e possessivo deste grupo, ao assumirem papéis tanto de consumidores quanto de protetores da sua obra e da sua memória. Em um momento posterior deste capítulo, buscaremos entender qual a influência destas características históricas específicas do fã de Jane Austen quando aplicadas ao contexto contemporâneo intermediático de versões, principalmente sob o viés da produção e do consumo destes produtos.

A respeito da gênese desta relação intensa entre o leitor e fã de Jane Austen e a autora, Brownstein aponta para a teoria compartilhada entre os estudiosos da vida e obra

⁴⁸Jane Austen fosters in her readers, as most other literary giants do not, the devotion and fantasies of personal access that are the hallmarks of the *fan*.

⁴⁹*Browning Society* é uma associação fundada em 1969 dedicada ao estudo do interesse contemporâneo nas obras do casal de poetas ingleses Robert e Elizabeth Barrett Browning. As suas atividades estão circunscritas à Grã Bretanha, mas a associação é aberta a todos, inclusive a estrangeiros, que são atualizados dos estudos e eventos através da circular da associação.

⁵⁰ Her aficionados are fabled, and they are a legion: for generations, Jane Austen has been the darling of possessive coteries whose ardor exceeds that of merely idolatrous Browning Societies. Many of her “disciples and devotees”, because they feel so close to her, confound “dear Jane” or “Aunt Jane” with their own actual or imagined aunts, as Virginia Wolf wrote.

de Jane Austen, que atrela o interesse acerca da autora à publicação da sua bibliografia em 1870 pelo seu sobrinho James Edward Austen-Leigh. De fato, esse foi o primeiro texto a elucidar questões da vida pessoal de Austen, pela visão íntima e particular de um membro da família.

Posteriormente, soma-se a essa bibliografia a publicação de quarenta e quatro das cartas que Austen trocava com membros da família – principalmente com sua irmã, Cassandra. Através desta publicação, testemunhamos o surgimento de mais uma oportunidade para os desejosos de conhecer os pormenores da mente da autora saciarem seus desejos.

O interesse na mulher Austen provocado pela biografia feita por James Edward Austen-Leigh de sua tia foi renovada, sustentada e intensificada em 1884, com a publicação das cartas particulares da autora coletadas e editadas por outro descendente, seu sobrinho-neto Lord Bradbourne, e dedicado à Rainha Vitória (BROWNSTEIN, 2011, p. 4).⁵¹

Estas recordações de foro íntimo da família devotada de Austen nos dão uma noção da sua vida, suas opiniões, dos seus laços familiares e de amizade e da sua relação com a sua escrita e com seus livros. É preciso que atentemos, contudo, para a edição realizada por estes mesmos familiares, e a possível preocupação que teriam com a imagem que seria construída através destas publicações, tanto da autora quanto da dinâmica familiar.

Estes textos tendem a retratar a autora de maneira extremamente benevolente e dócil. Torna-se árduo perceber na caracterização familiar presente nesses textos a mente crítica que foi capaz de escrever *Orgulho e Preconceito* ou *Persuasão*. Como a biografia de Austen ficou por anos sob a responsabilidade de seus familiares, essa foi a imagem disponibilizada da autora durante muito tempo e, portanto, a mais consumida, divulgada e conhecida.

Acredita-se que não houve tanta dissimulação por parte de seus familiares: Austen de fato fazia o que lhe era esperado de acordo com os costumes da época no que diz respeito à postura feminina e seus deveres domésticos e familiares. Ela era a “querida tia Jane”, incapaz de uma palavra grosseira, ótima com as crianças e com os doentes. “Durante sua vida, Austen fez seu melhor para se conformar com as convenções de sua

⁵¹The interest in Austen the woman provoked by James Edward Austen-Leigh’s *Memoir* of his aunt was renewed, sustained, and intensified in 1884, with the publication of the novelist’s private letters collected and edited by another collateral descendant, her great-nephew Lord Bradbourne, and dedicated to Queen Victoria.

época e, quando morreu, sua família se esforçou para melhorar ainda mais essa imagem” (HODGE, 1972, p.13).

Havia, entretanto, uma grande diferença entre a Austen tia, presença feminina marcante no seio familiar, e a Austen autora, capaz de cativar gerações de leitores com sua escrita profundamente irônica, crítica aos costumes da época. A primeira é criada de acordo com os desejos de familiares de compartilhar algum conhecimento acerca da autora, mas sempre margeando o semelhante anseio de poupá-la de críticas morais ou pessoais. Para eles, era preciso manter a imagem da senhora Austen, tia, filha e irmã.

Algumas elaborações acerca da mente da autora, devido a leituras mais aprofundadas e críticas de seus romances realizadas em diversas esferas de estudos, ainda levariam anos para ganharem algum peso frente a essa imagem promovida pela família.

Em algum momento estas duas mulheres: Austen tia e Austen autora se mesclaram perante os estudiosos e, principalmente, os fãs. Dedicar-se às leituras das memórias familiares não compensa quando em busca da inteligência e a perspicácia da autora: descobrimos somente os hábitos de uma senhora decente do início do século XIX. Nada nos é esclarecido sobre a mente brilhante capaz de encontrar ironia em eventos cotidianos, na diferença entre a fala e os atos dos que a cercavam, capaz de perceber as mudanças no seu mundo e tecer críticas a esse respeito.

3.2.2- Questões referentes ao fã de Jane Austen – *Janeite* – contemporânea

A nova perspectiva trazida nos últimos dezesseis anos de versões que se referem ao universo de Austen propiciou uma alteração significativa na forma que estes fãs interagem com a autora e sua obra. Testemunhamos um momento em que há uma oferta acachapante de produtos consumíveis, como bonecas, canecas, bolsas, camisetas, bonés, entre outros exemplos de artigos de Austen encontráveis no mercado contemporâneo.

Essa abundância é reveladora tanto da intensa produção de conteúdo acerca desta obra, mas também de um contundente público consumidor de produtos específicos de Austen.

Deborah Yaffe relata em *Entre as Janeites* sua experiência vivida exatamente neste período de alterações deste universo. Ela comenta ter presenciado as circunstâncias perceptíveis de mudança e a nova oferta de produtos consumíveis de Austen, além das múltiplas versões audiovisuais às quais se tornou espectadora.

Por mais que eu amasse os romances, naquela época eu não podia comprar bolsas de lona, canecas, jogos de tabuleiro, camisetas, ou adesivos de carro de Jane Austen, muito menos uma boneca da Jane Austen (cinco polegadas de plástico moldado, com caneta de pena incluída). Eu não podia ver e rever versões cinematográficas dos seus livros, ou devorar dezenas de sequências e *spinoffs*⁵² literários, ou conectar ao *Republic of Pemberley*⁵³ à meia-noite para publicar a minha análise de uma passagem chave de *Persuasão*. Tudo isso viria mais tarde, quando o mundo alcançasse a minha obsessão (YAFFE, 2013, p. XIII).⁵⁴

Um ponto importante do relato de Yaffe, entretanto, é mais a sua relação com a produção de conteúdo do que com o consumo destes novos itens. Ela comenta a nova possibilidade de acessar um site de internet ao qual estão conectadas inúmeras pessoas que compartilham sua paixão por Austen. Neste site, ela pode ainda divulgar uma análise pessoal de algum trecho de um romance de Austen, ou ainda de uma versão audiovisual, além de poder produzir conteúdo fictício se apropriando de personagens, narrativas ou temas de Austen.

Alguns desses itens – canecas, camisas, bolsas, enfim – trarão temas referentes aos romances. Outros trarão cenas mais conhecidas e procuradas pelos fãs, fotos de atores representando os personagens de Austen em alguma versão audiovisual. O fã poderá escolher a sua frase favorita, seja ela oriunda das páginas do romance ou daquelas do roteiro cinematográfico ou televisivo. Será possível comprar um cartão postal com os dizeres *I love Mr. Darcy* (Eu amo o Mr. Darcy) ao lado de uma fotografia da sua versão predileta.

Todas essas novas formas de se relacionar, ler, assistir, consumir e produzir são características desta fase contemporânea de interação intermediática e referencial propiciada pelo universo *on-line* conectado.

As características da Janeite contemporânea ainda estão em profundo debate entre os especialistas e estudiosos tanto destes sujeitos específicos quanto do fenômeno contemporâneo de produtos acerca da escritora. Yaffe, por exemplo, diz que:

Existem fãs de Jane Austen desde antes de existir a internet, mas o *fandom* de Jane Austen – uma comunidade internacional de pessoas unidas por um amor

⁵²*Spinoffs*: um novo produto de mídia derivado de um ou mais produtos já existentes

⁵³*Republic of Pemberley*: a definição do site oficial (www.pemberley.com) diz que este é o maior site referente a todas as coisas compreendidas sob o nome Jane Austen. Nós discutiremos esse site mais a frente.

⁵⁴As much as I loved the novels, back then I could not buy Jane Austen tote bags, mugs, board games, T-shirts, or bumper stickers, let alone the Jane Austen Action Figure (five inches of molded plastic, complete with quill pen). I could not watch and rewatch versions of her books, or devour dozens of literary spinoffs and sequels, or log on to the Republic of Pemberley at midnight to post my analysis of a key passage in *Persuasion*. All that would come later, after the world had caught up to my obsession.

compartilhado pelos livros de Jane Austen e suas adaptações cinematográficas – é uma criação da era digital (YAFFE, 2013, p. 180).⁵⁵

Para a autora, então, o que determina a diferença entre o fã de Jane Austen que, como ela diz, existe há muito anos – nós mesmos mencionamos a declaração de Kipling que, ao cunhar o termo, disse ser devoto de Jane Austen – é exatamente essa noção de comunidade, de pertencimento e de possibilidade de compartilhar tanto o amor quanto as informações.

Podemos supor, portanto, que assim como o que conhecemos por Austen tem sido alterado devido aos produtos contemporâneos que citamos até este momento, também estão diferentes as características deste fã e dos seus interesses e expectativas. É de se esperar, considerando a inserção deste sujeito no universo que descrevemos, que não só suas experiências sejam diferentes, mas também seus desejos enquanto consumidores de material sobre Jane Austen.

As alterações que percebemos neste sujeito fã, profundamente relacionado com o contexto de múltiplas versões dos romances de Austen, tanto audiovisuais quanto literárias, são intimamente ligadas à sua condição de *leitor intermediático*. A interação, portanto, deste sujeito com essas versões alterará não só a suas próprias referências de Austen, mas também contribuirá para o fluxo constante de novas produções, adições e alterações à memória de Austen.

Podemos dizer, então, que a maneira como o *janeite* se relacionará com as versões será tão dinâmica e fluida quanto a produção em si. Propomos inclusive que este amplo espectro de possibilidades do contexto contemporâneo intermediático de produção e consumo de conteúdo no qual o sujeito, quando associado à relação que constrói com o seu objeto de idolatria – tornando-se auto proclamado fã –, será determinante na forma como sua experiência se desenvolverá.

Deborah Yaffe sugere que esta nova era dá origem a novos *janeites*, em uma relação que se consome e alimenta. O fã, *leitor intermediático*, empresta seu dinamismo ao fenômeno produtivo, enquanto sujeito inserido no contexto intermediático de obras que mencionamos anteriormente e, por isso, as produções se tornam ainda mais abundantes e autorreferenciais.

⁵⁵There were Jane Austen fans before there was na Internet, but Jane Austen fandom – and internacional community of people bound together by a shared love for Austen’s books and their film adaptations- is a creation of the digital era.

Houve um tempo em que se considerar um fã de Jane Austen parecia significar um gosto verdadeiramente refinado, a capacidade de apreciar ironia mordaz e caracterização sutil. Atualmente é tão possível quanto significar um desejo saudável por lindos britânicos usando calções apertados. Simplesmente chamar-se de Janeite não é mais suficiente para descrever seus poderes superiores de discernimento. Agora você precisa soletrar que tipo de Janeite você é (YAFFE, 2013, p. XIX).⁵⁶

Podemos presumir, então, que a característica inerente ao sujeito leitor/espectador de “promiscuidade”, como diz Johnson, quando se trata da forma que estabelece relações com a multiplicidade de textos e referências que encontra, será mais uma peça para entendermos a dinâmica da construção da memória do cânone na contemporaneidade.

Ao considerarmos o *leitor intermediático* participante do contexto intermediático contemporâneo de relação entre múltiplas versões e referências, podemos vislumbrar o que lhe aproxima do contexto de memória do cânone que analisamos anteriormente. São as semelhanças entre o perfil deste sujeito e a dinâmica do processo de apropriações de Jane Austen que, quando em interação produtiva, serão a essência da *Austen Mania*.

Nesta perspectiva, propomos uma breve explicação para o melhor entendimento das interações possíveis da *janeite* contemporânea com as versões audiovisuais e literárias da obra da autora, fruto das inúmeras formas de apropriações e adaptações. Enfatizamos novamente, também, que estas questões se dão de maneira bastante dinâmica, não necessariamente obedecendo regras ou funções de hierarquia.

Realizamos, neste momento do trabalho, então, uma análise mais focada na interação deste fã com o imaginário referencial que expusemos no segundo capítulo. Reconhecemos a necessidade de demonstrar esta relação de maneira minuciosa, já que muito do que elaboraremos posteriormente, quando nos debruçarmos sobre a produção de conteúdo, terá uma íntima afinidade com este processo descrito agora por nós.

Propomos então que, como na maioria dos objetos de idolatria, os fãs de Jane Austen se diferenciam entre si. Neste caso, a diferenciação se dá principalmente na forma com que este fã teve sua primeira experiência com Austen, como ele se tornou interessado na obra e/ou na autora. O ponto de partida que utilizamos na análise será, portanto, aquele que tange a primeira experiência deste fã com o universo. Para nós se torna, em nome da busca por uma elucidação metodológica, não só o momento crucial neste processo de

⁵⁶Once, calling yourself a Jane Austen fann seemed do signify a truly refined taste, the ability to appreciate biting irony and sublte characterization. Today, it’s just as likely to signify a healthy lust for handsome Brits in tight breeches. Merely calling yourself a Janeite is no longer enough to mark your superior powers of discrimination. Now you have to spell out what king of Janeite you are.

construção de um imaginário referencial, mas também um importante ponto de distinção quando pensamos na perspectiva da relação estabelecida pelo fã com o seu objeto de idolatria.

É importante que frisemos que não mencionamos estes aspectos em nome de uma veneração da tradição de leitura e apreciação de cânones literários, em detrimento da relação mais difusa e ampla estabelecida pelos fãs contemporâneos de Austen com a diversidade de produtos. Ao contrário, referimo-nos aqui exatamente à questão que elaboramos no capítulo anterior deste trabalho quando nos referimos à íntima relação entre a flexibilização do cânone e a sua manutenção na memória do leitor e do espectador.

Não há, portanto, estabelecimento de valor por nossa parte no que diz respeito ao lastro trazido pelo leitor e espectador, seja da literatura, do audiovisual ou de material intermediático produzido e consumido *on-line*. Sentimos apenas que, para ilustrar o encaminhamento posterior da nossa análise, considerando as múltiplas facetas dessas interações de fãs e produtos, seria necessário elucidá-las de forma objetiva.

Neste sentido, propomos que ele pode: 1) ser fã dos romances, lê-los no original e ter preconceitos com as adaptações e apropriações; 2) gostar dos produtos (adaptações) e nunca ter lido os romances; 3) ter chegado aos romances através das adaptações; e 4) gostar de ambos, os romances e as adaptações. Seja a forma que o levou à obra qual for, ele se dirá fã de Jane Austen e não, como se poderia esperar, de Joe Wright, diretor da versão de 2005 de *Orgulho e Preconceito*, ou de Colin Firth, Mr. Darcy da versão de 1995 da BBC.

Uma das principais pesquisas empíricas realizadas a respeito do perfil da *janeite* do futuro foi conduzida por uma pesquisadora afiliada a JASNA, Jeanne Kiefer, em 2008. Sobre como elas (98% dos 4.501 entrevistados eram mulheres) entraram em contato com Jane Austen: 30% começaram lendo um dos romances contra 26% que entraram em contato através do cinema e televisão. Kiefer diz também que, quanto mais novos os entrevistados, maior a proporção da iniciação através do audiovisual.⁵⁷

Minha abordagem para ensinar Austen na alvorada do século XXI é baseada na ideia de que professores universitários devem levar em consideração as maneiras nas quais os nossos alunos são expostos a certos cânones literários que nós comumente ignoramos. Para a maioria dos alunos, Jane Austen é decididamente uma figura contemporânea. Muitos estudantes atualmente

⁵⁷ É preciso notar que para participar dessa pesquisa o entrevistado precisava ser um “sincero admirador” de Austen e ter lido os principais seis romances. Apesar de me considerar uma sincera admiradora, eu não poderia participar da pesquisa porque li somente quatro dos seis romances. Meus conhecimentos sobre *Northanger Abbey* e *Mansfield Park* são restritos às adaptações.

citam um filme ou produção televisiva como sua primeira, e algumas vezes única, exposição a Austen. Em uma era de proliferação de adaptações de Austen, é essencial que demos aos alunos cuja Elizabeth Bennet é Keira Knightley (e vice versa) algum aparato analítico para que analisem o que veem. Eu argumentaria que nós somos obrigados a oferecer aos alunos um arcabouço não só para o estudo histórico dos seis romances publicados e os seus manuscritos, mas para a análise embasada de algumas das adaptações cinematográficas recentes e os spin-offs de cultura popular dos seus trabalhos (WYETT, 2014, p. 1).⁵⁸

O que Wyett sugere, na sua posição de professora universitária de uma disciplina específica de Jane Austen na Contemporaneidade – *Austen Mania course* –, na Universidade Xavier, em Cincinnati, nos Estados Unidos, em muito se emparelha com o que vislumbramos até este momento. Ela elabora suas aulas levando em consideração não só as questões do texto fonte canônico, mas também as versões adaptadas e apropriadas da autora (principalmente a partir da metade da década de 1990). Dessa forma, Wyett é bem sucedida no estabelecimento de diálogo com os seus alunos cuja única relação com Austen resulta de uma experiência com uma versão (seja audiovisual ou literária), além de ampliar o escopo de referências que poderá abordar.

Considerando o exemplo desta professora, podemos extrapolar o debate da flexibilidade do cânone, reconhecendo o atravessamento destas questões por inúmeros aspectos e esferas que cercam estes textos e autores. Enquanto o mercado cinematográfico, as produções independentes e as produções de fãs estão plenamente inclusas nessa perspectiva, a viabilização da análise desses produtos em um ambiente de ensino superior alça essa discussão para novos patamares, caminhando justamente de encontro ao engessamento da figura canônica.

3.3 – Os produtos

Citamos e exemplificamos neste trabalho uma quantidade abundante de adaptações e apropriações que deram origem a inúmeras versões tão diversas dos

⁵⁸My approach to teaching Austen at the dawn of the twenty-first century is predicated on the idea that college teachers must take into account the ways in which our students gain exposure to certain literary canons that we too often taken for granted. For most students, Jane Austen is a decidedly *contemporary* figure. Many students now cite a film or television production as their first and sometimes only exposure to Austen. In an era of proliferating Austen adaptations, it is essential to give students for whom Keira Knightley *is* Elizabeth Bennet (and vice versa) some analytical apparatus for examining what they see. I would argue that we are compelled to offer students a framework not only for the historical study of Austen's six published novels and her manuscript works but also for the sustained examination of some of the recent movie adaptations and popular culture spin-offs of her work

romances de Jane Austen, como *Patricinhas de Beverly Hills (Clueless, 1995)*⁵⁹, *Aroma e Sensibilidade (Scent and Sensibility, 2011)*⁶⁰ e *A noiva e o Preconceito (Bride and Prejudice, 2004)*⁶¹. Mencionamos também os filmes que retratam a vida da autora, uma novidade recente no cenário de produções acerca de Austen, frequente nesta última fase de adaptações que, no ano de 2015, completará 20 anos em pleno processo criativo.

Um dos fenômenos mais interessantes e mais recentes da *Austen Mania* é o das produções de fãs, sejam as fã-fics, as reescrituras, a criação e o compartilhamento de pequenos recortes de vídeos repetidos em *loop* (GIFs) ou de imagens espirituosas para compartilhar com outros fãs.

No caso das produções de fãs, as experiências são variadas. Seja no contexto audiovisual ou no literário, podemos citar apropriações de temas e personagens da autora, adaptações dos romances e tentativas de transformar Austen em personagem, construindo ficções a respeito de sua vida. Podemos citar também produtos especificamente realizados com um tipo específico de espectador como público alvo, como é o caso dos filmes sobre as realizações das fantasias das *janeites*.

A multiplicidade da *Austen Mania*, entretanto, se apresenta nas diversas formas de interação destas obras, através de intensos processos de citação e referência. Através destes processos, podemos perceber não só a potência de diversidade desta fase recente de produção audiovisual e literária sobre a obra e vida da autora, mas também o possível combustível para a sua continuação.

3.3.1- *Janeites* conectadas: produção audiovisual, representação e interatividade

O romance *Orgulho e Preconceito* é realmente “universalmente conhecido”.⁶² É também o mais adaptado para o audiovisual (BROWN, 2013), além de ter um dos casais mais famosos da literatura inglesa: Miss Elizabeth Bennet e Mr. Fitzwilliam Darcy.

⁵⁹Atualização de *Emma* (1815) para o universo do ensino médio do bairro de Beverly Hills nos Estados Unidos contemporâneo.

⁶⁰ Atualização de *Razão e Sensibilidade (Sense and Sensibility, 1811)* para uma história contemporânea sobre duas irmãs norte-americanas que são forçadas a sobreviver em condições lastimáveis após seu pai ser condenado à prisão perpétua por fraude.

⁶¹ Uma atualização de *Orgulho e Preconceito (Pride and Prejudice, 1813)* situada na Índia contemporânea, que transpõe as questões de impedimento ao casamento dos personagens principais devido às suas posições sociais, assim como presente no romance fonte, para questões religiosas e de nacionalidade, relevantes para o contexto indiano.

⁶²Referência à primeira frase do romance: “É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro possuidor de boa fortuna deve estar necessitado de uma esposa”

A história de *Orgulho e Preconceito* já foi recontada na forma de uma linha do tempo do Facebook, com direito a *emoticons* e marcações; no *Youtube*, *The Lizzie Bennet Diaries*. [...] O sistema operacional Android oferece um aplicativo grátis chamado Pergunte ao Mr. Darcy, um tipo de “bola 8 mágica” que distribuía conselhos na forma de citações de *Orgulho e Preconceito* (YAFFE, 2013, p. 181).⁶³

O primeiro episódio de *O diário de Lizzie Bennet* (*The Lizzie Bennet Diaries*, 2013) começa com a exibição da famosa primeira frase do romance fonte (*Orgulho e Preconceito*) impressa em uma camiseta que Lizzie Bennet (Ashley Clements) ganha da mãe de Natal.

Essa série, escrita por Bernie Su e Kate Rorick, é uma autodeclarada “adaptação interativa” de *Orgulho e Preconceito*, e uma das apropriações audiovisuais mais recentes deste romance, mas, além disso, é também uma das mais inovadoras. Seu formato é de vídeo para o canal da internet *Youtube*, com a liberação de um vídeo por semana, cada um com 3 a 7 minutos de duração.

Nesta apropriação, Lizzie Bennet é uma estudante contemporânea de pós-graduação em Comunicação nos Estados Unidos, cujo projeto de fim de curso é sobre novas mídias e interatividade na internet. Ela, então, inicia uma série de *videoblogs* ou *vlogs*, nos quais fala sobre sua vida pessoal, seus problemas familiares, sua relação com suas irmãs e suas relações amorosas.

Em um total de 100 episódios, *O diário de Lizzie Bennet* não só atualiza o romance *Orgulho e Preconceito*, mas também a maneira que os fãs têm para interagir com a versão. Além dos comentários usuais do *Youtube*, os fãs também se responsabilizam pela legendagem dos episódios para mais de 50 línguas diferentes, em impressionantes 24h. Além disso, a série ganhou alguns prêmios, como o prêmio Emmy em 2013 por “Excelência de realização criativa em mídia interativa” e o prêmio Streemy 2013, de produtos para internet e interativos, por “Melhor série interativa”.

Algumas soluções encontradas por *O diário de Lizzie Bennet* para dificuldades possivelmente impostas por um romance de 1813 para o formato de *vlog* em 2013 são realmente notáveis. A personagem principal interage com seus espectadores, comenta que leu as críticas aos seus vídeos, menciona a quantidade de pessoas que a estão assistindo.

⁶³ The plot of *Pride and Prejudice* had been retold in the form of a Facebook feed, complete with emoticons and tagging; on Youtube, “The Lizzie Bennet Diaries” (...) Android offered the free Ask Mr Darcy app, a Magic Eight Ball that dispensed cryptic advice in the form of quotations from *Pride and Prejudice*.

Ela, inclusive, diz dirigir alguns dos temas dos seus diários de acordo com os interesses de seus espectadores.

O momento do romance em que Lydia, sua irmã caçula, desaparece em meio a uma viagem porque decidiu fugir com Wickham poderia se apresentar para o formato como uma dificuldade narrativa, já que Elizabeth não sabe onde Lydia está e se está bem. Ficaria então complicado que, em um formato atualizado, tão centrado na personagem de Lizzie e em suas percepções das pessoas ao seu entorno, o sumiço de Lydia fosse bem contado.

A série soluciona este problema por iniciar um *vlog* particular de Lydia (Mary Kate Wiles) com a presença de Wickham (Wes Aderhold) ligado aos vídeos de Lizzie, com a conexão temporal exata para que, enquanto Lizzie ignora o paradeiro de Lydia, nós, os espectadores, possamos seguir a história trágica de amor da irmãzinha Bennet. E possamos, ainda, comentar em ambas as narrativas, informando as irmãs das novidades alheias.

Posteriormente, quando Lydia retorna à casa dos pais, abandonada por Wickham, descobre-se que ele abriu uma conta *on-line* na qual está pondo à venda um vídeo íntimo dele próprio com “a grande estrela do *youtube* Lydia Bennet”. Essa foi uma das liberdades de apropriação do produto, já que no romance Lydia foge com Wickham, forçando Darcy a pagá-lo para casar-se com ela, salvando-a e toda a sua família de uma desgraça moral.

Lydia, ao tomar conhecimento do vídeo e da possibilidade de que ele venha à tona, participa de um episódio do diário de Lizzie, no qual demonstra estar profundamente magoada com os comentários que recebe na própria página de internautas insensíveis. Ela diz que os espectadores a estão criticando pelo que está passando e, principalmente, culpando-a pela distância que Lizzie teve que tomar de Darcy devido a esse possível escândalo familiar.

Apesar de toda a narrativa se desenrolar exatamente como no romance, com algumas exceções causadas devido à necessidade de atualizar não só para o formato, mas também para a atualidade, as possíveis inserções pontuais dos fãs, internautas e espectadores de *O diário de Lizzie Bennet* tornam toda a experiência um evento interativo. É possível opinar, criticar, elogiar e emitir toda sorte de opiniões no site da série, além de seguir as atualizações dos episódios e dos personagens em seus perfis oficiais do *twitter* e do *tumblr*.

Então, os personagens falam sobre suas próprias histórias, tecem comentários sobre a vida de outros, comentam sobre o desenrolar da narrativa em tempo real,

mantendo a ilusão de um diário verídico, com personagens atuais e verdadeiros. É possível interagir com eles pessoalmente, seguir seus perfis, fazer perguntas, enviar elogios ou críticas. Os personagens respondem seus fãs sem sair da narrativa, interagindo com o público espectador da mesma forma que fariam com um amigo.

A legião de fãs de *O diário de Lizzie Bennet* é surpreendente. Os vídeos têm uma média de meio milhão de visualizações, sendo que um terço desse número é somente da semana em que foram postados (BROWN, 2013). O primeiro episódio, postado no *youtube* inicialmente em 09/04/2012 tem surpreendentes 1.760.359 visualizações, enquanto o episódio em que Mr. Darcy (Daniel Vincent Gordh) faz sua primeira declaração de amor a Elizabeth (episódio número 60) tem mais de 700.000 visualizações.

A respeito das referências a outros produtos audiovisuais a série faz pequenos comentários engraçados e curiosos, como quando Lizzie comenta ser fã de *O diário de Bridget Jones*, dizendo que “gostaria que a vida fosse como o filme”. Há também um breve comentário sobre a mãe das personagens principais participar de um grupo de leitura no qual eles estariam lendo *Razão e Sensibilidade*. Lydia, nesse caso, faz um comentário sobre como este romance é tedioso.

No episódio número 97, intitulado *Entrega Especial (Special Delivery)*, Lizzie está comentando sobre a mensagem que deixou no celular de Darcy no vídeo anterior. Ela começa falando que não havia recebido resposta, que dias tinham passado sem que ela soubesse de nenhuma novidade até que sua campainha tocou. Lizzie então nos pergunta: “Adivinhem quem surgiu na minha porta sob chuva ontem a noite?”. Devido a nossas referências sobre as adaptações de Jane Austen e eventos com chuva ou outros corpos d’água, evidentemente pensamos que ela se refere a Darcy. Mas a série está, de fato, brincando com as expectativas do espectador e, na verdade, quem chegou sob a chuva foi Charlotte Lu (Julia Cho). Lizzie então, se torna para o espectador e fala: “Não é quem vocês estavam esperando, certo?” (*O diário de Lizzie Bennet*, 2013).

Essa é uma série direcionada para o fã de Jane Austen inserido no contexto da intermedialidade e das novas tecnologias, que anseia pela possibilidade de interatividade com seu objeto de idolatria. A *janeite* contemporânea, como disse Yaffe, é um fã conectado, que anseia pela possibilidade de compartilhar o seu amor com outros que o entendam. É uma questão de participação e de pertencimento, experiências essas muito bem contempladas por uma série preocupada com as múltiplas plataformas e inúmeras formas de interação, como *O diário de Lizzie Bennet*.

Em relação à *janeite* contemporânea, entretanto, além de espectadora, consumidora e produtora, ela também se torna objeto de livros e adaptações. *Austenland* (2013) é um exemplo desta caracterização da fã de Jane Austen no audiovisual, assim como *Lost in Austen*.

O filme norte-americano retrata de maneira bem humorada, por vezes utilizando-se de deboche escrachado, a caricatura de uma *janeite* contemporânea em um momento crucial da sua vida. A personagem de Jane Hayes, representada pela atriz Keri Russell, uma mulher de 30 anos obcecada por Jane Austen e, principalmente, pelo Mr. Darcy, está em busca da realização das suas fantasias e do encontro do amor romântico. Ela é uma representação muito pouco sutil do que se espera de uma fã de Jane Austen: seu quarto é decorado com papel de parede florido no estilo inglês da época regencial, é repleto de referências aos filmes e aos livros, incluindo casas de boneca para bonecas de porcelana.

Jane estudou inglês na faculdade, onde fez uma aula específica sobre o universo de Jane Austen. Ela carrega consigo uma linda xícara de chá, imitação daquelas possivelmente utilizadas pela própria autora e facilmente encontrada em qualquer uma das adaptações audiovisuais de época dos romances. Seus relacionamentos parecem estar destinados ao fracasso, já que ela prefere assistir repetidamente à versão de 1995 de *Orgulho e Preconceito* a prestar atenção no que seus namorados poderiam estar interessados em fazer, ou até mesmo em falar. A frustração de um deles é tal que, ao terminar com ela, ele quebra o boneco de papelão em tamanho real que Jane tem na sala de sua casa, ao lado da porta principal, de Colin Firth caracterizado de Mr. Darcy. Ao consertá-lo, Jane beija o boneco na boca.

O filme tem início com uma fala da personagem criadora da experiência imersiva de Jane Austen. Em um cenário com referências típicas a filmes da época regencial e utilizando um pouco de deboche, incluindo criados com perucas e uma cabra de plástico a tiracolo:

O que diferencia o fã causal de Austen do aficionado? Seria a sua admiração pelo estilo e pelos costumes da era regencial? Seria o número de vezes que leu os romances de Austen? Ou seria o seu amor arrebatador por Mr. Darcy? Um verdadeiro aficionado de Austen faz muito mais do que somente ler seus romances e admirar seu mundo à distância. Ela encontra seu caminho até aqui para a única experiência completamente imersiva de Austen. (*Austenland*, 2013)

Este filme, inclusive, se insere na questão da camisa molhada, mas através de outra referência, o que lhe dá um tom inovador, mas acaba tendo o mesmo efeito: Mr. Darcy de camisa molhada transparente com insinuações sexuais. Mas a apropriação se dá com o texto de outro romance, *Razão e Sensibilidade*, no qual Willoughby salva Marianne de uma chuva torrencial no seu cavalo. Na adaptação de 1995 de *Razão e Sensibilidade*, Marianne (Kate Winslet) está correndo com sua irmã Margaret (Emilie François) pelas colinas vizinhas à sua casa quando começa um temporal. Elas tentam voltar para casa, mas no caminho se assustam com o cavalo de Willoughby (Greg Wise) e Marianne cai, torcendo o tornozelo, ficando incapaz de caminhar. Willoughby, extremamente galante, a pega nos braços e a carrega até sua casa.

Em *Austenland*, Jane está andando a esmo, perdida, esperando que retornem com seu cavalo para que ela possa ir até a casa. Enquanto ela está esperando, uma chuva violenta se inicia e ela fica rapidamente ensopada. Surpreendentemente, o Mr. Nobley (JJ Feild), que seria equivalente ao Mr. Darcy na experiência imersiva no universo de Austen da qual Jane participa, está andando a cavalo e a encontra.

Ele a pede que suba no cavalo, mas Jane tem dificuldade devido à quantidade de roupas de época que está vestindo. Nobley então desce do cavalo, rasga o vestido e a roupa de baixo de Jane até a sua cintura, coloca-a sobre o cavalo e a leva para casa, onde está seco e seguro.

Este filme, sobre o universo audiovisual criado por versões de Austen (já que a personagem é apaixonada pela versão televisiva de Darcy, ou seja, apesar de ter estudado academicamente os livros, suas referências, presentes materialmente em sua casa, são de adaptações audiovisuais), torna-se uma nova fonte de referências dentro deste universo. Temos, então, GIFs das cenas dos personagens principais (equivalentes àqueles feitos das adaptações) e o personagem se torna mais um Darcy.

Este é um filme cujo personagem principal é uma fã de Jane Austen, e não uma adaptação ou uma apropriação de um romance de Austen. O filme é, entretanto, uma adaptação de uma *fã fic* publicada por uma fã de Jane Austen sobre o que acreditava ser a realização do maior sonho de uma fã de Jane Austen apaixonada pelas versões audiovisuais dos romances.

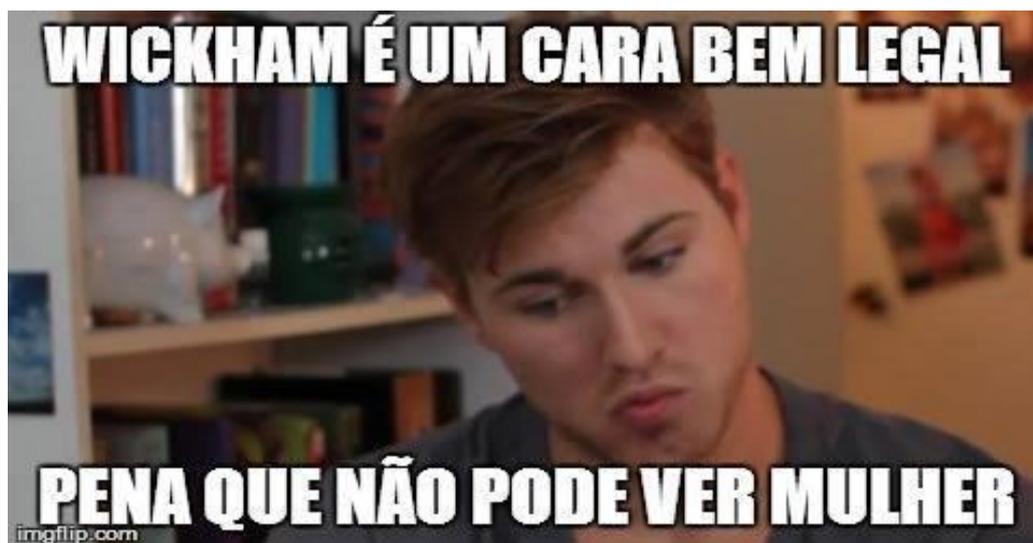
É possível encontrar extenso material em imagens, GIFs e *memes*⁶⁴ produzidos por fãs desses produtos e compartilhados em sites feitos por pessoas dedicadas à sua criação e divulgação: *tumblrs* como *Fuck yeah, Janeites*, *Fuck yeah Jane Austen*, *The Jane Austen Project*, *Confessions of a Jane Austen Addict*, *The other Austen* e o nacional *Austequila*.

Um rápido acesso, que não precisa ultrapassar a primeira página, já nos garante a visualização de inúmeros pequenos vídeos em *loop* de cenas de todos esses filmes. Podemos escolher nosso Mr. Darcy favorito por entre vários GIFs de todos os atores que já representaram o personagem – incluindo os de *Austenland*, *O diário de Lizzie Bennet* e *O diário de Bridget Jones* – ou simplesmente admirar as nossas cenas favoritas em uma temporalidade repetida e eterna.

Nessas criações de fãs, são constantes as citações, as referências e as maneiras de retomar questões apropriadas e adaptadas por outras versões. Essa será, então, uma das principais características que dará impulso ao fenômeno que abordamos, e que estará frequentemente presente neste período

Um exemplo, que expomos abaixo na Figura 1, é a colocação de uma música nacional, neste caso “Pimpolho”, da banda Art Popular, juntamente da imagem do Wickham de *O diário de Lizzie Bennet*. Este personagem é um dos vilões mais detestados de Austen, devido à sua falta de caráter, à sua personalidade dissimulada e aproveitadora, principalmente com as mulheres do romance, como Gigi, irmã de Darcy, Elizabeth e Lydia. Nesta versão, Wickham é um homem mulherengo e com hábitos caros, que tenta conseguir dinheiro através de métodos escusos que, na maioria das vezes, incluem colocar algumas das personagens femininas em situações delicadas.

⁶⁴*Meme* é um termo grego que significa imitação. Na internet, o significado de meme refere-se a um fenômeno em que uma pessoa, um vídeo, uma imagem, uma frase, uma ideia, uma música, uma *hashtag*, um blog etc., alcança muita popularidade entre os usuários.

Fig. 1⁶⁵

A junção, aqui, de uma música popular brasileira dá o tom de uma produção nacional de fã de *O diário de Lizzie Benet*. Esse é um exemplo de uma imagem para compartilhamento com fãs de língua portuguesa, cujas referências englobam tanto o reconhecimento do ator desta versão, o nome do personagem de Austen e o pagode famoso no fim dos anos 1990. São, então, três camadas de produção de sentido que ficam a cargo do fã cujas referências sejam compartilhadas com o produtor da imagem.

O segundo exemplo característico desses sites de compartilhamento de produção de fã é o que podemos ver abaixo, na Figura 2:

Fig. 2⁶⁶

No caso desta tirinha, a interlocução é realizada com uma fã de Jane Austen que não se interessa pelas apropriações mais recentes da obra da autora, como *Orgulho e*

⁶⁵ Página: <http://austequila.blogspot.com.br/> visitada em 25/06/2014

⁶⁶ Página: <http://austequila.blogspot.com.br/> visitada em 25/06/2014

Preconceito e Zumbis, Razão e Sensibilidade e monstros marinhos ou até *Jane Austen, Vampira*. Mas, principalmente, a relação de pertencimento se dá através do compartilhamento da sensação de exaustão causada pelos amigos do fã que, devido ao seu conhecimento da adoração, sempre sugerem novos produtos para ele.

Ou seja, podemos ver nessa tirinha uma relação de solidariedade entre fãs de Jane Austen, que, de forma semelhante, estão se questionando sobre a continuidade de apropriações dos personagens e narrativas da autora de formas muito diversas. A referência, então, se dá a partir desta sensação de solidariedade compartilhada pelos fãs de Jane Austen que já não suportam mais as novidades.

O irônico, neste caso, é que a própria existência desta tirinha, nestes moldes, apropriando-se da imagem de uma *janeite* que está inserida em um contexto contemporâneo de produções, só é possível devido à fluidez com a qual lidamos com o cânone na contemporaneidade. Então, o que podemos perceber é que a própria existência da tirinha, compartilhada por fãs, em sites de apropriações de referências literárias e audiovisuais, nega a falta de interesse deste fã pelo fenômeno que permite novos produtos.

Outro exemplo interessante, na mesma linha de raciocínio que seguimos na imagem anterior é o da Figura 3, abaixo:

Fig. 3 ⁶⁷



⁶⁷ Página: <http://fuckyeahjaneites.tumblr.com/page/2> acessado em 25/06/2014

A figura utiliza os dizeres *Keep calm and read Jane Austen* (Fique calmo e leia Jane Austen), mas circunda estas palavras com imagens retiradas de adaptações audiovisuais dos romances. A ironia parece evidente.

Esta imagem, para nós, ilustra de forma mais contundente a nossa hipótese de que as questões que tangem a leitura e a experiência espectral das adaptações audiovisuais de Jane Austen estão mescladas de uma forma tão intensa que já não é mais possível desassociá-las. Este fã, ao clamar por mais leitura de Jane Austen, exemplifica-a com suas imagens favoritas de versões dos romances da autora.

Podemos supor, então, que para ele há um paralelismo entre a leitura e estas imagens fornecidas pelo audiovisual e, ainda assim, extremamente presentes na maneira como ele constrói sentido acerca das suas experiências.

3.4 – As produções literárias: livros, *fan fics*, coautorias e o fã brasileiro

Um das produções literárias de fã que mais encontraram espaço para publicação no mercado contemporâneo são de coautorias ou reescrituras⁶⁸. Neste caso específico, entretanto, podemos perceber a tendência deste fã de se colocar no mesmo patamar e escrever livros “juntamente” a ela: *Orgulho e Preconceito e Zumbis* ou *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos* exibem em suas capas a chamada “coautoria”. São realizações do desejo de um fã de se aproximar do seu objeto de idolatria.

São zumbis caminhando por *Netherfield* e cápsulas submarinas destruídas por um cardume de peixes-espada, adições fantásticas e anacrônicas. Itens da cultura de massa mesclados com os romances, nessas edições reescritas. Esse novo desenvolvimento é particular da terceira leva de adaptações e bastante pontual quando se trata do estudo de fãs de Jane Austen. É a primeira vez que *janeites* se colocam lado a lado com seu ídolo em busca de uma produção conjunta. O trabalho é extremamente cuidadoso já que, em busca da perfeição, os coautores escrevem com a linguagem típica da autora, como se fosse realmente um trabalho conjunto.

⁶⁸ Para uma listagem das reescrituras citadas aqui, com trechos retirados e traduzidos para esclarecer as questões aqui abordadas, olhar o Anexo II.

3.4.1- *Orgulho e Promiscuidade*

Tratando especificamente de produtos produzidos por fãs para fãs, um bom exemplo é o livro *Pride and Promiscuity*. (Eckstut, 2003). Ele conta a história de uma fã de Jane Austen que, “enquanto estava suspensa em fluido amniótico ouvia a voz de uma atriz lendo Emma em uma fita cassete [...], aos três anos lia Emma para dormir, aos cinco fundou a Liga de Apreciação de Jane Austen e aos dez anos organizava leituras dramáticas de todas as obras de Jane Austen atuando em todos os papéis pessoalmente” (ECKSTUT, 2003, VII). Ela diz que sua apreciação da obra a seguiu por todos os anos de faculdade e que, quando seu tio rico começou a patrociná-la, ela conseguiu criar a maior coleção de roupas típicas da época regencial e passar suas noites escrevendo artigos sobre a autora.

Um dia, quando estava de férias em uma casa em Herefordshire, Inglaterra, ao tentar abrir uma janela emperrada, ela teria encontrado manuscritos de Jane Austen referentes a partes retiradas de seus romances por serem muito sensuais e indecentes para a época. No livro, ela publica todos os “manuscritos originais” que teria encontrado, dando a fãs a oportunidade de ler sobre seus personagens favoritos em cenas sensuais e sexuais. São pequenos fragmentos escritos na linguagem característica de Jane Austen que se encaixam perfeitamente nos romances originais, exatamente como seriam se a autora os tivesse escrito e retirado posteriormente por pudor.⁶⁹ Esse livro exhibe, na capa, um comentário de Solender, que teria achado o livro “uma coleção maliciosamente engraçada”.

3.4.2- *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos*

O romance começou a ser escrito em 1795, foi publicado pela primeira vez em 1813 e foi reescrito com a adição de monstros marinhos em 2009. A coautoria de Jane Austen com Ben H. Winters deu origem a *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos*, no qual Elinor Dashwood e sua irmã Marianne Dashwood têm que lidar não só com

⁶⁹ Para exemplos e para um melhor entendimento dos artifícios utilizado pela autora para assemelhar a sua escrita à Austen, ver Anexo II.

irmãos mesquinhos e pretendentes mal intencionados e distantes, mas também com seres marinhos hipertrofiados e com sede de vingança.

A narrativa é a mesma que a do original, *Razão e Sensibilidade*, mas agora a família Dashwood se muda para uma pequena casa na beira de uma praia extremamente violenta, infestada de monstros vorazes, ao invés de um simpático *cottage* à beira do litoral. Seus vizinhos continuam sendo agradáveis e desbocados, mas agora Sir John é bem versado na anatomia dos seres marinhos e a Mrs. Jennings, sua sogra, tem uma casa na *Sub-Station Beta* (estação submarina) para estudo e domesticação dos monstros, ao invés da sua casa em Londres. O Coronel Brandon, homem honrado, mas pouco simpático que se apaixona por Marianne, foi vítima de uma feiticeira, sendo amaldiçoado a carregar tentáculos de polvo presos a seu rosto permanentemente.

Os monstros marinhos são peixes e crustáceos que, cansados de séculos de exploração por parte dos ingleses, desenvolvem seus intelectos e viram assassinos grandes o suficiente para afundar embarcações e atacar pessoas à beira-mar. Eles aparecem em momentos de tensão ou conflito em *Razão e Sensibilidade*. Como, por exemplo, quando Marianne vai a Londres para encontrar seu amado Willoughby, e quando finalmente o encontra em um baile ele a ignora para ficar ao lado da noiva. Marianne, que desconhecia o noivado de Willoughby, fica desesperada, envergonha todos ao gritar o nome do antigo namorado e desmaia, sendo levada imediatamente para casa.

Na reescritura, Londres é a *Sub-Station Beta* e o baile é um luxuoso e exclusivo show de domesticação de monstros marinhos. Quando Marianne avista Willoughby e percebe que ele está na companhia de outra mulher, as lagostas gigantes parecem se agitar além do normal dentro do tanque, e quando ele se dirige a ela friamente, as lagostas assassinam seu treinador e se direcionam à platéia. Quando Elinor percebe que as lagostas gigantes assassinas estão atacando os espectadores, ela procura desesperadamente a saída, e, nessa hora, Willoughby foge para ajudar sua noiva, deixando-as abandonadas e causando o desmaio de Marianne.

Outro exemplo dessa inserção é o momento em que Elinor Dashwood comunica a Edward Ferrars da propriedade que Coronel Brandon disponibilizou para que ele pudesse se casar com sua noiva. Esse é um dos diálogos mais tensos e tristes do romance, já que Elinor está possibilitando o casamento do homem por quem está apaixonada com outra mulher, em nome da solidariedade e da decência, e ele, também apaixonado por ela, vê-se obrigado a aceitar já que entende que ela não faria a oferta se o amasse. Em *Razão*

e *Sensibilidade e Monstros Marinhos* a diferença é que, no momento em que Elinor faz a oferta a Edward, um imenso cardume de peixes-espada começa a bater seus focinhos afiados no vidro externo na plataforma submarina, causando pequenas rachaduras que, com o tempo, se unem e começam a destruir a plataforma, obrigando os amantes a se afastarem prematuramente, o que no romance é causado pela chegada da noiva de Edward.

São essas as curiosas inserções feitas à história de Jane Austen nessa reescritura, que apesar de fantásticas, são escritas em pontos de mudança da narrativa, mantendo a história semelhante à original. A reescritura se passa na mesma época que o original, com os mesmos personagens, adicionando, somente, mudanças pertinentes aos “novos personagens”.

3.4.3- *Orgulho e Preconceito e Zumbis*

O primeiro parágrafo de *Orgulho e Preconceito*, e um dos mais famosos e conhecidos de todos os romances, diz: “É uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro, possuidor de uma grande fortuna, deve estar em busca de uma esposa” (AUSTEN, 1813). Em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, torna-se: “É uma verdade universalmente reconhecida que um zumbi, possuidor de cérebros, deve estar em procura de mais cérebros” (Grahame-Smith e Austen, 2010). O equivalente acontece com outras passagens importantes do romance e em todos os momentos de conflito ou tensão existentes em *Orgulho e Preconceito*, em *Orgulho e Preconceito e Zumbis* surgirá um zumbi esfomeado.

As irmãs Bennet, originalmente mulheres ocupadas com seus deveres femininos como bordar, conversar, escrever cartas e ficar sempre bem vestidas e atraentes para possíveis pretendentes, na versão com zumbis são incríveis guerreiras, treinadas com técnicas chinesas de luta com espadas, facas e espingardas. Mr. Bennet, o pai das cinco irmãs, é, em *Orgulho e Preconceito*, um nobre fazendeiro, ocupado com sua propriedade, seus gastos, seus lucros e bastante negligente no que concerne o futuro de suas filhas, principalmente as mais novas. Em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, ele se torna o grande mestre das filhas e, por ter sido treinado na China, ele é o líder da pequena cidade de Longbourne.

A história se inicia em *Orgulho e Preconceito e Zumbis – Dawn of the Dreadfuls*, passada cinco anos antes de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. O primeiro zumbi acorda

durante seu velório e cabe ao Mr. Benner matá-lo e informar seus vizinhos do retorno da ameaça dos mortos-vivos. A praga que transforma mortos em zumbis está extinta há anos, e a população não acredita no seu retorno, caçoando da família Bennet e transformando-os em excluídos: não é decente uma mulher ser treinada para lutar, muito menos devido somente à paranóia do pai. Um espadachim é contratado para ser o mestre das irmãs e, enquanto as treina, acaba desenvolvendo uma paixão por Elizabeth Bennet e ela por ele. Quando, durante um baile, centenas de mortos-vivos surgem para atacar os cidadãos da pequena cidade, os membros da família Bennet salvam a todos e se tornam heróis, enquanto o mestre desaparece, e acaba ganhando fama de desertor. Essa história não foi escrita por Jane Austen, é um prólogo a *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, que é a reescritura de *Orgulho e Preconceito*. É, contudo, escrita na linguagem utilizada pela autora e é contemporânea a *Orgulho e Preconceito*, procurando manter os costumes, diálogos e espaços equivalentes ao que conhecemos pelo romance.

Orgulho e Preconceito e Zumbis, entretanto, é a reescritura de *Orgulho e Preconceito*. Seth Grahame-Smith, o autointitulado coautor, pegou o romance de Jane Austen e o reescreveu, inserindo zumbis em momentos críticos, de tensão, brigas, ou conflitos entre os personagens. A narrativa é a mesma, a ordem dos acontecimentos é a mesma, os personagens são os mesmos, os conflitos são os mesmos. A diferença é que, no universo de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, os personagens têm de lidar constantemente com o aparecimento de mortos-vivos. Elizabeth Bennet, então, é treinada nas artes da luta contra zumbis, Mr. Darcy também o é, mas por escolas diferentes: chinesa e japonesa, respectivamente, o que gera conflito entre eles na hora de lutar contra os zumbis. Essas são mudanças pertinentes à inclusão dos “novos personagens”, mas não modificam a narrativa principal, a narrativa do romance de Jane Austen.

Orgulho e Preconceito e Zumbis – Dawn of the Dreadfuls e *Orgulho e Preconceito e Zumbis* são livros diferentes, escritos por autores distintos. O primeiro é uma apropriação dos personagens de *Orgulho e Preconceito*, um prólogo ao segundo e foi lançado posteriormente. O segundo é uma reescritura de *Orgulho e Preconceito* com a inserção de personagens da cultura popular.

Steve Hockensmith, escritor de *Dawn of the Dreadfuls*, dedica seu livro a Jane Austen: “For Jane. We kid because we love”. Ou: “Para Jane. Nós brincamos porque amamos”.

3.5 – A questão do fã de Jane Austen e da especificidade brasileira

Realizamos, então, a pesquisa detalhada de produtos feitos por fãs de Jane Austen, através da perspectiva da alteração da memória de Austen devido às experiências de inserção de informações adquiridas no audiovisual na *espiral* do *leitor intermediático*. Neste processo, diagnosticamos duas questões cruciais que determinarão a trajetória desse sujeito no universo de Austen e na sua participação enquanto fã.

A primeira questão que levantamos é a da maneira da sua inserção no universo de Austen. Percebemos que a inserção desses fãs no universo se inicia, em sua maioria, através do cinema, proposição essa que tem como base o resultado do questionário que realizamos sobre o fã brasileiro de Jane Austen e mantendo a nossa hipótese da alteração da *memória cultural circulada* de Jane Austen através da inserção de novas referências e informações através do papel do *leitor intermediático*. Esse sujeito que, como dissemos anteriormente, altera a perspectiva da leitura devido às imagens que traz para as páginas.

O segundo diagnóstico que fizemos, com base na oferta de produtos de fã de Austen disponibilizados e compartilhados *on-line* é que uma quantidade maciça desses produtos será de viés literário. No caso do fã de Jane Austen, apesar da inserção inicial poder ser através do audiovisual, a sua escolha produtiva alia-se mais a uma tradição literária que ao audiovisual. Queremos dizer então que, apesar de *leitor intermediático* e repleto de informações adquiridas nas adaptações e apropriações audiovisuais de Austen, ele escolherá, na sua maioria, a produção de conteúdo literário que dê conta das suas referências.

Esse mesmo sujeito, quando escrever uma *fan-fic* ou fizer um *meme*, ou montar uma série *on-line* que atualiza seu romance favorito, estará necessariamente encharcado das referências que a sua memória adquiriu através da sua inserção no universo de Austen enquanto *leitor intermediático*. A sua produção de conteúdo, portanto, será direcionada pela subjetividade da sua *espiral de referências*.

Na pesquisa por esses produtos, encontramos alguns lugares especializados e direcionados especificamente para a criação, divulgação e compartilhamento de produtos literários realizados por fãs e para fãs de Jane Austen. São sites que abarcam esses sujeitos e essas produções, criando não só uma imensa biblioteca digital de novas versões, mas também uma união deste grupo devido a semelhanças de interesses e desejos.

Essa comunidade, então, o *fandom*⁷⁰ de Jane Austen, une-se em nome deste desejo urgente de troca de informações e de conhecimento com pessoas que compartilhem a intensidade de interesse. Nestes ambientes, é possível conversar sobre aspectos específicos da obra de Austen, produzir textos sobre suas próprias experiências e, inclusive, textos de ficção se apropriando destas obras.

República de Pemberley é um exemplo de site existente somente para a produção literária de fãs, seja ela de fã-fics, de resenhas de passagens dos romances ou de debates sobre tópicos pertinentes ao universo de Austen.

O site descreve sua existência em nome da união que promove entre pessoas com o mesmo interesse em Austen que estejam em busca de um local onde possam compartilhar seus pontos de vista sobre esse universo, participar de discussões eloquentes sobre seus personagens favoritos, compartilhar resenhas próprias de trechos de romances de Austen ou apenas debater temas gerais com pessoas cujos interesses são semelhantes.

A relação do fã brasileiro se dá, de forma majoritária, com a produção literária. As influências, assim como vimos nos exemplos acima, serão as mais variadas. O seu primeiro contato será, como veremos posteriormente, em sua maioria, através do audiovisual.

Um dos maiores sites de compartilhamento de conteúdo de ficção produzido por fã nacional é o *Jane Austen fanfic*. A divisão se dá por autores, que são nomeados na primeira página do site e, já neste primeiro contato do leitor com a página, estão acessíveis para serem analisados; diferentemente do *Derbyshire Writer's Guild*, cuja busca se dá através da área de interesse em fan-fic do leitor internauta.

No *Jane Austen fan fic*, é possível que encontremos textos produzidos por um número expressivo de autores dedicados à escrita de ficção sobre Jane Austen. Os textos estão disponíveis para a leitura do público em geral, basta apenas que você selecione um autor para ter acesso aos seus textos públicos.

O site possui, também, um grupo no *Facebook*, na qual esses autores podem divulgar seus textos internamente, antes de eles serem publicados no site oficial. Ali, eles pedem que sejam feitas críticas, que se dêem dicas, sugiram correções, enfim. É uma comunidade de produção de ficção de fã sobre Austen, na qual todos compartilham suas produções e se ajudam nos processos de escrita e divulgação

⁷⁰ Utilizamos aqui este termo a partir da definição de Deborah Yaffe apontada por nós, anteriormente.

Em busca de uma primeira percepção dos interesses do fã brasileiro de Jane Austen, sua origem, seus desejos, anseios e práticas, nós decidimos montar um questionário *on-line* que considerasse seriamente, desde sua concepção, esses principais questionamentos.

A nossa principal preocupação na realização da pesquisa tocava exatamente sobre a questão da inserção deste fã no universo de Austen, fosse pelo audiovisual ou por outros meios. E, posteriormente, tentamos elucidar a postura prática desse sujeito, enquanto *leitor intermediático* e fã, a partir dos seus interesses de busca e compartilhamento.

Para participar, o sujeito deveria demonstrar interesse pelo universo mencionado através do texto compartilhado juntamente com o *link* de acesso ao questionário. E, para diferenciá-los, a primeira pergunta referente a Austen era: “Você se considera fã de Jane Austen?”.

A questão principal, e o cuidado que deveria ser tomado, era não questionar os motivos pelos quais os participantes da pesquisa eram fãs, ou por que se consideravam fãs. Partindo da proposta de Matt Hills do abandono do “dualismo moral” acerca das comunidades de fãs (HILLS, 2002), não há julgamento de valor no conhecimento e na inserção deste fã no objeto.

Neste contexto, os critérios utilizados pelo participante para se considerar ou não fã, portanto, eram de sua própria escolha. A autodeclaração desta resposta interessa mais, neste momento da pesquisa, do que a adequação a critérios criados pela pesquisadora que, talvez, impedissem o fluxo da experiência deste fã. É importante procedermos desta forma, inclusive, para entender como aqueles que se consideram fãs de Jane Austen se relacionam com sua obra e com os produtos contemporâneos: assim podemos avaliar se uma quantidade deles se consideram fãs apesar de não terem lido os romances, ou de não demonstrarem interesse em pesquisar outros produtos.

Duas coisas eram importantes, então, para o sucesso desta análise: a busca por estes sujeitos nos lugares certos e a formulação de perguntas que nos ajudassem a realizar um recorte bem delineado.

As perguntas deveriam ter dois objetivos principais: definir um perfil dos fãs de Jane Austen e esclarecer sua relação de consumo e produção com a obra. Para isso, o questionário está dividido em três partes principais: a primeira contém perguntas que esclarecem o perfil social desses sujeitos, como idade, gênero, interesses culturais, entre outros; a segunda parte estabelece o nível de inserção dos participantes com Jane Austen, se a leram extensamente ou não, quando entraram em contato com a obra ou com a autora,

suas preferências entre os romances e entre os produtos contemporâneos a que têm acesso; e a terceira parte tem o objetivo de explicitar como esse sujeito se relaciona com a produção de fã, se tem interesse em produzir, em consumir, em pesquisar, entre outros.

Com essas separações e questionamentos, esperávamos construir um perfil do fã brasileiro e, principalmente, estabelecer sua relação com a produção e o consumo audiovisual. A pesquisa de Kiefer, mencionada anteriormente, toca delicadamente na questão da diferença de abordagem da obra através da literatura e através do cinema. Sobre como elas (98% dos 4.501 entrevistados eram mulheres) entraram em contato com Jane Austen: 30% começaram lendo um dos romances contra 26% que entraram em contato através do cinema e da televisão. Kiefer diz também que, quanto mais novos os entrevistados, maior a proporção da iniciação através do audiovisual.

A diferença de porcentagem entre os dois tipos de abordagem é pequena nos pesquisados por Kiefer, e gostaríamos de saber se o mesmo padrão se repete entre os fãs brasileiros. Em uma semana, havia surpreendentes 194 respostas contabilizadas, e nós as analisamos profundamente no próximo tópico.

As respostas da primeira parte do questionário recortam o perfil social dos participantes: a maioria, 46%, é de adultos, dos 24 aos 30 anos, e 24% são jovens, entre 18 e 24 anos. Há pouca representatividade nas outras faixas etárias, somente 4% têm idade inferior a 17 anos; 3% estão da faixa de 36 a 40; 7% de 41 a 50; e 3% estão acima de 50 anos. Na questão de gênero, 92% dos participantes marcaram feminino, enquanto apenas 8% marcaram masculino.

Questionados sobre seus interesses culturais, os participantes demonstraram uma tendência evidente de preferir assistir filmes em casa, seja na internet ou na televisão: enquanto 73% vão ao cinema de uma a cinco vezes por mês, 41% assistem de cinco a dez filmes e 23% de dez a 15 filmes, no mesmo período. Sobre seus hábitos de leitura, 31% leem de dez a 15 livros por ano, e a mesma porcentagem lê mais do que 15 livros no mesmo período.

Na segunda parte do seminário, destinada a dar ênfase à relação do participante com Jane Austen e seu universo de adaptações, apropriações e produtos diversos, um primeiro dado interessante é que 76% daqueles que responderam se consideram fãs de Jane Austen. Esta porcentagem indica que, apesar dos critérios de admissão ao questionário não serem restritos, a grande maioria das pessoas que tiveram interesse em participar são fãs.

É possível perceber, ainda no princípio destas perguntas, uma predileção pelo romance *Orgulho e Preconceito* e suas adaptações. Quando questionados sobre o romance favorito, 64 % o elegem, enquanto, de todas as adaptações assistidas, 23% são deste romance. Ao pedir que eles citem, por extenso, a adaptação preferida, mais de 60% das respostas se dividem entre as adaptações de 1995 e a de 2005. As outras respostas incluem as mais variadas adaptações e apropriações dos romances de Austen.

Sobre a leitura específica de Austen, o resultado é surpreendente: 27% leram os seis romances completos, 13% leram cinco, 10% leram quatro, 14% leram três, 15% leram 2, 7% leram apenas um e 15% não leram nenhum romance. Tanto a leitura do número máximo de romances quanto a porcentagem de nenhuma leitura são extremamente altos, sugerindo fãs com interesses bastante distintos. A dedicação necessária para ler os seis livros é intensa, mas é preciso considerar que uma quantidade de pessoas que se autodeclara fã de Austen não leu nenhum romance. Nestes podemos reconhecer a relevância do cinema e da televisão.

Considerando o papel do audiovisual, o mais interessante das respostas obtidas é a demonstração da sua importância tanto na construção do que os fãs entendem por Jane Austen, quanto no seu próprio vínculo com a autora. De 194 respostas, 54% apontam para o cinema (filmes) como seu primeiro contato com este universo, enquanto 29% o conheceram através dos romances. Se compararmos este resultado com aquele obtido na pesquisa de Kiefer, na qual 29% dos participantes se tornaram interessados em Jane Austen através do audiovisual (a pesquisadora não diferenciou cinema, televisão ou vídeos de outras mídias), é possível notar que os fãs brasileiros têm uma tendência maior de remeter suas referências ao audiovisual.

A maioria das respostas indica que esta iniciação se dá relativamente cedo: 51% viram um dos filmes ou leram um dos livros antes dos 17 anos de idade, e 33% o fizeram entre os 18 e 24 anos.

Sobre a construção do imaginário do universo de Austen ao qual não foram diretamente expostos através dos romances, podemos novamente perceber a relevância significativa do cinema. Dos 80% que consideram saber do que se tratam os romances que não leram, 35% atribuem este conhecimento ao cinema (filmes), 25% o atribuem a séries de televisão e 9% o atribuem a outros produtos audiovisuais, alcançando uma soma de 69%. Uma porcentagem consideravelmente maior daqueles que se referem a outros livros, 16%, como fonte deste conhecimento.

Quantitativamente, essa influência fica extremamente clara na próxima pergunta: “Você já viu algum dos romances adaptados para o cinema ou para a televisão?” – 98% dos participantes já viram alguma adaptação, 47% assistiram de uma a cinco, 30% de cinco a dez, 17% de dez a 15 e 4% assistiram mais do que 15 adaptações.

Quando questionados sobre produtos que se apropriam de temas e personagens, um número ainda maior de pessoas respondeu positivamente: 99% das pessoas já assistiram a alguma apropriação audiovisual da obra da autora. Já sobre produtos audiovisuais que se propõem a esclarecer fatos ou pedaços da vida da autora, 75% assistiram a algum. E, ainda, 92% dos participantes responderam positivamente à pergunta: “Você gosta desses produtos?”.

Se considerarmos a resposta anterior referente à leitura, na qual 15% responderam não terem lido nenhum romance, é possível compreender que há uma porcentagem relativamente alta de pessoas que viram os produtos audiovisuais, mas não tiveram curiosidade de transferir seu interesse para a literatura. Mesmo assim, essas pessoas se interessam por um questionário sobre Jane Austen e podem, inclusive, serem fãs.

A terceira e última parte do questionário é destinada a compreender os hábitos de interação e produção destes fãs e sua relação com o objeto. Quando perguntados se pesquisam sobre a obra e vida de Austen, 74% respondem positivamente. As formas variam: 34% utilizam a internet na forma de *blogs*, *tumblrs* e fóruns; 29% também usam a internet, mas preferem a busca de vídeos; e 23% realizam suas pesquisas em livros. Um número bastante pequeno, 10%, utiliza a televisão, e apenas 3% utilizam outros métodos.

Um número menor de pessoas faz buscas por conteúdo produzido por fãs: 56% têm esse interesse. Destes, 63% consideram que a maioria da produção encontrada é internacional. Eles se interessam, principalmente, por produtos literários (*fã-fics*, textos, livros); em segundo lugar, imagens e fotografias com 22% das respostas e em terceiro por produtos audiovisuais (*fã-filmes*, *fã-vídeos*), com 20%.

Com relação à sua própria produção, os fãs brasileiros parecem mais dedicados a uma tradição literária: enquanto apenas 15% dos entrevistados produzem conteúdo de fã, 63% deles produzem *fã-fics* ou textos. Dos que produzem, entretanto, apenas 28% compartilham com outros fãs. E, para fazê-lo, utilizam, em sua maioria, a internet, através de *blogs*, fóruns, *e-mail*, *sites*, *tumblr*, entre outros.

E, finalmente, quando questionados sobre a falta que possivelmente sentiriam de produtos relativos a Austen produzidos por fãs brasileiros, 55% dos participantes disseram ter vontade de ver uma maior produção nacional.

É possível notar nos resultados desta pesquisa sobre estes fãs, como dito anteriormente, a relevância do audiovisual não só no acesso dos fãs brasileiros à obra de Austen, mas também na manutenção e permanência deste universo em suas vidas.

Considerações finais

Jane Austen é pop: nós lemos seus romances, vemos suas versões audiovisuais, temos sua caneca, sua caneta, sua boneca e, para poder carregar tudo a tiracolo, temos uma bolsa com uma citação de um de seus livros. Não satisfeitos, assistimos a versões atualizadas de seus romances no formato de curtos vídeos no *Youtube*, encadeados do primeiro até o último, com duração ininterrupta de quase quatro horas. Esta é a realidade de um *Janeite* contemporâneo.

A produção do período que abordamos nesta pesquisa é tão diversificada e intensa que, para organizarmos todas as versões, se torna necessária a publicação de guias, como o livro *Viciada em Jane Austen (Jane Austen Junkie, 2013)*. A descrição na capa do livro, publicado de forma independente pela autora através da plataforma Create Space Independent, nos esclarece a sua motivação: “Susan J. Brown é uma pesquisadora, bibliotecária, leitora ávida e fã de Colin Firth. Ela uniu suas habilidades e seus interesses para criar um guia para a companheira entusiasta de Jane Austen”⁷¹ (BROWN, 2013).

Brown se impôs a tarefa hercúlea de compilar mais de 600 livros e 50 filmes inspirados em Jane Austen. Para poder usufruir da listagem imensa, o leitor deve analisar cuidadosamente a descrição de uma complexa metodologia ainda na primeira página, que busca esclarecer não só como a pesquisa por possíveis produtos deve ser realizada, mas também quais produtos foram contemplados e quais não.

A autora inclui no seu imenso inventário todas as sequências literárias aos romances completos e todos os trabalhos que apropriam Austen como uma personagem. O guia não inclui textos acadêmicos, crítica literária ou biografias. É preciso ponderar que todos os textos e filmes listados foram originalmente produzidos na língua inglesa.

Não pretendemos, em momento nenhum do desenrolar deste trabalho, sugerir que a produção sobre Austen e seus romances é exclusiva deste período, que se inicia em 1995. É notório que os fãs de Jane Austen a leem e compartilham há tanto tempo quanto

⁷¹ Susan J. Brown is a researcher, librarian, avid reader and Colin Firth fan. She puts her skills and interests together to create a guide for fellow Jane Austen enthusiasts.

existem os romances da autora, e nós expusemos esse fato quando falamos das especificidades das *Janeites*.

Ponderamos, entretanto, que não há precedentes para a intensidade produtiva que testemunhamos atualmente. É evidente que Austen está passando por diversos processos nunca antes reconhecidos, tornando-se objeto não só de novos produtos midiáticos, mas também de novas roupagens para os mesmos seis romances completos. Assim, a autora se torna um nome cada vez mais familiar para as novas gerações de leitores e espectadores.

Quando já estávamos imersos na pesquisa e produção escrita desta dissertação, fomos surpreendidos por mais uma novidade que nós consideramos um exemplo extremamente elucidativo do fenômeno que nos instigou inicialmente e que analisamos neste trabalho: Jane Austen se tornará, a partir de 2017 (quando se completará o centenário da sua morte), a nova face da moeda de 10 libras. O Banco Central do Reino Unido (*Bank of England*) a elegeu para substituir o atual homenageado, Charles Darwin.

Uma curiosidade sobre essa escolha é que, apesar de Austen não ser a primeira mulher a ser homenageada pelo Banco, antes dela somente outras duas mulheres receberam esta honra: Elizabeth Fry, uma filantropa dedicada à melhoria das condições de vida carcerária de mulheres; e Florence Nightingale, uma enfermeira que ficou conhecida pelo seu trabalho com os feridos da guerra da Crimeia.

A nota trará, além da gravura do busto de Austen, uma citação de *Orgulho e Preconceito*: “Declaro que, sem dúvida, não há prazer como a leitura” (AUSTEN, 2001). A frase, apesar de possivelmente ilustrar de forma satisfatória o motivo pelo qual Austen seria escolhida para estampar uma nota, causou algum estranhamento entre os fãs da autora. Senhora Bingley, personagem que a proclama, é uma das mais odiadas de todos os seis romances. Apesar da polêmica, a frase fará parte da nota, juntamente com uma reprodução da mesa na qual Austen escrevia, hoje encontrada no seu museu em Chawton, e uma ilustração de uma das suas personagens mais conhecidas, Elizabeth Bennet.

É importante ressaltar as implicações que esta materialidade trará para a *memória cultural circulada* de Austen: sua imagem, reproduzida a partir da famosa gravura feita por sua irmã Cassandra, ganhará novos contornos de intimidade com o público, tornando-se uma realidade cotidiana para os cidadãos da Inglaterra e para os visitantes deste país. Ela se torna, portanto, mais uma oportunidade de apropriação e ressignificação dos fãs.

Como ilustração deste movimento espiralado da *memória cultural circulada* de Austen, levando em consideração a nova adição representada pela nota de 10 libras e as

suas apropriações possíveis, oferecemos a imagem seguinte, feita por fãs brasileiros e compartilhada em *blogs* nacionais de produção e troca de tudo que concerne Jane Austen:

Fig. 4⁷²



A imagem bem humorada de Jane Austen, ansiosa para virar nota, é apenas uma das possíveis apropriações da imagem da autora quando relacionada com esta novidade. Até 2017, este assunto ainda poderá render muitos frutos para *Janeites*.

Não nos são estranhas as brincadeiras, as piadas, os quadrinhos bem humorados que se apropriam não só dos seus personagens e temas, mas também da sua própria imagem. Austen está inserida em um intento jogo de citações, referências, produções e

⁷² Página: <http://austequila.blogspot.com.br/> visitada em 25/06/2014

apropriações. No melhor dos sentidos, ela está nas mãos dos seus leitores, espectadores e fãs, disponível para trocas, assim como a sua imagem em uma nota de 10 libras.

Neste contexto, retomamos as principais questões que trouxemos neste trabalho. Como expusemos na apresentação deste trabalho, duas problematizações principais – e seus desdobramentos analíticos posteriores – foram cruciais para que a realização desta pesquisa sobre a construção do universo contemporâneo de Jane Austen através de versões audiovisuais.

A primeira dava conta do diagnóstico que fizemos sobre a abundância de produtos audiovisuais que se apropriavam da obra da autora. Esta percepção, posteriormente, redundou no reconhecimento deste fenômeno de adaptação e apropriação, que não só se alongava por mais de dez anos, mas também demonstrava uma vitalidade notável.

As características deste fenômeno criaram a demanda de uma elaboração analítica que objetivasse o seu esclarecimento. A multiplicidade de versões audiovisuais que adaptam e apropriam Austen nos últimos dezenove anos é inédita quando inserida no universo de produtos audiovisuais realizados acerca da obra da autora. O mais interessante é que, diferentemente de momentos criativos anteriores, a *Austen Mania* é mais extensa e mais diversificada.

A segunda questão que impulsionou esta pesquisa é fruto da problematização causada pela experiência que um espectador de uma adaptação cinematográfica estabelece quando se torna leitor do romance fonte. Uma adaptação cinematográfica de *Orgulho e Preconceito* se tornou, então, o estopim para que reconhecêssemos a potência criativa da relação entre o audiovisual e a literatura canônica. Desta forma, a *Austen Mania* se tornou, simultaneamente, a principal influência para a realização desta análise e também o seu objeto.

Nós iniciamos este trabalho, então, a partir da hipótese de que o universo contemporâneo que circunda Jane Austen está em constante alteração devido às imagens providas por versões audiovisuais. Esta seria então, a especificidade deste fenômeno contemporâneo: a relação criativa entre as versões audiovisuais e o texto fonte estaria alimentando o desejo produtivo, resultando em novidades constantes.

Propusemos ainda que estas mudanças seriam da alçada de um sujeito que incorpora as características da cultura intermediática, estabelecendo relações laterais tanto com o audiovisual quanto com a literatura.

A trajetória que delineamos para realizar a análise em muito se assemelha àquela realizada pelo sujeito leitor/espectador quando confrontado com as interlocuções

possíveis entre as mídias. A maneira como estruturamos este trabalho foi pensada, portanto, de forma a criar um paralelo entre a nossa hipótese e os caminhos que a possibilitaram.

Iniciamos, então, através da elaboração da relação entre essas mídias que nos eram objetos principais de análise – o audiovisual e a literatura – em busca de um aparato teórico que nos permitisse analisá-las horizontalmente. Abordamos a questão da interação ente obras sob o viés da quebra da hierarquia preconceituosa que ainda permeia essas discussões.

Nossa intensa busca para nos desvincularmos de quaisquer predisposições depreciativas das relações ente texto fonte e versões, ou quaisquer interações culturais e mediáticas, se justifica devido ao nosso foco posterior. Percebemos que os estudos que permitem a elaboração das questões pertinentes a adaptação e apropriação, no que diz respeito a uma abordagem de quebra de hierarquia, deixam expostas as possibilidades de troca entre as obras. Será exatamente sobre esta possibilidade de troca, sem amarras, que a questão de *memória cultural circulada* de Austen tomará impulso para tornar-se esta realidade dinâmica e vivaz que demonstramos nos segundo e terceiro capítulo.

Múltiplas versões existem lateralmente, e a troca entre elas não demanda hierarquia, não procura respeitar ordem, não acontece de forma predeterminada. Inicia-se um jogo de trocas culturais, no universo das mídias, no qual os romances e suas versões estão todos participando igualmente.

Posteriormente, em um segundo momento, focamos a nossa análise na busca por uma elaboração do papel do leitor e do espectador neste paradigma de intermedialidade. O nosso objetivo, nesse momento, foi atrelar a perspectiva de diálogo entre as artes para a questão específica da produção de sentido do leitor/espectador.

A abordagem horizontal que buscamos dar ao estudo das versões, fossem elas literárias ou audiovisuais, torna possível que o leitor/espectador se relacione com elas como escolher, traçando a trajetória que mais lhe satisfizer.

É nesse contexto que cunhamos o conceito de *leitor intermediático* para dar conta das especificidades de um sujeito imerso em um universo plural e difuso, no qual está exposto a múltiplas versões e referências. A especificidade deste sujeito está ligada à maneira como ele irá construir o seu arcabouço referencial de Austen, a partir da construção subjetiva da sua interpretação.

O *leitor intermediático* se relaciona com as múltiplas versões sob uma perspectiva intermediática, distanciando-se de questões de hierarquia, estabelecendo trocas

horizontais com várias influências. Estas se tornarão referências da sua experiência com o cânone e as versões, sejam audiovisuais, literárias, enfim.

O caminho traçado pelo *leitor intermediático* lhe confere independência e assertividade: ele decide, devido aos seus desejos e suas satisfações, se assiste antes de ler, se assiste e não lê, se lê e não assiste, se faz tudo, enfim. Essa trajetória vai ser determinante nas referências que terá é na sua inserção na *memória cultural circulada* de Austen e na sua *espiral*.

Sugerimos, então, que há uma intensa relação de troca entre a *memória cultural circulada do cânone* e as imagens que o audiovisual oferece em versões que adaptam e apropriam este cânone, oferecendo novas imagens e novas referências. O fornecimento de conteúdo das imagens cinematográficas resulta na sua potência de se tornarem referências e, conseqüentemente, parte da *memória cultural circulada* deste cânone, através da sua relação com o espectador e a sua *espiral de referências*.

Iniciamos, então, um segundo momento da análise, após a elaboração da relação de memória entre o *leitor intermediático* e as referências advindas do audiovisual, trabalhando as possibilidades através de uma perspectiva de vivacidade que esse sujeito empresta à memória de um cânone devido à produção de sentido quando inserida no universo referencial, na *espiral de referências*.

Para além dessas elaborações, acredito que tenhamos demonstrado que há uma relação íntima entre a maneira com que o *leitor intermediático* se relaciona com as múltiplas versões, através da *espiral de referências* e a flexibilização da memória do próprio cânone.

O dinamismo característico desse sujeito, perceptível exatamente pelo seu processo de produção de sentido realizado sem amarras, será não só crucial para inserir a memória desse cânone em um jogo de interreferências, trocas e citações, mas também será o que emprestará vivacidade a esse cânone.

A beleza da vitalidade, perceptível através da flexibilização da memória do cânone, está exatamente na inércia que é inerente ao movimento. Enquanto houver produção de referências, também há de haver citações. E mais versões. E a *espiral* permanecerá crescendo e se desenvolvendo, expandindo-se e se retraindo, distanciando-se e se aproximando, mas nunca perdendo o ponto inicial.

Este ponto não se solta exatamente porque Austen se tornou mutável, flexível. O enrijecimento do cânone, para que permaneça sempre o mesmo, sempre igual, torná-lo-á

vítima do esquecimento. A memória permanece viva através da flexibilização, do que é agregado, do que se apropria, altera-se.

Percebemos, então, que as questões deste trabalho tiveram seu início a partir do diagnóstico de um fenômeno já reconhecido e estudado, mas a sua contribuição está na percepção de que o diagnóstico do processo não se extinguiu enquanto análise. Jane Austen, então, é reconhecida como objeto e como *corpus*, mas a dinâmica de memória que elaboramos neste trabalho não encontra, necessariamente, seu fim na análise que realizamos aqui. A pesquisa, assim como o objeto e os processos de memória que ilustra, altera-se, percebe-se novamente: é mutável e apropriável.

A contribuição deste trabalho, ao mesmo tempo que é resultado das premissas que nos nortearam, empodera-se dos princípios que nos guiaram e se torna flexível. Finalmente, percebemos a potência da elaboração destes dois conceitos que, a partir das análises das questões contemporâneas do cânone em um cenário intermediático de apropriações, tornaram-se cada vez mais cristalinos para o pesquisador.

Ao analisarmos profundamente as questões que propomos explorar e elucidar neste trabalho, demo-nos conta de um universo intermediático que extrapola a obra que abordamos inicialmente e pode ser reconhecido e aplicado em diversos outros exemplos presentes no nosso arcabouço criativo.

Demo-nos conta de uma galáxia complexa de criações e mutações que não obedece hierarquias, nem corresponde a um tempo mensurável. Que transborda de energia criativa e, ao encontrar um meio fértil, permanece fornecendo frutos: produtos, versões, referências.

As incontáveis possibilidades contidas no mundo conectado, a internet e os compartilhamentos emprestam vitalidade às obras canônicas, através do empenho e dedicação de agentes profundamente qualificados e inseridos não só no universo de seu objeto, mas também na teia de compartilhamentos possíveis.

Para dar conta desse fluxo, desse contínuo criativo e, principalmente, das novas questões que eles trazem à obra analisada neste trabalho, percebemos a necessidade de uma elaboração teórica que propusesse elucidação e, posteriormente, uma nomenclatura para estes movimentos.

Enquanto Jane Austen for objeto do interesse destes agentes, enquanto houver produção, consumo, criatividade e dedicação, ela estará sempre sendo estudada, analisada. Novas questões sempre surgirão. E novos livros, novos artigos, novos filmes, novas séries.

A partir das questões propostas por este universo, fomos capazes de criar mecanismos e instrumentos para a análise não só de Jane Austen, mas também de processos contemporâneos que estão presentes na obra da autora, mas podem ser observados em outros tantos cânones que passam pelo mesmo processo de reapropriação e transformação que Jane Austen.

Então, o que nós esperamos ter alcançado neste trabalho, apesar de não ser nosso objetivo inicial, é propor um instrumento analítico, um nome, um conceito, para algo que diagnosticamos no nosso objeto, mas rapidamente percebemos ser mais amplo e ter mais potência. Esperamos que, ao pensarmos novas questões, pesquisando novos objetos, esses conceitos sejam reapropriados e repensados, fornecendo apoio e elucidação para diferentes fenômenos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMAN, Jan *Communicative and cultural memory*. In: ERLI, Astrid e NÜNNING, Ansgar (Ed) *Cultural Memory Studies*. Berlim: Walter de Gruyter 2008

AUSTEN, Jane *Pride and Prejudice*. London: Chancellor Press, 2001.

AUSTEN, Jane e GRAHAME-SMITH, Seth *Pride and Prejudice and zombies*. Filadélfia: Quirk Books, 2010

BARTHES, Roland *A morte do autor*. In BARTHES, Roland *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1986

----- S/Z Lisboa: Edições 70, 1970

BAZIN, André *Por um cinema impuro*. São Paulo: Brasiliense, 1991

BEJA, Morris. *Film and Literature: and introduction*. Londres: Longman, 1979

BLUESTONE, George *Novels into Film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1957

BROWN, Susan J. *Jane Austen Junkie*; CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013

BROWNSTEIN, Rachel M. *Why Jane Austen*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011

CARTMELL, Deborah e WHELEHAN, Imelda, (Ed.). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. Nova Iorque: Routledge, 2013.

CURI, Pedro. *Fan-Films: da produção caseira a um cinema especializado*. Dissertação (Mestrado) . Programa de Pós Graduação de Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010

DUVIGNAUD, Jean *Introdução ao volume* In: HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Trinunais, 1990

EAGLETON, Terry *Teoria da Literatura : uma introdução* Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006

ECKSTUT, Arielle *Pride and Promiscuiy*. Edimburgo: Canongate, 2010

ELLIS, John *The literary adaptation*. Screen 23 (Maio-Junho): 3-5, 1982

FAYE, Deirdre *Le Jane Austen – The world of her novels* Londres: Frances Lincoln Limited, 2002

----- *Writer's Lives - Jane Austen*. Londres: The British Library, 1998

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de *Narrativas Migrantes: Literatura, roteiro e cinema*.

Rio de Janeiro: 7letras, 2010

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009

GRABES, Herbert *Cultural Memory and the literary canon* In: ERLI, Astrid e NÜNNING, Ansgar (Ed) *Cultural Memory Studies*. Berlim: Walter de Guyter 2008

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Trinunais, 1990

HILLS, Matt. *Fan Cultures*. Oxon: Routledge, p. 65-89, 2002. (Fan cultures between 'knowledge' and 'justification')

HODGE, Jane Aiken *Only a Novel: The Double Life of Jane Austen*. Nova Iorque: Coward, McCann & Geoghegan, Inc., 1972

HUTCHEON, Linda *A theory of adaptation*. Nova Iorque: Routledge, 2006

KIEFER, Jeanne. "Anatomy of a Janeite". *Persuasions On-line*: V.29, NO.1 nov. – jan. 2008

LACHMANN, Renate *Mnemonic and intertextual aspects of literature*. In: ERLI, Astrid e NÜNNING, Ansgar (Ed) *Cultural Memory Studies*. Berlim: Walter de Gruyter 2008

JOHNSON, Richard *O que é afinal Estudos Culturais*. In SILVA, Tomás Tadeu da (org) *O que é afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2004

LYNCH, D. S. *Cult of Jane Austen*. In: J. Todd, *Jane Austen in context* (pp. 111 - 120). Cambridge: Cambridge University Press.

MCNEILL, Isabelle *Memory and the moving image – French film in the digital era*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010

MONAGHAN, David *The cinematic Jane Austen: essays on the filmic sensibility of the novels* de David Monaghan, Ariane Hudelet e John Wiltshire. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2009

MÜLLER, Adalberto *Linhas imaginárias, poesia, mídia, cinema* Porto Alegre: Editora Sulina, 2012

NOKES, David. *Jane Austen - A life*. Londres: Fourth Estate, 1997

SANDERS, Julie *Adaptation and Appropriation*. Nova Iorque: Routledge, 2006

SOLENDER, Elsa *Recreating Jane Austen's World on film*, 2002

STAM, Robert *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Florianópolis: UFSC, 2006

----- *A literatura através do cinema -realismo, magia e a arte da adaptação.*

Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

STEENKAMP, Elzette “Janeites for a new millenium”, *Transnational Literature* V.1, NO.2 Maio, 2009

TROTT, Nicola *Critical Responses, 1830 -1970* In: J. Todd, *Jane Austen in context* (p. 91 - 100). Cambridge: Cambridge University Press, 2005

XAVIER, Ismail *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.* São Paulo: Senac, 2003

WALDRON, M *Critical Responses, Early.* In: J. Todd, *Jane Austen in Context* (pp. 83 - 91). Londres: Cambridge University Press, 2005

WYATT, Jodi L. “Jane Austen then and now: teaching georgian Jane in the Jane-Mania age”. In: *Persuasions On-line*: V.34, NO.2 março – maio. 2014

YAFFE, Deborah *Among the Janeites – a journey through the world of Jane Austen fandom.* Nova Iorque: Mariner Books, 2013

Anexo I – Lista de adaptações por fase:

- Primeira fase:

- Orgulho e Preconceito (1938)

Reino Unido | BBC

Adaptação: Michael Barry

Televisão | P&B | 55 minutos

- Orgulho e Preconceito (1940)

Estados Unidos | MGM

Adaptação: Aldous Huxley e Jane Murfin

Cinema | P&B | 114 minutos

- Emma (1948)

Reino Unido | BBC

Roteiro: Michael Barry

Televisão | P&B | 105 minutos

- Orgulho e Preconceito (1948)

Estados Unidos | NBC Philco Television Playhouse

Adaptação: Samuel Taylor

Televisão | P&B | 60 minutos

- Razão e Sensibilidade (1950)

Estados Unidos | NBC Philco Television Playhouse

Adaptação: H. R. Hays

Televisão | P&B | 60 minutos

- Orgulho e Preconceito (1952)

Reino Unido | BBC

Adaptação: Cedric Wallis

Mini-série em 6 partes para televisão | P&B | 180 minutos

- Emma (1954)

Estados Unidos | NBC Kraft Television Theatre

Adaptação: Martine Bartlett e Peter Donat

Televisão | P&B | 60 minutos

- Segunda Fase

- Orgulho e Preconceito (1958)

Reino Unido | BBC

Adaptação: Cedric Wallis

Mini-série em 6 partes para televisão | P&B | 180 minutos

- Emma (1960)

Reino Unido | BBC

Adaptação: Vincent Tilsley

Mini-série em 6 partes para televisão | P&B | 180 minutos

- Persuasão (1961)

Reino Unido | BBC

Adaptação: Michael Vouysey e Barbara Burnham

Mini-série em 4 partes para televisão | P&B | 120 minutos

- Orgulho e Preconceito (1967)

Reino Unido | BBC

Adaptação: Nemone Lethbridge

Mini-série em 6 partes para televisão | P&B | 180 minutos

- Razão e Sensibilidade (1971)

Reino Unido | BBC - 2

Adaptação: Denis Costanduros

Mini-série em 4 partes para televisão | P&B | 200 minutos

- Persuasão (1970)

Reino Unido | ITV Granada

Adaptação: Julian Mitchel

Mini-série em 5 partes para televisão | Cores | 225 minutos

- Emma (1972)

Reino Unido | BBC

Adaptação: Denis Costanduros

Mini-série em 6 partes para televisão | Cores | 240 minutos

- Orgulho e Preconceito (1980)

Reino Unido | BBC -2

Adaptação: Fay Weldon

Mini-série em 5 partes para televisão | Cores | 226 minutos

- Razão e Sensibilidade (1981)

Reino Unido | BBC

Adaptação: Alexander Baron e Denis Costanduros

Mini-série em 7 partes para televisão | Cores | 174 minutos

- Mansfield Park (1983)

Reino Unido | BBC -2

Adaptação:

Mini-série em 6 partes para televisão | Cores | 261 minutos

- Northanger Abbey (1986)

Reino Unido | BBC e A&E

Adaptação: Maggie Wadey

Filme para televisão | Cores | 90 minutos

- Terceira fase

- Orgulho e Preconceito (1995)

Reino Unido | BBC

Adaptação: Andrew Davies

Mini-série em 6 partes para televisão | Cores | 300 minutos

- Razão e Sensibilidade (1995)

Estados Unidos | Columbia/Mirage

Adaptação: Emma Thompson

Cinema | Cores | 135 minutos

- Patricinhas de Beverly Hills (Emma) (1995)

Estados Unidos | Paramount

Adaptação: Amy Hecherling

Cinema | Cores | 113 minutos

- Persuasão (1995)

Reino Unido | BBC Films e Sony Classics

Adaptação: Nick Dear

Filme para televisão | Cores | 107 minutos

- Emma (1996)

Estados Unidos | Columbia/Miramax

Adaptação: Douglas McGrath

Cinema | Cores | 120 minutos

- Emma (1996)

Reino Unido | ITV

Adaptação: Andrew Davies

Filme para televisão | Cores | 107 minutos

- Mansfield Park (1999)

Reino Unido | BBC Films/Miramax

Adaptação: Patricia Rozema

Cinema | Cores | 112 minutos

- Kandukondain Kandukondain (Razão e Sensibilidade) (2003)

Índia | Rajiv Menon Productions

Adaptação: Rajiv Menon

Cinema | Cores | 158 minutos

- Orgulho e Preconceito – A latter day comedy (2003)

Estados Unidos | LDS

Adaptação: Anne K. Black

Cinema | Cores | 104 minutos

- Bride and Prejudice (Orgulho e Preconceito) (2004)

Índia | Pathé/UK Film Council/Kintop Pictures

Adaptação: Paul Mayeda Berges

Cinema | Cores | 111 minutos

- Orgulho e Preconceito (2005)

Estados Unidos | Working Title Films

Adaptação: Deborah Moggach e Emma Thompson

Cinema | Cores | 129 minutos

- Persuasão (2007)

Reino Unido | ITV1

Adaptação: Simon Burke

Filme para televisão | Cores | 94 minutos

- Mansfield Park (2007)

Reino Unido | ITV1

Adaptação: Maggie Wadey

Filme para televisão | Cores | 94 minutos

- Northanger Abbey (2007)

Reino Unido | ITV1

Adaptação: Andrew Davies

Filme para televisão | Cores | 94 minutos

- Razão e Sensibilidade (2008)

Reino Unido | BBC

Adaptação: Andrew Davies

Mini-série para televisão em 3 partes | Cores | 180 minutos

- Emma (2009)

Reino Unido | BBC

Adaptação: Sandy Welch

Mini série para televisão em 4 partes | Cores | 240 minutos

- Um moderno Orgulho e Preconceito (2011)

Estados Unidos | Papercut Studio Productions

Adaptação: Bonnie Mae

Cinema | Cores | 125 minutos

- The Lizzie Bennet Diaries (2013)

Estados Unidos

Adaptação:

Episódios *on-line* | 100 episódios

- Emma Approved (2014)

Estados Unidos

Adaptação:

Episódios *on-line* / Em andamento

Anexo II – As reescrituras e suas particularidades

Exemplificamos aqui, em caráter ilustrativo, trechos selecionados por nós destes romances produzidos por fãs. Em alguns casos, o romance está em inglês, portanto a primeira parte será colocada na língua original e, posteriormente, faremos uma tradução livre do trecho.

I- *Pride and Promiscuity* (Orgulho e Promiscuidade)

No extrato que leremos à frente podemos notar o cuidado que a autora teve em contextualizar sua adição ao texto de Austen, inserindo-a em um momento específico do texto. Ela também se preocupa em manter a linguagem característica da autora, para confirmar sua tese de que, realmente, esses extratos sensuais seriam da autoria de Austen, somente encontrados por Eckstut.

O trecho é inverossímil tanto para a narrativa quanto para Austen. Neste momento do romance, Elizabeth está reconsiderando as primeiras impressões e o preconceito que teve sobre Mr. Darcy. Ela abre seus olhos à possibilidade dele não ser de fato tão orgulhoso e prepotente quanto ela achava a princípio, e que ela estava sendo preconceituosa e tola. É o primeiro reencontro dos dois desde a carta em que Darcy dá explicações satisfatórias a todas as ofensas que Elizabeth o fez, após rejeitar seu pedido de casamento.

É, portanto, um momento tenso e decisivo. Darcy demonstra estar interessado em manter a relação com Elizabeth, fato que a surpreende devido à vergonha que sente. Considerando a obra de Austen, seria impossível que os dois conversassem abertamente neste momento: eles conversam constrangidos e inseguros. E seria impossível para os costumes e o decoro da época que os dois se tocassem, de qualquer forma, somente durante uma dança.

Ao lermos o trecho, entretanto, permitimo-nos pensar que seria possível o encontro furtivo dos dois personagens. Seja pelo nosso desejo de vê-los juntos, seja pela maneira semelhante da escrita realizada por Eckstut, o livro realiza o sonho de várias fãs do romance, já que Austen não os permitiu nem ao menos um beijo.

Tanto esse livro quanto as adaptações nos permitem esses pequenos prazeres que o romance não admitiria, promovendo toques de mão, tensões sexuais e beijos.

Pride and Promiscuity - Texto na língua original

They now walked on in silence, each of them deep in thought. Elizabeth was not comfortable; that was impossible; but she was flattered and pleased. His wish of introducing his sister to her was a compliment of the highest kind. They soon outstripped the others and when they had reached the carriage, Mr. and Mrs. Gardiner were half a quarter of a mile behind.

He then asked her to walk into the house, but she declared herself not tired, and they stood upon the lawn. At such time, much might have been said, and silence was very awkward. She wanted to talk, but there seemed an embargo on every subject.⁷³

She looked back, hoping that her Aunt and Uncle's arrival might deliver her; but they had paused a ways off to examine some specimen of flora or fauna, and had come no closer.

Enough, enough of this silence, Elizabeth thought. She would speak. She *must* speak; and having determined to do it, further resolved not to abandon the directness and candour which had characterized all their communications before now.

'Mr. Darcy', she began. 'It appears we are not to acknowledge all that has passed between us, and are to mark this unexpected meeting only with commonplaces, or, failing at that, long silences.'

'If it appears so, Miss Bennet, it is not from any calculation on my part.'

'Why then have our discussions touched only on fishing, my travels, and the park?'

'These are, I think, reliable subjects, well-known for the unlikelihood of their giving offence,' Mr. Darcy replied. 'On meeting you I resolved to avoid that more troubling species of communication with which we have been acquainted together before.'

(...)

'Let us talk, Miss Elizabeth Bennet,' he said, now pressing the length of his body full against hers, 'about the weather.'

She gasped and felt a thrill run through her. Elizabeth could hardly conceive that this was the man who only a short time ago seemed the person she most disliked of all

⁷³ O trecho em itálico é referente à parte retirada diretamente do romance *Orgulho e Preconceito*, escrito por Jane Austen. O resto, portanto, é parte do livro *Orgulho e Promiscuidade*, de Arielle Eckstut.

her acquaintance! – a man who had ruined the hopes of her dear sister! – a man who had both swelled and diminished her pride in extremes. While her opinion of Mr. Darcy's character had most certainly altered since reading his letter, this was a Mr. Darcy she had never before witnessed; a man in some new and puzzling incarnation, so changed, so full of what appeared to be heartfelt play that she scarcely knew how to respond. She stammered and was only able to repeat his own words: 'Talk about the weather?'

Mr. Darcy ran his hand down her cheek as he nodded in assent.

Elizabeth was quick to recover herself and with her full self leaning into him, she returned, 'Very well, sir. How have you found the weather to be of late?'

'Very well, thank you.' Now he could barely speak the words.

Both were in the throes of desire; and desire had outstripped sense. Elizabeth took advantage of their weakened state and pulled Mr. Darcy down to the ground. A quick glance over her shoulder confirmed that the Gardiners were deep in conversation with a cow at least a mile off. She arranged him on the grass and with an unexpected gesture sat square on his middle with her muslin gathered round her knees. With leisurely determination she advanced her hands up his chest. She slowed and prolonged the anticipation of their first kiss to a near halt until at last her lips just brushed his.

'I hope the weather has not been too wet for you while at Rosings, Mr. Darcy?' The warm breath of each of Elizabeth's words was felt upon his lips.

'No, I am rather partial to all things wet, Miss Bennet. It makes going inside all the more pleasant.' ...

Tradução livre

Agora caminhavam em silêncio, cada um deles afundado em seus pensamentos. Elizabeth não estava confortável; isso era impossível; mas ela se congratulava e estava satisfeita. O desejo dele em apresentar sua irmã era um elogio da mais alta espécie. Eles rapidamente deixaram os outros longe e, quando chegaram à carruagem, o Sr. e a Sra. Gardiner estavam um quarto de milha atrás.

Ele então a convidou para entrar na casa – mas ela disse que não estava cansada e ficaram juntos sobre o gramado. Em tal instante, muito poderia ser dito, e o silêncio

*era bastante constrangedor. Ela queria falar, mas parecia embargada para qualquer assunto.*⁷⁴

Ela olhou para trás, na esperança que a chegada de seus tios a libertasse; mas eles pararam longe para examinar algum espécime de flora ou fauna, e não tinham se aproximado.

Basta, basta deste silêncio, pensou Elizabeth. Ela iria falar. Ela devia falar; e determinada em fazê-lo, resolveu não abandonar a maneira direta e sincera que havia caracterizado todas as suas comunicações até aquele instante.

‘Mr. Darcy,’ ela começou. ‘Parece que não vamos reconhecer tudo o que se passou entre nós e temos que preencher esse encontro inesperado com lugares-comuns, ou, falhando nisso, com silêncios’.

‘Se assim lhe parece, Miss Bennet, não é devido a algum planejamento da minha parte.’

‘Por que então as nossas conversas tocaram somente em pescaria, minhas viagens e o jardim?’

(...)

‘Permita que conversemos, Miss Elizabeth Bennet,’ ele disse, encostando todo o seu corpo contra o dela, ‘sobre o clima’.

Ela se sobressaltou e sentiu um arrepio correr por seu corpo. Elizabeth mal podia acreditar que esse era o homem que há apenas algum tempo atrás era a pessoa de quem ela mais desgostava de todos os seus conhecidos! – um homem que havia arruinado as esperanças de sua querida irmã! – um homem que inflou e destruiu seu orgulho em extremos. Enquanto sua opinião sobre o caráter do Mr. Darcy havia certamente sido alterada após sua carta, este era um Mr. Darcy que ela nunca havia presenciado; um homem em uma encarnação nova e confusa, tão alterado, tão repleto do que parecia ser declarações sinceras que ela não sabia como proceder. Ela gaguejou e conseguiu somente repetir as palavras dele: ‘Conversar sobre o clima?’.

Mr. Darcy acariciou sua face enquanto acenava com a cabeça que sim.

Elizabeth se recuperou rapidamente e com todo seu corpo debruçado sobre o dele, ela respondeu, ‘Claro, senhor. Como o senhor tem considerado o clima ultimamente?’.

⁷⁴ A parte em itálico se refere à tradução do romance original *Orgulho e Preconceito* escrito por Jane Austen e transcrito da edição bilíngue (Furtado, 2008). Já a parte seguinte é tradução livre.

‘Muito bom, obrigado’. Agora era ele quem mal conseguira pronunciar as palavras.

Ambos estavam no ápice do desejo; e o desejo havia desconsiderado a razão. Elizabeth se aproveitou do estado enfraquecido dos dois e puxou Mr. Darcy para o chão. Um olhar de relance por cima dos ombros confirmou que os Gardiners estavam absortos em diálogo com uma vaca a uma milha de distância. Ela o colocou na grama e sentou no seu quadril, com seu vestido levantado na altura dos joelhos. Com calma determinação, ela avançou suas mãos sobre seu peito. Ela prolongou a antecipação de seu primeiro beijo, parando próxima, até que seus lábios encostaram-se nos dele.

‘Espero que o clima não tenha estado muito úmido para o senhor enquanto esteve em Rosings, Mr. Darcy?’. O suave calor de suas palavras foram sentidas nos lábios dele.

‘Não, eu gosto muito de todas as coisas úmidas. Elas fazem o ato de entrar tão mais agradável’.

II- *Sense and Sensibility and sea monsters (Razão e Sensibilidade e monstros marinhos)*

No texto selecionado e disponibilizado abaixo, podemos perceber que, excetuando a descrição bastante detalhada do assassinato da irmã do senhor Dashwood por um caranguejo gigante, os detalhes da proteção necessária para a casa e a explicação do fenômeno marítimo que acometeu o mundo, os trechos são rigorosamente idênticos.

Esses acontecimentos trágicos devido aos perigos do oceano são inseridos em passagens onde há conflito ou uma mudança qualquer na vida dos personagens. Qualquer doença, morte ou mudança acaba sendo efeito de uma lagosta incomodada.

Mas o romance de Austen está praticamente todo presente, suas questões, suas personagens, sua narrativa. Inclusive as partes inseridas o são com o cuidado de não demonstrar a diferença entre o autor e Austen, criando semelhanças na linguagem para que o leitor não sinta as mudanças.

Trecho inicial do romance *Razão e Sensibilidade*:

The family of Dashwood had been long settled in Sussex. Their estate was large, and their residence was at Norland Park, in the centre of their property, where, for many

generations, they had lived in so respectable a manner, as to engage the general good opinion of their surrounding acquaintance.

The late owner of this estate was a single man, who lived to a very advanced age, and who for many years of his life, had a constant companion and housekeeper in his sister. But her death, which happened ten years before his own, produced a great alteration in his home; for to supply her loss he invited and received into his house the family of his nephew Mr Henry Dashwood, the legal inheritor of the Norland estate, and the person to whom he intended to bequeath it.

Trecho equivalente tirado do livro *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos*:

The Family of Dashwood had been settled in Sussex since before the Alteration, when the Waters of the world grew cold and hateful to the sons of man, and darkness moved on the face of the deep.

The Dashwood's estate was large, and their residence was at Norland Park, in the dead centre of their property, set back from the shoreline several hundred yards and ringed by torches.

The late owner of this estate was a single man, who lived to a very advanced age, and who for many years of his life had a constant companion and housekeeper in his sister. Her death came as a surprise, ten years before his own; she was beating laundry upon a rock that revealed itself to be a camouflaged exoskeleton of an overgrown crustacean, a striated hermit crab the size of a German shepherd. The enraged creature affixed itself to her face with a predictably unfortunate effect. As she rolled helplessly in the mud and sand, the crab mauled her most thoroughly, suffocating her mouth and nasal passages with its mucocutaneous undercarriage. Her death caused a great change in the elderly Mr. Dashwood's home. To supply her loss, the old man invited and received into his house the family of his nephew Mr. Henry Dashwood, the legal inheritor of the Norland estate, and the person to whom he intended to bequeath it.

Tradução do trecho do romance *Razão e Sensibilidade* (Barroso, 2006)

Havia muitos anos que a família Dashwood vivia em Sussex. Suas terras eram extensas e a mansão de Norland Park ficava no meio da propriedade, onde, por muitas gerações, os Dashwood levaram uma existência tão digna que era natural granjeassem

excelente conceito em toda a vizinhança. O antigo proprietário dessas terras, um solteirão que viveu até avançada idade, teve, por longos e longos anos, a desvelada companhia da irmã, que sempre administrou a casa.

Mas, após a morte desta, dez anos antes de ele próprio vir a falecer, uma grande modificação verificou-se ali: para preencher a falta da irmã, ele convidou a morar em sua companhia a família de seu sobrinho, Henry Dashwood, o herdeiro natural da propriedade de Norland Park, e a quem de fato pretendia legá-la.

Tradução livre do trecho de *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos*

A família Dashwood estava estabelecida em Sussex desde antes da Alteração, quando as águas do mundo se tornaram geladas e odiosas com os filhos do homem, e a escuridão se movia na face da profundidade.

As suas terras eram extensas, e sua residência era Norland Park, localizada no centro da propriedade, afastada do litoral centenas de metros e cercada de tochas de fogo.

O antigo proprietário dessas terras era um homem solteiro, que viveu até uma idade avançada, e que por vários anos pôde contar com sua irmã para companhia e cuidados domésticos. A morte desta o surpreendeu dez anos antes da sua própria; ela estava batendo roupa em uma pedra que se revelou ser o exoesqueleto de um crustáceo hipertrofiado, um caranguejo Paguro do tamanho de um Pastor Alemão. A criatura enraivecida se afixou na face dela com efeito previsivelmente desafortunado. Enquanto ela rolava desesperada na areia e na lama, o caranguejo desfigurou-a completamente, sufocando sua boca e narinas com muco proveniente de suas partes baixas.

A sua morte causou uma grande mudança na vida doméstica do senhor Dashwood. Para preencher a falta da irmã, ele convidou e recebeu a família do sobrinho Mr. Henry Dashwood em sua casa, o herdeiro legal de Norland e a quem de fato pretendia legá-la.