



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
JORNALISMO

**LITERATURA E TELENÓVELA:  
O UNIVERSO DE JANE AUSTEN EM ORGULHO E PAIXÃO**

**THAMÍRYS ANDRADE DE SOUZA**

Rio de Janeiro  
2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
JORNALISMO

**LITERATURA E TELENÓVELA:  
O UNIVERSO DE JANE AUSTEN EM ORGULHO E PAIXÃO**

Monografia submetida à Banca de Graduação  
como requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social – Jornalismo.

**THAMÍRYS ANDRADE DE SOUZA**

Orientadora: Profa. PostDoc. Marialva Carlos Barbosa

Rio de Janeiro  
2018

## FICHA CATALOGRÁFICA

ANDRADE, Thamírys de Souza.

Literatura e telenovela: o universo de Jane Austen em Orgulho e Paixão. Rio de Janeiro, 2018.

Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientadora: Marialva Carlos Barbosa

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Literatura e telenovela: O universo de Jane Austen em Orgulho e Paixão**. Elaborada por Thamírys Andrade de Souza.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Marialva Carlos Barbosa  
Pós-doutora em Comunicação pela LAIOS-CNRS  
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Ana Paula Goulart Ribeiro  
Pós-doutora pela Universidade de Grenoble  
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Cristiane Costa  
Pós-doutora pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Pacc-UFRJ  
Departamento de Comunicação – UFRJ

Rio de Janeiro  
2018

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, sempre Ele. Eternamente grata por cada detalhe que Deus me fez viver até aqui. Obrigada por me acompanhar nessa jornada, desde a decisão de que curso fazer, até a decisão do tema do TCC. Eu amo você. Para sempre.

Aos meus pais, que sempre me ensinaram a sonhar e realizar. Obrigada por todo o apoio, pelos puxões de orelha e pela confiança que vocês depositaram em mim, mesmo quando a graduação na UFRJ parecia tão distante. Graças à vocês, hoje eu vejo que ela é só o começo. Vocês têm o meu coração.

A minha incrível orientadora, Marialva Barbosa, que esteve comigo em cada etapa e não me deixou sozinha no meio das “crises universitárias”. Um super obrigada pelo carinho, pelo incentivo e por responder a todos os meus e-mails desesperados com uma rapidez impressionante. Eu não poderia ter escolhido orientadora melhor.

Aos amigos que a UFRJ me deu. Sim, sobrevivemos as noites viradas por conta dos trabalhos, as filas da xerox e as andanças atrás de estágio. No final das contas, chegamos aqui juntos e atirar o capelo para cima ao lado de cada um de vocês torna tudo mais especial. E claro, aos amigos de fora da universidade, que sempre me ajudavam a lembrar que há vida fora das apostilas. Vocês fazem da minha vida uma grande aventura.

Não menos grata a tudo que a Escola de Comunicação me proporcionou. A UFRJ e azulejos azuis da ECO sempre farão parte da minha história, da minha formação e do meu coração. A ECO não tem que acabar.



“Devo ater-me a meu próprio estilo e seguir meu próprio caminho. E apesar de eu poder nunca mais ter sucesso deste modo, estou convencida de que falharia totalmente de qualquer outro.”

(Jane Austen)

ANDRADE, Thamírys. **Literatura e Telenovela**: O universo de Jane Austen em Orgulho e Paixão. Rio de Janeiro, 2018. 61 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

## RESUMO

A monografia discute a aproximação dos meios literário e televisivo na produção das telenovelas-literárias brasileiras a fim de responder ao questionamento inicial: o que acontece com uma obra literária quando essa passa pelo processo de tradução para as telas da TV? Para tal, utilizamos como estudo de caso a telenovela de Marcos Bernstein e Fred Mayrink, Orgulho e Paixão, inspirada em livros escritos pela autora inglesa Jane Austen. Ao longo da pesquisa, são abordados conceitos teóricos acerca da literatura, da telenovela, do processo de adaptação e da questão da fidelidade às obras originais. Tais discussões são guiadas fundamentalmente em três etapas: como e porque as telenovelas-literárias se desenvolveram historicamente de maneira tão contundente no Brasil; de que maneira e em que contexto social Jane Austen elaborou seu estilo literário; e, por fim, como se deu o processo de livre adaptação de suas obras para uma telenovela produzida dois séculos após a criação de seus escritos.

Palavras-chave: Literatura; Telenovela; Telenovelas-literárias; Adaptações; Tradução; Jane Austen.



ANDRADE, Thamírys. **Literatura e Telenovela**: O universo de Jane Austen em Orgulho e Paixão. Rio de Janeiro, 2018. 61 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

### **ABSTRACT**

The monograph discusses the approximation of literary and television media in production of Brazilian literary soap operas in order to respond the initial questioning: what happens to a book when it passes through the translation process for the TV? For this, we use as case of study the soap opera of Marcos Bernstein and Fred Mayrink, “Orgulho e Paixão”, inspired by books written by the british author Jane Austen. Throughout the research, theoretical concepts about the literature, soap operas, the adaptation process and the matter of fidelity to the original works are discussed. Such reflections are fundamentally guided in three stages: how and why literary soap operas have developed in Brazil; in what way and in what social context Jane Austen elaborated her literary stile; and, finally, how the process of free adaptation of his works to a soap opera produced two centuries after the creation of his writings took place.

Key-words: Literature; Soap opera; Literary soap operas; Translation; Jane Austen.

## Sumário

<b>1. Introdução</b> .....	1
<b>2. Literatura e telenovela no Brasil</b> .....	4
<b>2.1. Um público literário sem leitores</b> .....	5
<b>2.2. A história das telenovelas-literárias no Brasil</b> .....	7
2.2.1. A TV pós vídeo-tape e os anos 60.....	9
2.2.2. Ditadura militar e projeto de adaptações sistemáticas.....	11
2.2.3. A telenovela do século XXI .....	13
<b>2.3. Uma troca vantajosa</b> .....	14
<b>3. A Vida, as Obras e o Contexto Histórico-Social de Jane Austen</b> .....	16
<b>3.1. Nasce uma escritora</b> .....	16
<b>3.2. Cenário político-social</b> .....	17
<b>3.3. A Linha Literária de Austen</b> .....	20
<b>3.4. Mulheres Romancistas no Século XIX</b> .....	22
<b>3.5. Sucesso Póstumo e Adaptações</b> .....	24
<b>3.6. Austen em harmonia com as telenovelas do século XXI</b> .....	26
<b>4. Orgulho e Paixão: da sociedade Georgiana do século XVIII para o Brasil do século XX</b>	30
<b>4.1. Os enredos</b> .....	30
4.1.1. Orgulho e Preconceito .....	30
4.1.2. Razão e Sensibilidade.....	32
4.1.3. A Abadia de Northanger .....	33
4.1.4. Mansfield Park .....	34
4.1.5. Lady Susan .....	34
4.1.6. Emma .....	35
<b>4.2. Telenovelas e adaptações: tradução, mobilidade e fidelidade narrativa</b> .....	36
4.2.1. A Questão dos Meios .....	39
4.2.2. Em cena os adaptadores .....	39
4.2.3. Tempo e espaço.....	42
<b>5. Orgulho e Paixão: o início e o fim</b> .....	46
<b>5.1. Espaço e Tempo</b> .....	49
<b>5.2. Personagens</b> .....	52
<b>5.3. A construção de uma identidade</b> .....	56
<b>6. Considerações Finais</b> .....	60

## 1. Introdução

Ao fechar as páginas de um livro que despertou seu interesse, é comum que o leitor sinta a curiosidade de assistir a narrativa se desenrolar, a som e cores, diante de seus olhos nas telas da televisão ou do cinema. O inverso também ocorre, quando o espectador, ao subir dos créditos finais de uma produção audiovisual inspirada em determinado livro, é tomado pela curiosidade de conferir como a história se apresenta em versão literária. Dessa maneira, é natural que narrativas adaptadas gerem novos espectadores ou leitores. Consciente de tal interesse, a Indústria Cultural investe com frequência em adaptações de obras de sucesso para outras mídias, a fim de que o fã possa consumi-las das mais diversas maneiras. Nesse processo, é habitual que haja no consumidor o impulso de comparar as histórias vividas em cada uma das mídias, seja no teatro, na televisão, nos livros ou no cinema. Tal impulso tende, muitas das vezes, a canonizar a obra original, tida como pura, recorrentemente a literária, e a depreciar as derivadas dela. Mesmo assim, essas produções terão um público assertivo, que dificilmente resistirá a oportunidade de conferir a história e os personagens que ganharam seu apreço em um outro meio.

Literatura e cinema se aproveitam dessa correlação constantemente. Entretanto, no Brasil, há ainda a forte presença de outra mídia audiovisual que exerce imprescindível influência na cultura do país: a televisão. Essa tem demonstrado, desde os primeiros anos de sua instalação em São Paulo, que manter relação com grandes nomes da literatura pode gerar uma troca vantajosa para ambas as partes. A ficção televisiva, normalmente calcada nas telenovelas e também nas minisséries, usufrui de textos literários para compor seus enredos e assim despertar o interesse dos que já conhecem e apreciam o livro em questão, além de fazê-lo conhecido para um público que não ainda não teve acesso a ele. Nesse sentido, a trajetória das chamadas telenovelas-literárias atravessou a história da televisão no país, chegando ao início de 2018 com mais uma produção no horário das 18 horas: a telenovela *Orgulho e Paixão*, de Marcos Bernstein e Fred Mayrink. Transmitida pela Rede Globo, a narrativa da telenovela traz e ao mesmo tempo recria o universo de seis livros da escritora canônica inglesa Jane Austen. Tal aposta implicou o desafio de transportar inúmeras histórias e personagens diretamente da sociedade britânica do século XIX para contextos brasileiros.

Nossa proposta temática é, dessa maneira, estudar como se dá a transição de histórias entre os meios tão essencialmente distintos, literatura e telenovela, tendo como questionamento central a seguinte pergunta: o que acontece com os livros ao serem transportados do universo literário para as telas da TV? Para isso, tomaremos como

metodologia um estudo da telenovela *Orgulho e Paixão*, buscando refletir sobre as transformações que as obras de Jane Austen e os personagens criados por ela sofreram no processo de adaptação. Desse modo, trabalharemos conceitos teóricos acerca dos meios televisivo e literário, além de questões acerca das adaptações e fidelidade ao texto original.

Compreendemos que, apesar de terem sido negligenciados por um período de tempo, o estudo acadêmico das telenovelas no Brasil é de extrema relevância devido ao espaço privilegiado que as telenovelas conquistaram ao longo dos anos na cultura nacional<sup>1</sup>. Suas narrativas reverberam por todo o país e são capazes de refletir realidades políticas e sociais que lhe são contemporâneas a partir de eixos familiares, que apesar de fictícios, têm vital inspiração nas reais famílias brasileiras. A compreensão do fenômeno de adaptação entre esse gênero televisivo e a literatura, por sua vez, é também relevante, já que essa relação esteve intrínseca à história da telenovela, e se faz presente ainda nos dias de hoje em narrativas como a de *Orgulho e Paixão*.

Estudos acadêmicos mais recentes parecem ter despertado para a importância das adaptações literárias para a televisão no Brasil. Contudo, há de se notar que, em sua maioria, se baseiam em telenovelas que extraíram inspiração da literatura nacional, como Machado de Assis ou José de Alencar. Os motivos envolvidos provavelmente estão diretamente ligados com o fato de que, há décadas, a maioria dessas produções buscam privilegiar inspirações em autores nacionais. Outra possível razão é a aproximação dos estudos acadêmicos brasileiros com a realidade do país em que foram produzidos, elucidando fenômenos nacionais. A seleção de *Orgulho e Paixão*, inspirada na literatura britânica, contudo, foi intencional. A telenovela trabalha com obras de uma escritora que viveu realidades completamente distintas do público e contextos brasileiros. Se os meios literários já são essencialmente diferentes, a distância entre eles se potencializam quando os contextos históricos e sociais da narrativa também são discrepantes. Essas diferenças nos permitem explorar ainda mais as transformações pelas quais a história atravessará. E, longe de distanciar os estudos da realidade nacional, a passagem da sociedade histórica inglesa para a brasileira nos permitirá refletir ainda mais sobre essas duas, tendo como contraponto uma a outra. Nesse sentido, compreendemos que a seleção de uma telenovela como *Orgulho e Paixão*, é essencial para promover um olhar diferenciado sobre as telenovelas-literárias brasileiras.

---

<sup>1</sup> Desde os anos 1980 as telenovelas têm sido mais vivamente alvo de inúmeras pesquisas científicas. Destacam-se as pesquisas realizadas pelo antigo Núcleo de Pesquisas em Telenovela da Universidade de São Paulo, fundado em 1992, e hoje denominado Centro de Estudos de Telenovela (CETVN). Cf. <http://www.cca.eca.usp.br/nucleos/cetvn>

A fim de favorecer uma análise mais completa e uma visão acerca do tema em conformidade com o peculiar contexto brasileiro, na primeira etapa da monografia buscaremos pontuar como e porque as telenovelas-literárias surgiram e se desenvolveram de maneira tão contundente no país, exercendo forte influência na ficção televisiva. Desse modo, poderemos assinalar, enfim, que fatores fizeram do Brasil um país singular para se pensar as adaptações literárias na televisão. Para essas considerações, nos basearemos em especial nos estudos do pesquisador Hélio Seixas Guimarães e seu empenho em mapear a história dessas produções, tomando como base, ainda, as reflexões de Sandra Reimão acerca das correlações entre literatura e televisão no país.

A seguir, transportaremos o foco do estudo para o outro lado do oceano, mais precisamente em contextos histórico-sociais da Inglaterra do século XIX. Nesse capítulo, nos dedicaremos a compreender como e em que condições as obras de Jane Austen foram pensadas e escritas. Buscaremos, ainda, conhecer a abordagem literária desenvolvida pela autora, para enfim enxergar que fatores fazem dos seus livros escolhas que favoreçam aproximações com uma telenovela brasileira das 18 horas do século XXI.

No capítulo seguinte nos direcionaremos para o estudo de caso, mostrando, a princípio, como cada um dos seis livros de Austen se incorporou à narrativa de Marcos Bernstein e as mudanças pelas quais os enredos passaram no processo. Discutiremos então, a questões teóricas acerca do processo de adaptação e também da fidelidade ao roteiro original, que, por muito tempo, foi parâmetro para atribuir valor ou depreciar adaptações. Para isso, nos deteremos de maneira especial sobre os estudos acerca das infidelidades na tradução, de Francis Henrik Aubert, além da teoria da tradução proposta por Linda Hutcheon.

Tendo em vista o embasamento teórico realizado, finalizaremos o estudo de caso no quinto capítulo, pensando qual o sentido das alterações mais significativas do enredo, do contexto e dos personagens, chegando ao que, de fato, aconteceu com os livros de Austen ao se transformarem em uma telenovela escrita por um roteirista do século XXI.

## 2. Literatura e telenovela no Brasil

O avanço da tecnologia e a conseqüente criação de novas mídias expandiu as possibilidades da Indústria do Entretenimento. Cada um desses meios de comunicação possui sua própria linguagem, além de características peculiares de produção e recepção. As mídias televisiva e literária não fogem a norma, sendo a primeira baseada na combinação de elementos visuais e sons, enquanto a segunda é constituída pelas palavras. As imagens nesse caso são normalmente geradas na própria imaginação do leitor, enquanto a televisão já as entrega prontas, estando sujeitas, é claro, à variações de interpretação e apreensão de sentidos. Apesar de suas diferenças, ambos os meios podem ser utilizados para contar histórias, ainda que de maneiras distintas. Como observa Hutcheon (2013), as duas mídias estão sujeitas à modos de engajamento diferentes. A literatura transmite suas histórias através do modo contar, fazendo com que os leitores entrem no universo ficcional através da imaginação. Já a televisão vale-se do modo mostrar, estimulando os sentidos auditivos e visuais do público. Dessa forma, leitores e espectadores estão sujeitos à sensações distintas.

Como ressalta Reimão (2004), o leitor usa exclusivamente da visão, normalmente em uma única direção, percorrendo prioritariamente a linearidade da linha impressa, embora ainda possa fazer desvios ocasionais para ligar sentenças ou capítulos. O telespectador, por sua vez, é bombardeado com uma série de estímulos aos sentidos, e sua visão assume uma multiplicidade de direções sobre a tela. O tempo de fruição dos leitores e espectadores também varia, já que os primeiros possuem maior autonomia, podendo retornar, saltar e fazer intervalos para então retomar a leitura. Já os telespectadores estão normalmente sujeitos ao tempo da emissora, com a ressalva de que, atualmente, esse fator tem mudado devido aos serviços de streaming. Além disso, o ato de assistir à televisão tende a ser mais disperso que a leitura, já que essa exige um grau de concentração mais elevado. Até mesmo os mais desatentos telespectadores, podem apreender facilmente o produto cultural televisivo.

O modo produtivo, as equipes de criações, a técnica e as ferramentas utilizadas pela televisão e pela literatura também variam. Conseqüentemente, um meio pode conquistar certos objetivos mais facilmente que o outro. A literatura tem aptidão para expressar mais facilmente questões interiores, tendo o poder de nos conduzir à mente dos personagens e nos guiar através de seus pensamentos. Já a televisão e o cinema precisam mostrar tal interioridade materializando-a fisicamente, já que, por trabalhar com signos icônicos, as produções audiovisuais precisam contar com pessoas, espaços e objetos reais. Assim sendo, para representar o que os personagens estão pensando ou sentindo, a televisão se apoia nas

expressões faciais dos atores, nas falas, nos diálogos, na música para despertar emoções, entre outros recursos. Mas se por um lado esse modo de trabalhar dificulta expressões de interioridade, facilita a exibição da exterioridade. Por exemplo, um autor para fazer referência a um determinado som ou música, precisa usar da criatividade descritiva. Os telespectadores, no entanto, podem simplesmente ouvi-la. Mas é justamente nessas diferenças que reside o que há de fundamental em cada meio. As suas peculiaridades fazem com que expressem suas mensagens de maneiras únicas, o que é positivo já que uma igualdade entre eles não seria desejável, pois violaria a essência artística de cada mídia.

Embora sejam essencialmente diferentes, literatura e televisão podem e têm sido aproximadas nos processos de adaptação, gerando histórias que são transmitidas e retransmitidas tanto nas páginas dos livros, quanto nas telas da TV. O ato de adaptar narrativas entre essas duas mídias é histórico e fez parte da trajetória tanto da televisão, quanto da literatura no Brasil. Uma breve alusão a essa história nos permite enxergar essa relação com clareza.

### **2.1. Um público literário sem leitores**

O primeiro produto cultural a passar pelo processo de massificação e industrialização foi o livro. Os baixos custos de produção, se comparado a outros meios de comunicação, além do fácil manuseio, favoreceram a ascensão da literatura popular como mercadoria em diversos países, sobretudo os do continente europeu, como França e Inglaterra. Foi também graças a popularização da literatura que tais países tiveram seus padrões linguísticos determinados e seus ideais de nação construídos em um processo que fez com que milhões de pessoas espalhadas por um território passassem a se reconhecer como uma comunidade. Através das páginas dos livros, elas passaram a pensar a própria história e os tempos em que viviam como uma só nação. No Brasil, no entanto, cuja história da comunicação é marcada pelos padrões da oralidade (BARBOSA, 2016), os processos foram completamente distintos. No Brasil, ao contrário da Europa, não houve alfabetização em larga escala, como também não houve letramento em proporções significativas, o que fez com que estratégias da oralidade figurassem como o padrão comunicativo dominante.

Se nos países europeus - sobretudo França e Inglaterra - o livro ainda no século 19 foi veículo de uma produção ficcional voltada para as massas, no Brasil teria havido uma passagem direta de um estágio de comunicação oral para um estágio de comunicação eletrônica, sem estágio na cultura escrita (GUIMARÃES, 1995, p. 1).

Como o autor observa, enquanto outros países atravessaram as fases de comunicação oral, escrita e eletrônica respectivamente, a fase de hegemonia da cultura literária no Brasil foi suprimida. Curiosamente, o elemento que faltou para a sua consolidação no país não foi propriamente o livro, mas o público. A fórmula de produção havia sido importada da Europa no século XIX, entretanto, não havia leitores suficientes que incentivassem a massificação da mercadoria. Segundo Antônio Candido (2006), autor da obra *Literatura e Sociedade*, os analfabetos no Brasil em 1890 totalizavam cerca de 84% da população, situação sentida até os dias atuais, em que o país ainda luta para erradicar completamente o analfabetismo. Sem público suficiente, o estabelecimento da cultura literária se tornou inviável, afinal, “a literatura é um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 2006, p. 84).

Os primeiros escritores da era colonial foram portugueses que produziam exclusivamente para outros portugueses. A atividade era incentivada por necessidades administrativas ou religiosas, sendo apenas no século XIX que os primeiros escritores brasileiros passariam a produzir para um público ínfimo. Entretanto, pode-se dizer que a população iletrada encontrou acesso aos livros à sua própria maneira, através do que Candido (2006) chama de tradição de auditório.

Recitadas em espaços públicos como igrejas e sarais, as obras chegavam aos que não sabiam ler via oratória, formando, então, uma espécie de literatura sem leitores, mas repleta de ouvintes. Não por coincidência, as obras passaram a dar traços de terem sido escritas para serem ouvidas e não lidas, ganhando tom e ritmo discursivo. Mesmo diante de um cenário tão contrário e cheio de obstáculos, percebe-se que os livros exerceram certa influência sobre o país. É notável que obras de escritores como Silva Alvarenga contribuíram para o nascimento e fortalecimento de ideias libertárias, que culminaram na Independência. Ainda assim, as tiragens eram mínimas e remuneração e o reconhecimento dos escritores advinha da coroa do recém-nascido país, que apoiava e ao mesmo tempo mantinha nas produções tons de conformismo às ideias do reinado.

A tradição de auditório se manteve durante todo o século XIX e também o início do século XX. De acordo com Candido (2006), quando a taxa de analfabetismo finalmente baixara o suficiente para metade da população ser capaz de ler por si mesma, o Brasil vivia o ano de 1940. Nesse período, editoras passaram a ser abertas e escritores começaram a encontrar remuneração advinda do público consumidor que aumentou consideravelmente. Todavia, antes que pudesse se formar uma cultura literária, os símbolos da modernidade



começaram a aportar no país. Primeiramente o rádio e, dez anos depois, a televisão. Implantada de improviso em 1950 em São Paulo, essa foi a responsável por estabelecer uma Indústria Cultural no Brasil, não apenas se consolidando, mas integrando a nível imaginário uma nação de proporções continentais. Diferentemente da literatura, a imagem e o som eram perfeitamente compatíveis com a tradição de auditório e exigiam do público pouca concentração, fornecendo mais estímulos aos sentidos. Chegava-se, logo após a tradição oral, a tradição eletrônica.

Com espaço privilegiado na programação, a telenovela foi fundamental para o crescimento da televisão. Foi através desses programas que a produção ficcional ganhou escala nacional e industrial. Contudo, os livros sempre exerceram forte influência sobre a televisão desde a sua instalação no Brasil.

Enquanto em outros países a literatura está associada a programas de audiência restrita, constituindo-se como matéria-prima para a produção de programas voltados a um público segmentado, aqui ela frequenta a telenovela, programa de massa por excelência. (GUIMARÃES, 1995, p. 5)

Um caso peculiar dentre tanto outros, mesmo as primeiras telenovelas brasileiras não apenas encontraram inspiração nos livros para seus roteiros, como também apresentavam alto grau de dependência em relação a eles. Consequentemente, um número significativo de adaptações, tanto nacionais, quanto internacionais foram produzidas durante anos. A história da televisão no país responde em parte sobre os principais motivos dessa correlação entre meios tão distintos.

## **2.2. A história das telenovelas-literárias no Brasil**

A trajetória da televisão no Brasil tem início em 1950, quando a TV Tupi é implantada em São Paulo mesmo sem condições empresariais, nem mercado de consumo. Logo, as telenovelas e os teleteatros se inseriram como as atrações que dariam conta da ficção na grade de programação.

Veiculada em 1951, a primeira novela a chegar às telas da TV foi Sua Vida Me Pertence, de Walter Forster, autor de radionovelas. A filiação dos profissionais do rádio a televisão era comum no período, fazendo com que as telenovelas adotassem um modelo muito próximo ao radiofônico. Mas, apesar da experiência em narrar histórias, esses profissionais não tinham domínio técnico das imagens. A insegurança em trabalhar com o novo meio fez com que os autores se limitassem ao já conhecido, adaptando as radionovelas. Insatisfeita, a crítica passou a apontar a necessidade de criação de uma linguagem própria para o novo meio

de comunicação, o que leva ao gradual desaparecimento da inspiração radiofônica das telenovelas.

Sandra Reimão (2004) observa que durante esse período, a relação entre rádio e televisão concedeu certo desprestígio à telenovela, já que, no primeiro, os programas valorizados eram especialmente os concertos e os noticiários, em detrimento das radionovelas. Ao contrário dos teleteatros, que pertenciam ao polo culto da televisão, as telenovelas foram igualmente consideradas como um gênero menor. Mas a literatura poderia ser a solução.

Estabelecer uma relação com livros de autores consagrados não apenas afastava a televisão do tão criticado modelo radiofônico, mas também concedia prestígio social e cultural às telenovelas. Não à toa, desde a implantação do gênero televisivo, as chamadas telenovelas-literárias estiveram presentes na programação. Através de estudos de anúncios publicitários, Reimão (2004) destaca que os primeiros materiais de divulgação das novelas literárias salientavam os nomes dos autores dos livros e costumavam suprimir os dos adaptadores. Era comum, por exemplo, encontrar propagandas que afirmavam que a telenovela *Senhora* era de José de Alencar, e não de Gilberto Braga, o autor que de fato trabalhou na adaptação<sup>2</sup>. O principal critério de seleção das obras que serviriam de inspiração parecia ser o tamanho da influência do escritor. Não por coincidência, a primeira telenovela-literária brasileira foi inspirada em *Helena*, de Machado de Assis, veiculada em 1952, um ano após a estreia do gênero televisivo.

Reimão (2004) atesta tal dependência nos períodos iniciais ao mostrar em seus estudos que a medida que o tempo passa e que a televisão se afirma como meio de comunicação independente e relevante, a relação com a literatura passa a ser cada vez menos salientada nos anúncios. De tal forma que, com o tempo, as adaptações sequer usam o mesmo título da obra que serviu de inspiração ao enredo. Percebe-se que as telenovelas chegam a um ponto em que não precisam mais dos nomes dos autores literários para estabelecer critérios de valor. Mas há que se destacar que a relação com os livros até hoje concede prestígio às telenovelas, porém, essas produções não mais necessitam deles para ganharem reconhecimento.

Outro fator crucial para que a produção de adaptações fosse elevada no período inicial foi a falta de domínio técnico do meio televisivo. Leigos no trato com as imagens, os produtores parecem ter chegado à conclusão de que trabalhar com adaptações já feitas era uma saída para a falta de experiência. Por esse motivo, romances que já possuíam versões cinematográficas marcaram presença nas telas da TV devido à facilidade de se adaptar em

---

<sup>2</sup> A telenovela *Senhora* estreou na Rede Globo em 30 de junho de 1975.

segundo ou terceiro grau. Ao estudar sobre os critérios de escolha dos livros que serviram de inspiração para as telenovelas, Guimarães afirma:

O prestígio e o sucesso que esses textos adquiriam através do cinema parecem ter sido o critério mais abrangente. A hipótese se confirma quando verificamos que todos os títulos estrangeiros adaptados para a TV, tanto os destinados ao público infantojuvenil quanto aqueles voltados para o público adulto tinham sido anteriormente adaptados para o cinema. A única curiosa exceção é a obra de Bóris Pasternak, *Doutor Jivago*, que recebeu versão para telenovela em 1959, seis anos antes da produção do filme, de 1965 (GUIMARÃES, 1995, p. 47).

Como consequência, as produções nacionais se tornaram escassas, já que adaptar o já fora adaptado pelo cinema implicava trabalhar com romances estrangeiros. Ao contrário das telenovelas, os teleteatros, programas de ficção prestigiados na programação, já haviam adotado a inspiração internacional desde o início de suas exibições. Essa oposição nacional e internacional transpassa toda a trajetória das telenovelas adaptadas e os demais programas televisivos no Brasil. Ao fazer uma análise do histórico de telenovelas-literárias da TV brasileira, Guimarães (1995) divide o período de adaptações em três fases. A primeira de 1952 a 1963, quando após tentativas de transpor romances nacionais, a telenovela adota o mesmo modelo do teleteatro. Contudo, o final dessa fase inclui uma valorização das obras brasileiras. O segundo período vai de 1964 a 1974, quando os pastiches da literatura estrangeira e os melodramas mexicanos tomam conta da televisão. A fase apresenta ainda a valorização de textos nacionais em superproduções. Por último, o autor destaca a fase que começa em 1975 e permanece até hoje. Caracterizado pelo privilégio absoluto das adaptações dos romances nacionais, tanto em novelas das 18h, quanto nas minisséries a partir de 1984, o período é característico do realismo que ganhou corpo na maioria dos enredos do gênero. Desse modo, podemos observar que, durante os anos 50 e 60, o produto internacional levou vantagem, mas, a partir dos anos 70, as obras brasileiras passaram a ganhar espaço privilegiado nas telenovelas.

#### 2.2.1. A TV pós vídeo-tape e os anos 60

A chegada do vídeo-tape em 1960 ocasionou uma verdadeira revolução no formato televisivo, especialmente na telenovela. O recurso possibilitou a gravação para a posterior exibição, libertando as emissoras da obrigatoriedade dos programas ao vivo. A nova

tecnologia abriu caminho para a exibição diária<sup>3</sup> das telenovelas, que até então eram transmitidas apenas duas ou três vezes por semana. Se antes os cenários eram montados e desmontados constantemente para a gravação pré-vídeo-tape, agora havia a possibilidade de gravar sucessivamente vários capítulos e transmiti-los durante a semana.

O recurso permitia ainda que as cenas fossem refeitas e cortadas, além de transformar o estilo das gravações, que agora poderiam usar primeiros planos e fazer close-ups no rosto do ator, aproximando o espectador da narrativa. Dessa forma, a utilização do vídeo-tape levou à criação de uma linguagem televisiva e também telenovelística.

Os anos 1960 não foram marcados apenas pela chegada do vídeo-tape, mas também representaram um período de transformações essenciais à televisão que conhecemos hoje. Até o início da década, doze cidades brasileiras já possuíam emissoras, dentre elas, as pioneiras São Paulo e Rio de Janeiro, mas no decorrer do período, a televisão passou por um processo de popularização, registrando um aumento de 557% segundo dados da ABJNEE (ABJNEE *apud* GUIMARÃES, 1995). Desse modo, o meio deixou de ser destinado preferencialmente à elite o que motivou a extinção dos teleteatros em 1967. Coube as telenovelas substituí-los, ganhando ainda mais espaço na programação.

Para além da chegada do vídeo-tape e da popularização do veículo, as telenovelas que já eram programas destaque, passaram por profundas transformações. De 1963 a 1969, o gênero televisivo passa por uma fase de experimentações a procura de uma fórmula comum. O número de produções se tornou mais elevado, com variações quanto aos horários de exibição, ao número de capítulos e à duração. Quanto aos enredos, o estreitamento entre as telenovelas e os anunciantes, que investiam na importação de produções, fez com houvesse uma latino-americanização no gênero. Narrativas irrealistas e melodramáticas tomaram as telas, com destaque para adaptações feitas pela cubana Gloria Magadan, contratada pela anunciante Colgate-Palmolive. Distantes da realidade nacional, suas produções rejeitavam a verossimilhança e se passavam, inclusive, em lugares como o deserto do Saara.

Como contraponto, de 1968-1969, a TV Tupi exibiu a produção do que seria um marco para a construção da identidade da telenovela nacional: Beto Rockfeller. A obra tratava do cotidiano em uma linguagem coloquial, através de interpretações naturais, opostas à teatralidade. A narrativa contava a história de um anti-herói em busca de um golpe do baú, uma verdadeira fuga ao melodrama e ao estilo de Gloria Magadan, e uma clara aproximação

---

<sup>3</sup> A primeira telenovela diária foi 2-5499 Ocupado, transmitida em 1963 pela TV Excelsior, no canal 9. A obra, no entanto, não começou como diária, sendo exibida nos dois primeiros meses apenas três vezes por semana. Só após atingir uma audiência significativa, passou a ser televisionada de segunda a sexta, a partir do mês de agosto.

as telenovelas ao estilo realista nacional. Outras produções já haviam adotado o modelo anteriormente, mas Beto Rockfeller se destacou pelo sucesso de audiência. Justamente a partir desse momento, a TV Globo passou a investir mais no modelo que chamou de telenovela-verdade.

### 2.2.2. Ditadura militar e projeto de adaptações sistemáticas

O período do governo militar no Brasil se mostrou decisivo para o desenvolvimento da televisão no país e gerou transformações nas produções culturais, inclusive nas telenovelas. O ufanismo evidente em slogans como “Brasil, ame-o ou deixe-o” se tornou também uma questão de cultura, que passou por um evidente processo de nacionalização durante o período. Esse nacionalismo se mostrou decisivo para a produção de telenovelas-literárias no país, como veremos mais adiante.

Ao mesmo tempo em que se decretava o AI-5, que instalou a censura sobre todos os meios de comunicação do país, o governo passou a investir em um veículo que unificasse o Brasil. Os militares almejavam promover uma integração nacional. O intento só se tornou possível devido à televisão, mais precisamente à Rede Globo. Fundada em 1965 no Rio de Janeiro, a emissora foi instrumento chave para produzir um ideal de nação no imaginário dos brasileiros, transformando o país em uma grande comunidade imaginada, tal como conceitua Benedict Anderson (2008) segundo o qual a nação é limitada, soberana e integrada a nível do imaginário<sup>4</sup>. Por meio da Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL), a TV Globo se espalhou pelo território nacional, caminhando em direção à hegemonia absoluta. Tal patamar só seria efetivamente alcançado nos primeiros anos da década de 1980, quando, através do satélite Intelsat, a emissora chegaria a 98% dos municípios, em 1983. A integração imaginária do país foi feita também através das telenovelas da emissora, que funcionaram como propulsores da programação, junto com o Jornal Nacional, que em setembro de 1969 foi exibido pela primeira vez.

O projeto de nacionalização do governo militar alcançou ainda vários setores da cultura, especialmente depois da formulação do Plano Nacional de Cultura (PNC) pelo ministro Ney Braga e pelo Conselho Federal de Educação. O plano objetiva incentivar a cultura brasileira

---

<sup>4</sup> Para Benedict Anderson, a nação é “uma comunidade política imaginada — e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é imaginada porque mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p.32).

como meio de fomentar também o desenvolvimento econômico do país. A questão passa a ser de segurança nacional. Através de ações conjuntas do O Ministério da Educação e Cultura e do Ministério de Comunicações, os meios de comunicação foram tidos como canais ideais para a propagação de produções com raízes brasileiras, especialmente no caso da TV, que passa a ceder mais espaço a programas culturais e educativos produzidos no Brasil. Conseqüentemente, houve incentivo às adaptações da literatura nacional, que buscaram promover o acesso à história do país e as obras de seus autores de maior prestígio.

A criação da faixa nobre, em 1975, contribuiu para o auge da produção das telenovelas-literárias. Ao fixar as produções cronologicamente, a TV Globo pôde criar uma identidade própria para cada horário. Estabeleceu-se, então, um espaço especial para adaptações nacionais, às 18h, outro às 19h para comédias-românticas, um às 20h para os dramas e um último para novelas de temas sociais, às 22h. A criação de um horário específico para as telenovelas-literárias possibilitou a realização do projeto de adaptações sistemáticas de textos literários brasileiros. Enfatizando as ideias nacionalizantes do PNC, visava como regra transmitir às 18h telenovelas inspiradas na literatura erudita brasileira. O projeto começa com Helena em 1975, inspirada na obra de Machado de Assis e adaptada por Gilberto Braga, e segue até 1982, quando, após exibir As Três Marias em 1980, a emissora passa a produzir também telenovelas com enredos originais.

Guimarães (1995) ressalta que durante esse período a Globo estabeleceu o padrão de duração das suas telenovelas em aproximadamente 150 capítulos, o que fez com que a narrativa se alongasse. Adaptar implicava mais do que nunca uma questão de criação, já que para atingir a meta, muitas das vezes, os autores precisavam inventar histórias. Dessa maneira, houve um claro distanciamento das obras adaptadas e maior liberdade criativa. Já os autores que não desejavam se arriscar tanto, optavam por compilar diversas obras de um mesmo escritor, tal como na telenovela Orgulho e Paixão, estudo de caso da monografia.

A faixa nobre sofreu alterações significativas no fim dos anos 70, suprimindo a telenovela das 22h e dando lugar às chamadas minisséries. Com o fim do projeto de produção sistemática de telenovelas literárias no horário das 18h, as adaptações se deslocaram, preferencialmente, para o novo e mais curto gênero televisivo.

[...] Parece que as telenovelas nacionais já firmadas como produtos comerciais, como linguagem e como ponto de prestígio da TV brasileira, não precisam mais (nem do ponto de vista narrativo, nem como “aura”) de basearem-se em romances. E, mais do que isso, a partir de então, parece que mesmo quando se têm telenovelas que se baseiam em obras literárias essa origem é cada vez menos enfatizada.

Dos anos 1980 para cá, parece que as minisséries, produtos de maior prestígio e sofisticação no conjunto da produção televisiva ficcional seriada, é que passam, então, a ser o espaço da adaptação de romances de autores nacionais com ênfase para este fato. (REIMÃO, 2004, p. 29)

### 2.2.3. A telenovela do século XXI

Após muitas experimentações, finalmente chega-se ao estilo adotado pela maioria das telenovelas atuais. Com cerca de 150 capítulos, podendo variar para mais ou para menos a depender de diversos fatores, especialmente dos índices de audiência, essas obras baseiam-se nos preceitos ora de um naturalismo, ora de um realismo nacional. Seja o contemporâneo, que narra a história do Brasil dos dias de hoje em meio à todas as suas efervescências culturais, sociais, ideológicas e políticas, seja o realismo histórico, quase sempre em telenovelas-literárias. É por meio desse último, que a população constrói o imaginário do passado de um Brasil que não viveu, sempre relacionando-o com as mudanças sociais do presente.

A telenovela brasileira do século XXI adota ainda como característica fundamental enredos que giram em torno da vida privada de núcleos familiares. É mediante as experiências dos integrantes desses grupos que as produções tomam um significado amplo, criando, assim, um retrato<sup>5</sup> de todo um país.

A novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, indo da intimidade privada aos problemas sociais. Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino, está inscrita na narrativa das novelas que combina convenções formais do documentário e do melodrama televisivo. É isso o que, a meu ver, tipifica a telenovela brasileira e que cria o quase paradoxo de se «ver» o Brasil mais nessa narrativa ficcional do que no telejornal (LOPES, 2009, p. 26).

Essa combinação entre ficção e documentário pode ser identificada, especialmente através do Merchandising Social. Característica marcante das telenovelas da Rede Globo desde 1990, esse recurso atribui à ficção televisiva um caráter pedagógico, através do qual a emissora trata de assuntos relevantes para a sociedade do seu tempo. É mediante as experiências vividas pelos personagens que, por exemplo, temas como violência contra mulher ou idosos, racismo e homofobia são problematizados.

A fusão dos domínios do público e do privado realizada pelas novelas lhes permite sintetizar problemáticas amplas em figuras e tramas pontuais e, ao mesmo tempo, sugerir que dramas pessoais e pontuais podem vir a ter significado amplo. [...]

---

<sup>5</sup> Tal retrato não é completamente uniforme e consensual, nem mostra o Brasil sempre por determinado ângulo. Pelo contrário, é um espaço de luta por interpretações de sentidos diante da diversidade de visões e realidades.

É através desse efeito de credibilidade que as novelas colocam em circulação e debate mensagens sobre a tolerância, o direito à diferença e os direitos das minorias, a despeito do quase sempre final feliz dado às histórias (LOPES, 2009, p. 27-28).

É importante ressaltar que as temáticas abordadas dialogam com o tempo histórico das produções. Essas são selecionadas de acordo com o que já é minimamente aceito pelo público, buscando sempre corresponder as exigências do período.

Tais características reunidas, portanto, delinearam o estilo empregado na maioria das telenovelas brasileiras atuais, sejam elas de fonte literária ou não. Ambos os estilos buscam manter uma linguagem televisiva comum, com a diferença de que, no primeiro caso, TV e Literatura mantém estreita relação proveitosa para ambos os meios.

### **2.3. Uma troca vantajosa**

A relação entre a televisão e a literatura não beneficia apenas a primeira em diversos níveis como já apontado, mas também o mercado livreiro, que tem suas vendas estimuladas pelas adaptações. Embora seja verdade que muitos espectadores se contentem em apenas assistir a telenovela ou a minissérie, há aqueles que são curiosos o bastante para buscar conhecer o livro que a ela deu origem. Baseando-se em dados retirados de uma matéria do jornal O Estado de São Paulo, Reimão (2004), aponta como exemplos que O Auto da Compadecida, escrito em 1957 por Ariano Suassuna, teria dobrado a média mensal de vendas durante a exibição da adaptação para a TV no ano de 1999. Já o livro Éramos Seis, de Maria José Dupré, teria vendido em 1993, ano da transmissão de sua adaptação para o SBT, mais de 48 mil exemplares, enquanto nos anos anteriores as vendas eram de dezoito mil. Já no caso de A Muralha, escrito por Dinah Silveira de Queiroz em 1965, a obra estava fora de catálogo. No ano de sua adaptação para uma minissérie da Rede Globo, o livro não apenas ganhou uma reedição, como vendeu 18130 cópias até outubro daquele ano.

O resultado de tal relação entre a literatura e a televisão é que um meio acaba por promover o outro, em uma retroalimentação típica da Indústria Cultural, que estimula o consumo de uma mesma obra nas mais diversas mídias. Desse modo, a televisão busca escolher livros prestigiados que despertem o interesse do público, ao passo que esses usufruem de maior visibilidade, visto que “um best-seller pode atingir um milhão de leitores; [...] uma adaptação televisiva ou um filme, contudo, terá um público de muitos milhões a mais” (SEGER *apud* HUTCHEON, 1992, p. 5). Apesar de menos comum, também há casos em que determinada telenovela de sucesso é transformada em livro, o que também caracteriza



uma relação vantajosa, mas de maneira diferente da que estamos tratando. Apesar de a troca se dar entre os mesmos meios, a inversão engendra mudanças substanciais. Buscaremos nos ater, portanto, apenas as adaptações que partem da literatura para a TV.

Em suma, o que podemos apreender a partir dessas considerações é que estudar a história da televisão no Brasil é acompanhar a trajetória de um meio de comunicação que foi instalado sem condições para tal, e que não apenas vingou, mas se tornou essencial à cultura e à economia do país. Sua consolidação integrou a nação através de um imaginário, estabelecendo um padrão linguístico.

Uma análise mais específica nos conduz à constatação de que estudar as seis décadas de história da telenovela no país é observar um gênero televisivo, antes subestimado e depreciado, não apenas se tornar o centro da grade de programação, mas também uma espécie de espelho da nação. O processo que elevou a telenovela a tal patamar contou com vital ajuda da literatura. Essa, apesar de não ter chegado a se estabelecer como cultura hegemônica, marcou forte presença nas telenovelas e se beneficiou da ampla visibilidade que suas obras adquiriram. Tal panorama histórico afirma a ideia de que, apesar de ficções televisivas-literárias não serem novidade em outros países, o Brasil apresenta uma ligação em particular com essas produções.

As adaptações, de fato, existem em toda parte. Emma Bovary, hoje, não é um personagem exclusivamente literário, mas também cinematográfico e televisivo. No entanto, o que interessa aqui é que, no Brasil, os fatores se colocaram em ordem diversa. Se Emma Bovary, na França, é sobretudo um personagem literário, que também é cinematográfico e televisivo, aqui os personagens literários ganharam antes uma versão televisiva para depois, eventualmente, serem reconstruídos pelos leitores a partir do texto literário. Ou seja, o nosso imaginário literário está intermediado pela televisão. Como ler Gabriela, depois da novela, sem imaginá-la como Sônia Braga? Ou Isaura, sem pensar em Lucélia Santos? (GUIMARÃES, 1995, p. 140).

Um país em que personagens criados por grandes escritores como Machado de Assis, Jorge Amado e José de Alencar se fizeram conhecer por milhões de pessoas não nas páginas dos livros, mas nas telas da TV, é, pois, inegavelmente, um país fundamental para se pensar as transposições de obras literárias para a televisão.

### **3. O Universo de Austen: A vida, as obras e o contexto histórico-social de Jane Austen**

Em março de 2018, a escritora inglesa Jane Austen entrou para a longa lista de autores que forneceram inspiração para as telenovelas-literárias brasileiras. Dirigida por Fred Mayrink e com roteiro de Marcos Bernstein, a telenovela *Orgulho e Paixão* transpôs o universo de vários dos livros de Austen para as telas da emissora Rede Globo, aproximando a prestigiada escritora estrangeira da ficção popular televisiva nacional. A fim construir algumas reflexões sobre como se deu tal processo, nos apoiaremos na ideia de Antônio Candido (2006), segundo a qual as obras de arte são fruto da iniciativa individual do artista somada às condições sociais que determinam a sua posição. Por esse motivo, é importante um breve olhar sobre como se deu a iniciativa literária da escritora e em que contexto social.

#### **3.1. Nasce uma escritora**

Em dezembro de 1775, a família Austen viu nascer aquela que se tornaria uma das mais consagradas escritoras da literatura mundial. Sétima criança entre oito irmãos, Jane Austen nasceu no condado de Hampshire, em uma propriedade rural denominada Steventon, na qual seu pai, George Austen, era reverendo. Dotado de uma mente cheia de conhecimentos e com refinado gosto para literatura, desde cedo George incentivou seus filhos e filhas a desenvolverem gosto pela leitura. Na biblioteca do pai, as crianças puderam encontrar centenas de títulos dos mais diversos gêneros literários. Uma fonte que, sem dúvida, formou grande parte da escritora que Jane Austen se tornou e serviu de inspiração para os livros que começaria a escrever por volta dos onze anos de idade.

Entretanto, a questão da educação ia além das paredes da biblioteca dos Austen. Na sociedade da época, os filhos de classes abastadas eram normalmente enviados à Oxford quando se sentiam preparados para ingressar na vida acadêmica. Assim, poderiam adquirir conhecimentos de matemática, ciências, história e línguas clássicas. Por outro lado, o esquema de educação funcionava de maneira diferente para meninas, a começar pelo conteúdo. A educação atribuída às moças tinha como objetivo transformá-las em mulheres refinadas, mas não inteligentes além do necessário. As disciplinas giravam em torno de atividades tidas como mais femininas, como caligrafia, bordado, piano, regras de etiqueta, idiomas, pintura, dança e algum ensino básico de história e geografia. Saberes que fossem além desses eram considerados nada atraentes aos olhos dos homens e da sociedade em geral. “Qualquer tipo de ocupação, até mesmo exercer a função de uma tutora, era considerado algo

degradante, até mesmo na classe média ou gentry, como era classificada na época de Jane Austen” (ZARDINI, 2013, p. 3).

Como meninas que possuíam certa renda para serem instruídas, Jane, sua irmã, Cassandra, e sua prima, Jane Cooper, foram enviadas a uma escola para moças em 1785. Todavia, logo foram retiradas após uma epidemia de febre pútrida que quase matou Jane, frente a negligência da tutora, Sra. Cawley, que impedia que as meninas avisassem aos pais sobre o surto para não perder alunas. Os Austen ficaram sabendo do estado da filha a tempo de salvá-la graças à Jane Cooper, que conseguiu enviar uma carta às escondidas.

Embora muito jovem, Jane já havia visto o suficiente das escolas femininas para não gostar delas, opinião que nunca abandonaria. Mais tarde a escritora as descreveria como locais “onde jovens, pagando um bom dinheiro, enfraquecem a saúde e fortalecem a vaidade” (REEF, 2014, p. 43).

Diante do cenário educacional, Jane desistiu das escolas e passou, então, a desenvolver seu intelecto exclusivamente na biblioteca do pai, onde começou a dar seus primeiros passos como escritora em um período que seria classificado anos mais tarde como Juvenília. Tal fase vai de 1787 a 1793, quando a autora completou dezoito anos. Um hobby ainda inocente, nessa época, Jane escrevia para entreter a família, que desde cedo gostava de ouvir suas histórias. Em 1790, escreveu *Amor e Amizade*, romance epistolar que envolve carruagens, assaltos, fugas e uma série de desmaios. A literatura de Austen amadureceu a cada novo escrito, e em 1793, a autora escreveu *Lady Susan*, outro de seus romances epistolares, recheado de críticas à essência humana. Jane começava a se tornar uma observadora sarcástica e astuta que esconderia críticas à sua própria sociedade e ao modo de vida dos aristocratas rurais em seus livros. Uma das mais importantes marcas de sua literatura, os comentários ácidos acerca do seu tempo são recorrentes em suas obras e, por esse motivo, compreender o período em que os seus livros foram pensados é imprescindível a uma leitura aprofundada e esclarecida de suas obras.

### **3.2. Cenário político-social**

Jane Austen escreveu seus livros na virada do século XVIII para o XIX, durante a Era Georgiana na Inglaterra (1714-1830). Tal intervalo de tempo compreende a ascensão de quatro Reis George ao trono, incluindo o subperíodo da regência, quando o rei George IV assumiu o governo depois que seu pai adoeceu. Caracterizado por Reef (2014) como corrupto notório, o príncipe regente possuía uma vida recheada de polêmicas pessoais e comportamentos tidos como vergonhosos. Entre discussões sobre a duração da regência, a

época era cheia de incertezas e trazia consigo as guerras napoleônicas, o início da Revolução Industrial e o começo de pensamentos críticos acerca da escravidão. Já com relação às manifestações artísticas, o ambiente se mostrava favorável às produções, tendo como marcas o auge do romantismo e da literatura gótica.

Já a sociedade de Austen significou mais que os vestuários caprichados e os bailes elegantes ritmados por músicas clássicas podem mostrar. Por trás da beleza que hoje figura nas novelas e filmes de época, havia um duro jogo social para os nascidos em contextos menos favorecidos. Mulheres, negros e famílias pobres em geral tinham que lidar diariamente com os desafios de estarem inseridos em um contexto segregado. Os Austen pertenciam à ramificada classe gentry, que apesar de não possuir muito dinheiro tinha educação e refinamento. Assim como eles, pessoas que internalizavam as infundáveis regras de etiqueta tinham orgulho de seus modos.

Um elaborado código de etiqueta governava cada interação social, mesmo as triviais [...]. Demonstrar as maneiras apropriadas independente da posição social, significava “vir de um bom berço” ou ter recebido uma criação sólida. No entanto, essas regras arbitrárias serviam ainda a outro propósito. “Elas parecem não ter outro objetivo senão a exclusividade”, comentou um escritor do século XIX. Em outras palavras, as normas de conduta separavam a “boa sociedade”, a quem estavam associadas como uma segunda natureza, da sociedade dos novos ricos, que as haviam adquirido imperfeitamente (REEF, 2014, p. 32).

Ao utilizar a palavra ‘imperfeitamente’, Catherine Reef se refere a classe burguesa que começou a ascender na época em detrimento da aristocracia. O código de etiqueta e a relação entre os nobres e as demais classes são constantemente retratados por Jane Austen em seus livros. Para compreender melhor esse jogo de classes, Adriana Zardini nos fornece um apanhado de como tal sociedade era estruturada:

As classes sociais eram divididas entre: 1) nobres (lords e ladies, duques e duquesas, marqueses, condes e condessas, viscondes e viscondessas, barões e baronesas), que recebiam os títulos por herança ou intervenção do Rei; 2) Cavalheiros e baronetes, que tinham o poder, assim como os bispos e arcebispos, de votarem na câmara dos lordes; 3) classe média, também chamada de aristocracia ou gentry; nesse nível encontram-se os proprietários de terras; 4) famílias pertencentes às profissões relacionadas ao Exército, Marinha, Direito, Medicina e Comércio (também considerados os “novos ricos”, dinheiro proveniente das transações comerciais, principalmente no exterior, como plantações de tabaco ou tráfico negreiro); 5) shabby-genteel ou “pessoas refinadas”, pessoas que receberam uma boa educação, porém não possuíam uma renda (governantas, filhas que não herdaram o dinheiro dos pais; 6) os empregados (vendedores de lojas e empregados das propriedades<sup>16</sup>); e 7) os pobres, que dependem das doações das classes mais abastadas (ZARDINI, 2013, p. 7).

Diante de tal cenário, o matrimônio mais do que nunca se tornou uma questão econômica, sendo visto como forma rápida de um jovem pobre ascender socialmente, dos ricos aumentarem ainda mais as suas fortunas ou de burgueses ganharem títulos de nobreza. O casamento por afeto, portanto, não era necessário, apesar de desejável, e o ambiente perfeito para conhecer possíveis pretendentes eram os bailes. Não à toa os livros de Austen estão repletos de cenas que narram tais ocasiões. Nesses momentos, se destacavam as moças que soubessem tocar piano e dançar. Por isso, treinavam em casa com as próprias irmãs até que tivessem idade para serem apresentadas à sociedade e frequentarem tais eventos, onde poderiam conhecer e conversar mais livremente com os rapazes.

Para a maioria das mulheres, casar era questão de sobrevivência, especialmente por conta das leis de primogenitura, que, na época, só valiam para filhos homens. Desse modo, caso a família não possuísse herdeiros do sexo masculino, a casa e os bens passariam para o parente homem mais próximo, enquanto as moças seriam destituídas de toda a herança que nunca fora sua. Casar, então, era uma questão de estabilidade financeira, sendo uma das maiores, se não a principal preocupação de grande parte das mães da época. Todos os livros de Austen registram a questão do matrimônio com primor. Destacamos o caso da protagonista Elizabeth Bennet, de *Orgulho e Preconceito*, pressionada pela mãe a se casar com um primo distante e pouco agradável para manter os bens da família, que não possuía herdeiros homens. O posicionamento que a personagem toma em não se casar com o primo é coerente com a vida da autora que a escreveu. Mesmo diante da pressão social, financeira e moral, Jane se recusou a casar sem amor, permanecendo, desse modo, solteira até o fim de sua vida. Mesmo aqueles que não conhecem a sua história de vida podem apreender o posicionamento da escritora através de protagonistas presentes em seus livros. É o caso da personagem Emma, da novela inacabada *Os Watsons*.

– Ser tão inclinada ao casamento – perseguir um homem por causa de uma situação – é algo que me choca; não consigo entender. A pobreza é um grande mal, mas para uma mulher educada e de sentimento, não pode ser dos males o pior (AUSTEN *apud* ZARDINI, 2011, p. 10).

Escritora de romances, não se sabe muito sobre os vividos por Jane Austen fora das páginas, já que, após a sua morte, as cartas da autora foram destruídas pela sua família, que desejava retratar a escritora para o mundo da maneira que desejava. Segundo Reef (2014), das 3 mil cartas que a escritora escreveu, apenas 160 sobreviveram. Sabe-se, contudo, que a autora quase negligenciou suas convicções ao aceitar a proposta de casamento de um amigo da família, o Senhor Bigg. Na época Jane se encontrava em idade avançada e já era órfã de pai, que faleceu em 1805. Por conta das leis de primogenitura, viu na proposta do amigo sua

última chance de casar, ter filhos e estabelecer financeiramente ela mesma e a irmã, Cassandra, que após perder o noivo na guerra, nunca se envolveu com mais ninguém. Diante das duras circunstâncias, Jane chegou a aceitar o pedido, mas logo no dia seguinte desfez o compromisso.

Durante a juventude, a autora ainda viveu um breve romance com Thomas Lefroy, parente dos amigos da família Austen. Após se conhecerem em um baile de fim de ano, eventos em que um rapaz e uma moça encontravam mais liberdade para se conhecerem, os dois logo criaram uma ligação e, juntos, quebraram diversas regras de conduta da época. Os rígidos padrões morais incluíam normas como uma moça e um rapaz nunca permanecerem em ambientes sozinhos e não conversarem um com o outro a menos que fossem formalmente apresentados. Lefroy e Jane se viram apenas em três ocasiões, mas foi o suficiente para despertar a atenção dos familiares e a desaprovação dos mais velhos. Porém, antes que a relação pudesse se tornar mais séria, a família Lefroy tratou de mandar o sobrinho para Londres antes que alguma proposta de casamento pudesse ocorrer. Filho de um oficial do exército e estudante de direito, Tom era alvo de planos mais ambiciosos por parte da família, que almejava um casamento lucrativo e influente. A estratégia da família teve êxito, pois anos depois Lefroy casou com uma herdeira irlandesa, chegando a ser nomeado chefe da justiça irlandesa. Jane e Lefroy nunca mais se viram desde a partida. Dentro das páginas dos livros, contudo, Jane Austen era bem-sucedida no amor.

### **3.3. A Linha Literária de Austen**

Os romances de Austen trazem, em geral, desfechos felizes para os amantes. Mas não foram apenas belas histórias que chamaram a atenção dos leitores e a consagraram como uma referência literária. Muitos dos que se debruçam sobre as obras da escritora entram em um jogo de caça ao tesouro para encontrar nas entrelinhas as ironias da qual a autora utilizava para fazer críticas ácidas à sociedade de seu tempo.

A ironia é uma das características mais importantes de Austen e ela faz uso de tal recurso para criticar a sua sociedade contemporânea. Através da narrativa, além da ironia, outros aspectos da obra são ressaltados, tais como, o senso de humor que permeia as descrições no romance, comentários ou atitudes das personagens e a constante preocupação com o bom senso, a conveniência e a moralidade (SONEGO, 2015, p.1).

Para Sonego, compreender a fundo as obras de Austen implica saber identificar tais ironias da autora: “Não entender este recurso impede o leitor de alcançar o significado mais profundo do romance, prendendo-se apenas a uma leitura superficial da obra” (SONEGO,

2015, p.2). Um leitor atento poderá perceber referências a jogos sociais, casamentos de interesse, além do papel da mulher e a educação dada a ela, já que tais temas eram constantemente retratados pela escritora, atrelados a alguns outros.

É importante destacar, contudo, que os livros de Austen foram escritos muito antes de o movimento feminista propriamente dito surgir e ganhar força, luta que começou por volta do início do século XX. A escritora, como os seres humanos em geral, não era imune aos pensamentos de sua época e por esse motivo, suas obras oscilam entre conservadorismo e ideias mais liberais. Ao estudar sobre literatura e sociedade, Candido (2006) identifica essa mesma oscilação nas obras de arte em geral ao fazer duas distinções categóricas: a existência das artes de agregação e artes de segregação. Segundo o autor, a primeira se inspira especialmente na experiência coletiva, buscando se integrar ao sistema simbólico já predominantemente aceito. A arte de segregação, por sua vez, é a responsável por renovar esse sistema, agregando novas ideias, e se dirigindo, pelo menos inicialmente, a um público menor. Portanto, enquanto uma busca se integrar as ideias vigentes, a outra busca se diferenciar e, conseqüentemente, renová-las. O curioso é que o autor aponta que toda obra de arte possui ambas as características, mesmo que em proporções diferentes.

A integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas (CÂNDIDO, 2006, p. 32).

Muitos estudiosos que se dedicam a analisar o feminismo presente nas obras de Austen, ou profeminismo, como alguns preferem chamar, parecem não possuir os conceitos identificados por Antônio Cândido em mente. Alguns chegam a adotar extremos para classificá-la, seja como uma mulher extraordinariamente conservadora, seja como uma revolucionária, quando na verdade era uma equilibrista, como todo artista é, em intensidades diferentes. Mas como o objetivo do presente trabalho não é tecer novas classificações nem corroborar as já existentes, basta para nós perceber que os livros de Jane mostram que ela era uma mulher capaz de pensar criticamente a sua sociedade e expressar suas opiniões, mesmo que contrárias às convenções.

Austen oferece um panorama para que seus leitores examinem e possam questionar as instituições (família, religião, trabalho) e não destruí-las. Ela encontrou um ponto de equilíbrio entre liberalismo e conservadorismo, pois confirma a importância da família tradicional em mundo em mudança, entretanto, em sua visão, a família sempre incorpora algo novo (suas personagens sofrem mudanças importantes ao longo da narrativa). Além

disso, a escritora demonstra sua opinião clara de que as mulheres devem ser levadas a sério, não somente por serem bonitas e elegantes (ZARDINI, 2013, p.11).

Como destacado no trecho acima, é fato marcante que os livros de Austen tendam a trazer heroínas com certo grau de imaturidade. Ao desenrolar da narrativa, no entanto, elas crescem, aprendem com os erros ao se meterem em confusões e se tornam melhores versões de si mesmas antes de a história encerrar. Capaz de captar a essência humana, a autora escreveu não sobre pessoas completamente ruins, tampouco perfeitas, mas sobre indivíduos semelhantes aqueles que ela podia encontrar nos bailes que frequentava, nas visitas às casas de conhecidos ou até mesmo dentro da sua própria casa. Se atualmente uma obra ter esse teor não surpreende os críticos, na época de Austen foi uma inovação.

Em uma era em que diversos autores renomados como Henry Fielding e Sir Walter Scott escreviam sobre aventuras ambientadas em locais distantes e exóticos, Jane Austen se dedicava à uma escrita próxima da realidade dos leitores, construindo, então, um romance de costumes. Suas histórias não precisavam de grandes acontecimentos para se desenvolverem, como a própria autora ratificava: “Três ou quatro famílias em uma aldeia é tudo de que preciso para trabalhar” (AUSTEN *apud* REEF, 2014, p. 25). Tal estilo literário fez com que os livros de Austen inspirassem e incentivassem até mesmo soldados em guerra.

Em 2014, o escritor britânico Rudyard Kipling publicou um conto intitulado “The Janeites”, sobre uma companhia de artilharia na Primeira Guerra Mundial, cujos soldados encontravam força e consolo lendo os romances de Jane Austen. [...] Para os soldados, os personagens representavam as pessoas e a nação que defendiam (REEF, 2014, p. 213).

Foi justamente por se basear no cotidiano dos personagens e por ter veia crítica para captar a essência humana que a escritora acabou por tecer um retrato tão honesto quanto possível da sua sociedade. Por esse motivo e por conta das ironias presentes em sua prosa, muitos críticos classificam hoje a autora como pioneira do romance modernista inglês.

### **3.4. Mulheres Romancistas no Século XIX**

Contudo, ser mulher e escritora na época de Austen não era fácil. Como já destacado, qualquer tipo de profissão atribuída a uma mulher se tornava depreciativa. Caso o ofício fosse ligado à escrita, o motivo de preocupação era dobrado para muitos que pensavam que a literatura popular poderia desvirtuar as mulheres. Para outros, escrever por hobby ou para divertir a família poderia ser até aceitável, mas redigir visando a publicação não era nada



refinado. Tais visões limitadoras contribuíram para que a literatura, por um amplo período de tempo, estivesse estritamente nas mãos dos homens, fato que Jane contesta em trecho do livro *Persuasão*, no qual a protagonista Anne Elliot discute o estereótipo da inconstância feminina com o capitão Harville:

– não acho que jamais tenha aberto um livro na vida que não tivesse algo a dizer sobre a inconstância feminina. Todas as canções e ditados mencionam o temperamento volúvel da mulher. Mas a senhorita vai me dizer, talvez, que eles foram todos escritos por homens.

– Talvez eu o diga. Sim, sim, por favor, não vamos nos referir a exemplos de livros. Os homens tiveram todas as vantagens em relação a nós no que diz respeito a contar sua versão da história. Eles tiveram uma educação muito mais refinada; a pena sempre esteve em sua mão (AUSTEN, 2012, p. 253).

Não bastavam as dificuldades que encontravam por se arriscarem à criatividade de suas ideias, escritoras como Austen encontravam ainda outra barreira social: o desprestígio do romance. Tal tema foi fortemente tratado por Jane no livro *A Abadia de Northanger*, no qual a autora não apenas ressaltou a questão, como defendeu o gênero literário que a fez escrever até os últimos dias de sua vida. É o que mostra o seguinte trecho em que, narrando a crescente amizade da protagonista Catherine Morland e Isabela Thorpe, Jane afirma que as amigas se trancavam em dias chuvosos a fim de ler romances.

Sim, romances – pois eu não adotarei esse rude e mesquinho hábito, tão comum entre os escritores de romances, de degradar com censuras cheias de desprezo o tipo de obra que eles próprios produzem. [...] Deixemos que os críticos literários ofendam essas efusões da imaginação tanto quanto queiram, e que, com as mesmas velhas fórmulas, se lamentem do lixo que os faz gemer. Não vamos desertar uns aos outros. Pertencemos a uma profissão ultrajada. Embora nossas produções tenham oferecido prazer mais extenso e genuíno do que aquelas vindas de qualquer outra corporação literária no mundo, nenhum gênero de composição jamais foi tão depreciado [...]. Parece haver um desejo quase generalizado de insultar a capacidade e menosprezar o trabalho do romancista, dando-se pouca importância a obras que contêm apenas inteligência, graça e bom gosto a recomendá-las (AUSTEN, 2011, p. 33-34).

Diante dos obstáculos de gênero sexual e literário, muitas eram as romancistas que, para não chamar atenção para si, publicavam suas obras anonimamente. Foi o caso de Jane, que inicialmente tornou público seus escritos através do pseudônimo, “A Lady”. Mesmo assim, ser publicada não foi um objetivo facilmente conquistado. Quando terminou de escrever *Orgulho e Preconceito* em 1796, livro que viria a ser seu maior sucesso, o reverendo George Austen viu potencial no trabalho da filha. Enviou o manuscrito para o editor Thomas Cadell, que, ao contrário da família de Jane, não enxergou as qualidades da sua obra e rejeitou-a. Austen, no entanto, não se deixou abater e quando já estava na faixa de vinte anos se dedicou a escrever romances mais longos do que os que costumava criar durante a Juvenília. Outras

tentativas de tornar públicos seus escritos foram realizadas, até que, com 35 anos de idade, Jane publicou *Razão e Sensibilidade* com ajuda financeira do irmão, Henry Austen. O livro logo conquistou diversos fãs, inclusive na família real, cativando a princesa Charlotte. Devido ao sucesso, o editor Thomas Egerton publicou mais uma de suas obras em 1813, o adorado e tão parodiado *Orgulho e Preconceito*. Com a repercussão, Jane já não podia mais se esconder atrás do pseudônimo, especialmente graças a sua família que acabava por contar para amigos a identidade da escritora por trás dos dois sucessos.

Escrita logo após a divulgação de *Orgulho e Preconceito*, *Mansfield Park* é a terceira obra a vir a público, em 1814, seguida por *Emma*, em 1815. A essa altura, dores físicas misteriosas já haviam começado a surgir e incomodar Jane, mas a autora optou por ignorá-las. Prossegue o trabalho escrevendo *Persuasão*, livro que inicialmente se chamava “The Elliots”, e *The Brothers*, posteriormente denominado de *Sandition*. Em março de 1817, no entanto, as dores tinham se intensificado o bastante para suspender os trabalhos com a pena. E apesar de ter sido enviada pela família para Winchester a fim de receber e tratamentos médicos, Jane faleceu aos 41 anos.

A causa da doença é desconhecida e divide as suspeitas dos médicos. Alguns acreditam ter sido por conta da Doença de Addison, outros tuberculose ou linfoma. Recentemente foi levantada ainda a hipótese de envenenamento por arsênico, substância comumente encontrada na água, em remédios e até mesmo em papéis de parede na época. Sepultada na Catedral Winchester, Jane legou quase tudo o que tinha a Cassandra, irmã que foi sua companheira durante toda a vida, responsável ainda por pintar o único retrato conhecido da autora<sup>6</sup>.

### **3.5. Sucesso Póstumo e Adaptações**

Jane pôde contemplar apenas a ponta do iceberg da repercussão que suas obras viriam a ganhar. Entre críticas positivas e também negativas, a autora conquistou ainda em vida admiradores, dentre eles George IV, o príncipe regente<sup>7</sup>. Após a sua morte, no entanto, os seus livros começaram a ser ofuscados por outros grandes autores do período. O processo de esquecimento foi revertido após a publicação da primeira biografia da autora em 1870, A

---

<sup>6</sup> Relatos da família e demais conhecidos da autora contribuem para pensar que a pintura não retratava Jane com muita fidelidade, sendo ela caracterizada das mais divergentes formas. Dessa maneira, a aparência da autora segue sendo um mistério para aqueles que não a puderam ver com os próprios olhos.

<sup>7</sup> Reef (2014) conta que, convidada à residência do príncipe pelo bibliotecário, reverendo James Stanier Clarke, a autora recebeu uma solicitação, que na verdade era uma ordem real, para dedicar o próximo livro, *Emma*, ao monarca. Apesar de suas aversões pelo príncipe, Jane se viu obrigada a fazê-lo.

Memoir Of Jane Austen, escrita pelo seu sobrinho, James Edward Austen-Leigh, que contribuiu para que o nome da autora fosse novamente lembrado.

Desde então, fãs ao redor do mundo, apelidados de Janeites, criaram diversas sociedades para estudar e disseminar a história de vida e as obras da autora. Jane Austen Society Of United Kingdom foi a primeira delas. Fundada em 1940, a organização foi responsável pela restauração de Chawton Cottage em Hampshire, a última casa em que a escritora morou e onde escreveu suas obras de maior sucesso. Atualmente aberta à visitação, a casa abriga um museu onde fãs do mundo todo podem encontrar expostos objetos que pertenceram a autora e até as primeiras edições de alguns dos seus livros. Já a cidade de Bath, local que serviu de inspiração para livros como Persuasão e Abadia de Northanger, celebra anualmente o Jane Austen Festival, evento com duração de cerca de dez dias que busca homenagear a escritora. Nesse período, é comum ver pessoas nas ruas vestidas como personagens das obras de Austen, que concorrem até mesmo a categoria de melhor figurino. A influência da escritora cresceu de tal maneira que duzentos anos após a sua morte, seu rosto passou a estampar as cédulas de 10 libras da Inglaterra, substituindo as antigas cédulas que traziam a figura do geneticista Charles Darwin. O acontecimento fez com que Austen se tornasse a terceira mulher a ganhar tal honraria na Inglaterra, após a rainha Elizabeth II e a reformista Elizabeth Fry.

Não apenas prestigiada entre a alta literatura britânica, o nome de Austen dispõe de ampla popularidade entre as massas, sendo por esse motivo intitulada de Estrela de Rock Literária pela imprensa (AGUILAR, 2017)<sup>8</sup>. Tanta repercussão, sem dúvida, tem profundas raízes nas inúmeras adaptações que as obras da escritora ganharam para meios como o cinema, teatro e televisão, além de paródias como o livro Orgulho e Preconceito e Zumbis, que transforma as heroínas do clássico de Austen em caçadoras de mortos-vivos. Escrito por Seth Grahame-Smith, o livro chegou ainda aos cinemas no ano de 2016, levando Orgulho e Preconceito a uma adaptação em segundo grau.

Mas não apenas o cinema e a literatura usufruem das obras de Austen. Em 2018, a emissora brasileira líder de audiência se propôs a produzir uma telenovela inspirada no universo literário da autora. Estudo de caso da monografia, a telenovela Orgulho e Paixão, dirigida por Fred Mayrink e roteirizada por Marcos Bernstein, compila personagens de diversos livros em uma única narrativa. A aproximação de escritores canônicos com produções populares como telenovelas a princípio pode parecer conflitante, mas, como

---

<sup>8</sup> Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/14/cultura/1500041594\\_163366.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/14/cultura/1500041594_163366.html)>. Acesso em 14 de outubro de 2018.

apontado no capítulo anterior, já resultou em inúmeras telenovelas-literárias. Entretanto, os livros de Austen, em específico, apresentam certas peculiaridades que harmonizam com o perfil da telenovela típica das seis horas, o que certamente favoreceu a ideia de promover uma aproximação dos meios.

### **3.6. Austen em harmonia com as telenovelas do século XXI**

A primeira das inúmeras decisões que compõem o processo da adaptação é a escolha da obra que servirá de fonte de inspiração. Essa não é menos desafiadora do que as escolhas que a sucedem. Como já mostrou Hutcheon (2013), algumas obras são mais facilmente adaptáveis que outras. É natural que livros que expressem auto grau de interioridade, subjetividade sejam mais difíceis de transpor ao vídeo, meio que trabalha com signos icônicos e linguagem de exterioridade.

A maioria dos livros de Jane Austen possuem características que dialogam com a estrutura das telenovelas, o que pode tornar a escolha da passagem desses para o gênero televisivo mais favorável. As obras da escritora costumam ceder amplo espaço para longos trechos de diálogo entre os personagens, facilitando a exteriorização intrínseca ao meio audiovisual. Outro ponto de encontro entre as duas mídias que destacamos é o fato de que os enredos de Austen se tratam de romances de costumes, estilo amplamente explorado nas telenovelas das seis horas, que também apostam com frequência em produções de época.

Entretanto, para ressaltar o próximo elemento de aproximação com as telenovelas precisaremos mergulhar brevemente nas páginas de *Orgulho e Preconceito*, maior sucesso de Austen. Mais especificamente no diálogo entre a protagonista Elizabeth, o senhor Darcy, par romântico da heroína que nesse momento ainda era tão detestável a ela, além do senhor e senhorita Bingley, dois irmãos amigos de Darcy. Em certo momento da conversa, surge uma discussão sobre os atributos que uma mulher precisa possuir para receber o título de prendada. Darcy comenta que, em sua opinião, a palavra é aplicada muito levemente e que nunca conheceu mais de meia dúzia de mulheres que merecessem o termo.

— Nesse caso — observou Elizabeth — deve exigir muitas qualidades para o seu ideal de mulher perfeita.

— De fato, exijo muitas qualidades.

— Oh, certamente — exclamou a sua fiel aliada. — Nenhuma mulher pode ser realmente considerada completa se não se elevar muito acima da média. Uma mulher deve conhecer bem a música, deve saber cantar, desenhar, dançar e falar as línguas modernas, a fim de merecer esse qualificativo, e além disso, para não o merecer senão pela metade, é preciso que possua um certo quê na maneira de andar, no tom da voz e no modo de exprimir-se.

— Sim, deve possuir tudo isso — acrescentou Darcy. — E acrescentar ainda alguma coisa mais substancial: o desenvolvimento do espírito pela leitura intensa.

— Já não me espanto de que conheça apenas seis mulheres completas, espanto-me é de que conheça alguma.

— Julga com tanta severidade o seu sexo, que duvida da possibilidade de tudo isto?

— Eu nunca vi uma mulher assim. Nunca vi tanta capacidade de aplicação, gosto e elegância reunidas numa só pessoa (AUSTEN, 1982, p. 41-42).

Através desse diálogo, Jane Austen exterioriza sua insatisfação com relação ao padrão de perfeição exigido ao seu sexo. Capítulos a frente, encontramos outra cena relevante para nossas considerações. Trata-se de um embate entre a protagonista Elizabeth e a aristocrata, Lady Catherine de Bourgh, cena através da qual a autora retrata o jogo de classes de sua época. O confronto tem início porque Lady Catherine ouve falar acerca de um possível noivado entre Elizabeth e o seu sobrinho, Darcy. Indignada pela união de um membro de sua família com uma moça sem posses, Lady Catherine vai até a casa de Elizabeth questioná-la sobre o assunto, alegando que sua filha e Darcy estavam prometidos um ao outro desde o nascimento. O matrimônio entre primos era comumente adotado pelos aristocratas para manter os bens da família.

— Quando ainda de berço, planejamos a união; e agora, quando os desejos das duas irmãs iriam realizar-se com o casamento, vê-los destruídos por uma mocinha de nascimento inferior, sem nenhuma importância no mundo e completamente estranha à família! [...]

— [...] Mas que importância isso pode ter para mim? Se não houver obstáculos ao meu casamento com seu sobrinho, certamente não desistirei dele porque sua mãe e sua tia queriam que ele casasse com a srta. De Bourgh. As duas fizeram o máximo que puderam ao planejar o casamento. Mas torná-lo realidade dependia de outros. Se o sr. Darcy não está preso nem pela honra, nem pelos sentimentos da prima, por que não deveria escolher outra pessoa? E, se eu sou essa pessoa, por que não posso aceitá-lo? [...] Sejam quais forem meus parentes — disse Elizabeth —, se o seu sobrinho não tiver objeções contra eles, eles não são da sua conta (AUSTEN, 2010, p. 278-279).

A discussão revela que a protagonista criada por Austen não se curva aos caprichos da aristocracia e tampouco se envergonha da família e da classe as quais pertence. Ao perguntar por que não deveria aceitá-lo se Darcy chegasse a lhe propor casamento, Elizabeth invalida os motivos anteriormente levantados por Lady Catherine, inclusive o que a classificava como inferior aos Fitzwilliam.

Essas duas cenas servem de exemplo para mais uma das características que tornam a literatura de Austen favorável a uma aproximação com a telenovela brasileira do século XXI. Recurso inerente à ficção televisiva atual, o Merchandising Social possibilita a

conscientização do público que assiste à telenovela acerca de determinadas temáticas sociais. Tal conscientização se dá através de situações enfrentadas pelos personagens em seu dia a dia. Dessa forma, temas sociais como preconceito de classes, de raça e gênero são trabalhados nos roteiros, repercutindo mensagens a respeito dos assuntos para a população.

Pode-se dizer que, à sua maneira e coerentemente com o seu tempo, Austen também encontrou nos dramas familiares maneira de chamar atenção para problemas sociais que, para ela, necessitavam ser expostos. É o que aponta as duas cenas destacadas em *Orgulho e Preconceito*, além de inúmeras outras que podem ser encontradas nos seus escritos. Ainda assim, não se pode afirmar que os livros da autora possuem por si só algum protótipo de *Merchandising Social*, já que, “para que ocorra é necessário que haja, por exemplo, referência a medidas preventivas, protetoras, reparadoras ou punitivas [...]” (LOPES, 2009, p. 38). O que salientamos é que os livros da escritora se mostram terrenos férteis ao *Merchandising Social* das telenovelas por já possuírem certo teor questionador.

Outro fator de aproximação com as telenovelas do século XXI é a voz feminina nas narrativas. Em tempos de protestos e críticas sociais afloradas, o feminismo tem tomado força, fazendo com que dar espaço a voz feminina se torne, cada vez mais, uma demanda reivindicada nas manifestações artísticas e midiáticas. O fato de todos os livros de Austen possuírem protagonistas mulheres, várias de personalidade forte, é mais um ponto de aproximação com a telenovela, que, é importante ressaltar, já possui o histórico de terem sido voltadas para o público feminino, vindo a alcançar parte do público masculino brasileiro apenas por volta da década de 70<sup>9</sup>.

Outro último ponto que destacamos é o estilo das narrativas, que trabalham com elementos melodramáticos, tal como as telenovelas. Como vimos anteriormente, através de pequenos núcleos familiares essas produções televisivas produzem um retrato da nação por meio do qual toda uma sociedade se faz ver. Os livros de Austen não são diferentes nesse sentido. Como já pontuado, enquanto muitos autores de sua época concentravam seus esforços em criar aventuras que afastavam o público de sua própria realidade, Austen se dedicou às narrativas familiares que encontrava no dia a dia, construindo, deliberadamente ou não, um retrato da sociedade em que vivia. Portanto, ambos, os livros da escritora e as telenovelas, partem de pequenos núcleos privados mas acabam por compor todo um panorama social.

---

<sup>9</sup> Segundo Reimão (2004), a Rede Globo cativou a audiência masculina a partir da exibição da telenovela *Irmãos Coragem*, transmitida em junho de 1970.

O panorama histórico-social do Brasil, entretanto, é claramente diferente do britânico. Se Austen retrata uma sociedade, as telenovelas brasileiras retratam outra. Ao se propor tomar como inspiração as obras de Austen para criar uma telenovela, o roteirista Marcos Bernstein, se viu diante do desafio da discrepância de tempo e lugar das narrativas. Afinal, como já vimos através dos estudos de Guimarães (1995), de 1975 em diante, as emissoras de televisão passaram a priorizar, e o próprio público a requerer, enredos realistas e coerentes com o panorama nacional. Mesmo as chamadas telenovelas-literárias, que normalmente se ambientam em tempos distantes, a demanda pelo realismo permanece.

Enquanto as telenovelas "realistas" procuram representar a realidade contemporânea dos centros urbanos e do meio rural, as adaptações constituem a contraface diacrônica da construção dessa realidade brasileira, uma espécie de construção em retrospecto do "nacional". Assim, o "realismo" das telenovelas se divide em dois planos: 1) o da representação da realidade brasileira contemporânea, em que a tensão urbano/rural é frequentemente tematizada; e 2) o da representação da realidade brasileira histórica, na qual o texto literário desempenha papel legitimador. (GUIMARÃES, 1995, p. 128)

Nesse contexto, os adaptadores por trás da telenovela *Orgulho e Paixão* precisaram se arriscar a responder a seguinte pergunta: como seriam os livros de Austen se fossem ambientados no Brasil?

#### **4. Orgulho e Paixão: da sociedade Georgiana do século XVIII para o Brasil do século XX**

Compilando o universo de seis livros em uma narrativa livre e abasileirada, *Orgulho e Paixão* traz os personagens ingleses de Jane Austen para o Vale do Café, interior do estado de São Paulo, um século adiante do tempo dos enredos originais. Através de um trabalho delicado feito pelo roteirista Marcos Bernstein, diferentes narrativas de Austen foram adequadas de forma a caberem em uma única telenovela de maneira coerente e criativa. Mesmo assim, como o próprio título da telenovela já indica, *Orgulho e Preconceito* foi a principal base e ponto de partida para o enredo, que conta a história de cinco irmãs solteiras, alvos dos esforços desesperados e ligeiramente cômicos de sua mãe, que deseja casá-las com homens de posses a fim de salvá-las da pobreza. Pontuaremos a seguir como cada um dos livros da escritora britânica foram adequados a essa narrativa base e seguiremos para considerações teóricas acerca da questão da fidelidade nas adaptações, para, enfim, buscarmos o sentido das alterações feitas na narrativa original na transposição para a telenovela.

##### **4.1. Os enredos**

Apresentamos, a seguir, brevemente os enredos dos livros que inspiraram a telenovela. São eles: *Orgulho e Preconceito*; *Razão e Sensibilidade*; *A Abadia de Northanger*; *Mansfield Park*; *Lady Susan* e *Emma*. Começamos pela obra que constituiu o cerne narrativo da telenovela: *Orgulho e Preconceito*.

##### **4.1.1. Orgulho e Preconceito**

“É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, possuidor de uma boa fortuna, deve estar necessitado de esposa.” (AUSTEN, 1982, p.9). A famosa frase escrita em 1796 marca o início da obra que viria a ser o maior sucesso de Austen, um clássico da literatura mundial e um dos livros mais lidos na Inglaterra ainda nos dias de hoje<sup>10</sup>. Tal como a telenovela de Bernstein, *Orgulho e Preconceito* narra a história das cinco irmãs Bennet, que, assim como centenas de outras moças na época de Jane, estavam sob o risco iminente de perderem a casa e os bens para um parente distante, já que a família não possuía herdeiros homens. A chegada de um novo rico na região põe a casa dos Bennet em alvoroço e os nervos

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/01/orgulho-e-preconceito-faz-200-anos-de-sucesso.html>>. Acesso em 21 de outubro de 2018.



da matriarca agitados diante da possibilidade de um casamento vantajoso para uma de suas filhas.

Apesar de serem cinco ao todo, o eixo narrativo do livro é focado nas duas irmãs Bennet mais velhas, Elizabeth e Jane. A primeira é dotada de personalidade forte, e por isso, é constantemente censurada ao expressar suas opiniões diante de situações em que a sociedade esperava que ela se calasse. A segunda, dona de um caráter doce e capaz de ver o bem em tudo e a todos. Sua amabilidade e beleza logo encantam o vizinho recém chegado, fazendo nascer um dos romances essenciais à narrativa do livro.

O foco da história se concentra, entretanto, em Elizabeth e o amigo do Senhor Bingley, Fitzwilliam Darcy. Rico e dono de uma natureza misteriosa, Darcy possui uma personalidade aparentemente incompatível com a de Elizabeth, o que faz com que as primeiras impressões<sup>11</sup> que ambos têm um do outro não sejam amigáveis. De um lado, Darcy e seu orgulho, que o faz julgar a moça pouco agradável e desprezar a família Bennet devido ao comportamento de seus integrantes, que não eram coerentes aos padrões de etiqueta. De outro lado, a protagonista, que contribui ao título da obra com o preconceito, julgando negativamente o caráter de Darcy pouco depois de serem apresentados.

— Posso dizer que desde o princípio, desde o primeiro instante quase em que o conheci, as suas maneiras me convenceram de que era um homem arrogante, pretensioso, e de que tinha a maior indiferença pelos sentimentos dos outros. Esta impressão foi tão profunda que constituiu, por assim dizer, o alicerce sobre o qual os acontecimentos subseqüentes elevaram uma indestrutível antipatia; e talvez menos de um mês depois de conhecê-lo estava convencida de que o senhor seria o último homem no mundo com o qual eu me casaria. (AUSTEN, 1982, p. 174).

Ao desenrolar da história, contudo, ambos percebem que suas concepções acerca um do outro estavam erradas ou deturpadas. Os dois aprendem com os erros de julgamento e passam por um processo de amadurecimento. Uma história de amor nasce e, por fim, Darcy e Elizabeth acabam por surpreender a todos ao decidirem se casar, ignorando as posições sociais de suas famílias e o que a sociedade tinha a dizer sobre tal união. Jane e o Senhor Bingley também têm um final feliz, apesar dos esforços de Caroline Bingley, irmã do rapaz, e do próprio Senhor Darcy, que de início tentaram separar os dois prevendo um casamento que conjecturavam ser pouco compatível ou proveitoso.

Na passagem dos personagens do livro para a televisão, a família Bennet passam a se chamar Benedito, em um abraqueiramento proveniente da mudança de local da narrativa da

---

<sup>11</sup> Primeiras Impressões foi o nome dado por Jane ao livro inicialmente. Contudo, a escritora precisou muda-lo no momento da publicação por já haver outra obra conhecida com o mesmo nome. Austen escolheu o nome Orgulho e Preconceito em referência ao livro Cecília, de Fanny Burney.

Grã-Bretanha diretamente para São Paulo. Entretanto, o eixo central do enredo é mantido, embora alterações sejam feitas de forma a incluir histórias dos outros livros da escritora no núcleo familiar dos Bennet. É o caso de duas das irmãs do meio, Kitty e Mary, que, por não serem tão influentes à narrativa, são substituídas por protagonistas de outros dois livros de Austen: Catherine, de *A Abadia de Northanger*, e Marianne, de *Razão e Sensibilidade*<sup>12</sup>.

#### 4.1.2. Razão e Sensibilidade

*Razão e Sensibilidade* conta a história das irmãs Dashwood, Elinor e Marianne, a primeira sempre guiada pela razão e a segunda impulsionada pelas emoções. Após a morte do pai, as protagonistas se encontram em difícil situação financeira devido as leis de primogenitura. Se mudam, então, para um chalé localizado em Devonshire, cedido por um primo abastado. Lá passam a viver relacionamentos confusos.

Elinor se apaixona por um rapaz chamado Edward Ferrars e logo depois descobre que esse está noivo. Já Marianne rejeita o apaixonado coronel Brandon, julgando-o sem graça e extraordinariamente velho, mesmo em seus trinta e cinco anos de idade. Em vez disso, se encanta pelo jovem oportunista Willoughby, que após seduzi-la, a abandona a fim de casar com uma moça afortunada. Dona de uma personalidade intensa, Marianne logo cai em depressão. Mas nem ela poderia prever que encontraria consolo na amizade do coronel Brandon, que enfim se mostra aos olhos da moça como o homem ideal, contrariando seus pré-julgamentos. Após idas e vindas, Elinor também tem um final feliz, casando-se com Edward Ferrars. Na telenovela apenas Marianne Dashwood foi escalada, se tornando Mariana, uma das irmãs Benedito.

O autor mantém a base da história da personagem, que se apaixona por Uirapuru, o Willoughby da narrativa original, mas encontra seu amor no antes desprezado coronel Brandão, Brandon no livro. Entretanto, vários detalhes e acontecimentos são adicionados. O maior deles é o fato de o coronel Brandão esconder que na verdade é um herói motoqueiro disfarçado em uma roupa vermelha que salva pessoas em perigo no Vale do Café. Apesar de aparentar ser sério e monótono, Brandão participa secretamente de corridas de motocicleta clandestinas. Já a personagem Mariana, dona de um coração aventureiro, também passa a ter uma vida agitada assim que aprende a andar de motocicleta. Passa, então, a se vestir de homem para correr nas corridas clandestinas, já que pelas regras, mulheres não são bem-

---

<sup>12</sup> Com roteiro de Emma Thompson, uma das adaptações da obra para o cinema, lançada em 1996, chegou a receber 17 prêmios, entre ele dois Globos de Ouro e um Oscar de Melhor Roteiro Adaptado. Foi estrelado por Kate Winslet e a própria Emma Thompson.

vindas. O disfarce contribui ainda para que os dois personagens fiquem próximos, se tornando amigos, confidentes e, após as revelações de suas identidades secretas, amantes.

#### 4.1.3. A Abadia de Northanger

A última das irmãs Benedito retirada de outro romance de Austen se encontra em *A Abadia de Northanger*. Diferentemente do estilo comumente adotado na maioria das obras da autora, o livro é uma paródia dos livros góticos do auge do romantismo. Sem abrir mão da ironia sutil, a escritora faz uma comédia satírica através da história de Catherine Morland, uma protagonista atrapalhada, simpática e uma leitora voraz de romances de terror. O fascínio pelas obras somado a sua criatividade aguçada faz com que sua mente confunda, em muitas situações, ficção e realidade. E é durante sua viagem à cidade de Bath, que a heroína encontra a oportunidade de passar uma temporada na Abadia de Northanger, cenário perfeito para os romances de horror que costuma ler. É entre as paredes de arquitetura gótica que Catherine vive situações supostamente assustadoras e também um amor.

Henry Tilney é filho do viúvo Capitão Tilney, proprietário da Abadia. Catherine se encanta pelo rapaz, mas, ao mesmo tempo, passa a desconfiar que o pai de Henry assassinou a própria esposa. Logo começa a investigar o caso, até ser pega de surpresa pelo par romântico e perceber que suas conjecturas eram, na realidade, completamente infundadas. Apesar de interesseiro e desagradável, o capitão Tilney não era um assassino. Como típico das heroínas de Austen, Catherine passa pela fase do amadurecimento, se tornando uma melhor versão de si mesma e aprendendo a não se deixar levar pela própria imaginação e ingenuidade.

Em *Orgulho e Paixão*, Catherine Morland se torna Cecília Benedito, e se apaixona por Rômulo Tibúrcio, o Henry Tilney da história original. Novamente Bernstein mantém o centro narrativo do livro, ao mesmo tempo que propõe mudanças. Uma delas é que a mãe de Henry e esposa do capitão Tilney está, na realidade, viva e escondida na Europa. Dona de comportamentos libertinos, oportunistas e dissimulados, Josefine Tibúrcio causa comoção em casa ao retornar ao vale, afirmando que o marido tentou mata-la, mas ela conseguira fugir.

Outra alteração que chama a atenção dos leitores da escritora já no primeiro episódio da telenovela está na própria Abadia, que passa a se chamar Mansão do Parque. Os fãs de Austen logo percebem que Bernstein, na realidade, está fazendo breves referências a outro livro da autora, *Mansfield Park*. Apesar de trazer poucos elementos do livro, o roteirista transporta dois personagens de *Mansfield Park* para dentro do eixo narrativo de *A Abadia de Northanger*: a protagonista Fanny e seu par romântico Edmund.

#### 4.1.4. Mansfield Park

Adotada por tios afortunados, Fanny Price deixa a casa dos pais ainda cedo para receber educação mais refinada ao lado de seus primos. Ao crescer, no entanto, a protagonista acaba por se apaixonar por um de seus primos, Edmund. Na telenovela, Fanny Price se torna Fani Priccelli, filha de um casal imigrante italiano, e adotada pela mãe dos Tibúrcio, antes de sua falsa morte. Após o acontecimento, a protagonista é menosprezada pelo patriarca da família, tornando-se em vez de filha, governanta da mansão. As amarguras da personagem se agravam quando é separada de seu amor, Edmundo Tibúrcio. Ressentida, Fani decide se vingar, plantando falsas evidências de que a casa seria assombrada pelo fantasma de Josefine, afim de afastar qualquer moça que se aproximasse, incluindo Cecília, do livro *A Abadia de Northanger*. A inspiração retirada de *Mansfield Park* é mais superficial que nos outros casos, sendo feitas apenas leves referências ao livro de Austen. Nas mãos de Marcos Bernstein, a história de Fanny e Edmund ganha contornos completamente novos.

#### 4.1.5. Lady Susan

Toda telenovela precisa de vilões e o roteirista de *Orgulho e Paixão* buscou a sua inspiração no livro *Lady Susan*, escrito por Austen aos dezoito anos. Em poucas páginas do que são uma obra epistolar curta, a escritora mesclou jogos de paixão, vaidade, orgulho, inveja e traição em uma trama que gira em torno de uma protagonista dificilmente encontrável nos romances da época.

A viúva Lady Susan é uma mulher astuta que brinca com os sentimentos dos que estão ao seu redor a fim de conseguir o que deseja. Para isso, ela usa da beleza e dos modos impecáveis como artifício, além de sua própria filha, Frederica, que, nas mãos da mãe, se torna mais uma das peças do jogo de interesses. Após tentativas de casar a moça à força por pura conveniência financeira, as coisas não saem como planejado. A tímida Frederica mostra sua personalidade se negando a satisfazer os caprichos da mãe, ao passo que o pretendente que Lady Susan havia escolhido para a filha se encanta por ela mesma, enquanto essa se dedica a um caso extraconjugal. Diante de tanta confusão, as duas partem para o campo, cenário que deixa de ser calmo com a chegada da protagonista e seus planos astutos para agarrar fortunas. Longe de ser o que a filha de um pároco do interior da Inglaterra no século XVIII escreveria, a própria Austen decidiu que era melhor manter o livro em segredo, vindo à público apenas após a sua morte.

Em *Orgulho e Paixão*, Lady Susan é Susana, que concentra todos os seus esforços em arruinar o romance entre os personagens centrais, Darcy e Elizabeta. Desejando casar ela mesma com Darcy, Susana passa toda a trama armando planos e armadilhas para agarrar a fortuna do galã. Para isso, ela se alia a outros vilões: o proprietário de terras Xavier, personagem criado pelo próprio roteirista, e Lady Margareth, retirada de *Orgulho e Preconceito*.

Lady Margareth é Lady Catherine de Bourgh, a aristocrata e tia de Darcy, que tenta arruinar um possível romance entre o sobrinho e uma moça sem vintém. Na discussão citada no capítulo anterior da monografia, a aristocrata revela que a família havia planejado casar Darcy com sua filha, Miss de Bourgh, desde o nascimento desses. Marcos Bernstein se inspira exatamente nessa trama para armar a vilã mais cruel de *Orgulho e Paixão*.

Enquanto Susana é uma antagonista cômica e interesseira sempre apoiada em sua fiel escudeira, Petúlia, Lady Margareth é tão perversa que chega a tentar envenenar a família Benedito. A filha de Susana foi suprimida do enredo da telenovela, já que a própria Lady Margareth cumpre o papel de tentar forçar a tímida filha, Briana, a casar com seu primo, Darcy. Dona de um caráter mais vil que de Lady Catherine de Bourgh, Lady Margareth faz o que está ao alcance para atrapalhar a união de Elizabeta e Darcy, sabotando até mesmo a vida da melhor amiga da personagem, Ema Cavalcante.

#### 4.1.6. Emma

O último romance que serve de inspiração à telenovela é a história de Emma Woodhouse, cujo próprio nome dá título ao livro. Diferente das outras heroínas de Austen, a protagonista em questão é rica e um tanto mimada por conta de sua posição e criação privilegiadas. Mas basta algumas páginas para que o leitor perceba que a moça tem um grande coração e ambições nobres, que giram em torno de provocar a felicidade de todos a sua volta. Ingênua e ao mesmo tempo dona da verdade, Emma Woodhouse<sup>13</sup> se proclama o cupido do distrito de Highbury, juntando casais que aos seus olhos parecem perfeitos. Entretanto, como as pessoas são mais do que os olhos podem ver, a heroína se mete em confusões, tanto ao procurar um par para sua amiga Harriet Smith, quanto nas questões dos seus próprios sentimentos. Mas não importa o tamanho da bagunça amorosa que Emma pode provocar, ela sempre encontra salvação e refúgio em seu melhor amigo, George Knightley. A protagonista

---

<sup>13</sup> O livro *Emma* serviu de inspiração para a criação do sucesso cinematográfico, *As Patricinhas de Bervely Hills*, lançado em 1995.

demora para perceber que os dois formam o par ideal, mas no fim, descobre seus sentimentos pelo amigo. Até lá, como as outras protagonistas de Austen, a moça aprende com as situações que surgem ao longo da narrativa, amadurecendo e se tornando uma melhor versão de si mesma.

Ao transportar Emma Woodhouse para o Vale do Café, Marcos Bernstein não apenas muda o sobrenome da personagem para Cavalcante, como também transforma pontos relevantes da história. Dentre todas as narrativas, o caso de Emma é ainda mais relevante para a pesquisa por apresentar a peculiaridade de tomar um desfecho importante que não estava previsto na história base escrita por Austen.

Como na obra original, Ema Cavalcante, interpretada por Agatha Moreira, descobre que está apaixonada pelo seu melhor amigo, Jorge, estrelado por Murilo Rosa. Entretanto, quando se dá conta dos seus sentimentos, Jorge já está comprometido com Amélia, personagem Harriet do livro de Jane Austen. A fim de provocar ciúmes em Jorge e Amélia, par promovido pela própria Ema, a baronesa do café, então, se aproxima do personagem italiano criado por Bernstein, Ernesto Priccelli. O que não se esperava é que a história entre a princesa e o plebeu ganharia o coração dos espectadores de tal maneira, que ofuscaria até mesmo o casal protagonista, Elizabeta e Darcy. Uma mobilização nas redes sociais a favor do improvável casal teve início com o compartilhamento de *hashtags*<sup>14</sup> como “#Erma”, através das quais os fãs uniam os nomes do rapaz e da baronesa. A repercussão ganhou força e tamanha torcida a favor do casal formado por Agatha Moreira e Rodrigo Simas, forçando a mudança do desfecho da história original e do início da própria telenovela, que previa a união de Ema e Jorge. Essa mobilidade narrativa é característica das telenovelas.

#### **4.2. Telenovelas e adaptações: tradução, mobilidade e fidelidade narrativa**

Diferentemente dos livros, que só chegam às mãos do público depois de escritos, e até mesmo das minisséries, que tendem a ser transmitidas após serem inteiramente gravadas, as telenovelas são normalmente produzidas em partes. Exibidas diariamente, essas produções desencadeiam diversas reações do público, já que “a telenovela é tão vista quanto falada” (LOPES, 2009, p. 29). É inerente que tais programas gerem intermináveis conversações,

---

<sup>14</sup> O uso das *hashtags* possibilita categorizar conteúdos de publicações das redes sociais, criando uma interação entre usuários sobre um mesmo assunto. Ao utilizarem as mesmas *hashtags*, os internautas têm acesso a inúmeras publicações sobre determinado tema.

sejam favoráveis ou contrárias aos caminhos tomados pelos autores. Essas reações podem ser expressas nas mais variadas plataformas e tem influência direta sobre os caminhos que o enredo pode vir a tomar. A telenovela é, assim, antes de tudo uma obra aberta.

Como muitas pesquisas já mostraram, a novela começa a ser comentada durante o próprio ato de sua assistência. Conversa-se sobre ela em casa, com o marido, a mãe, os filhos, a empregada, com os vizinhos, os amigos, no trabalho. Fala-se dela nas revistas especializadas em comentários e focos sobre novelas; em colunas dos jornais diários, tanto os de prestígio como os populares; nas pesquisas de opinião feitas por institutos; nas cartas de leitores enviadas aos jornais e revistas; nos programas de televisão e rádio [...] Finalmente, o mais novo espaço ocupado por toda essa conversação que a novela provoca é a internet, onde cada uma tem seu site (informado no ar ao final da ficha técnica que encerra cada capítulo diário). As opiniões dos fãs são expressas em inúmeras listas de discussão, posts e blogs, dos autores e do público, e onde inúmeros dispositivos de interatividade ampliam e renovam os significados das novelas (LOPES, 2009, p. 29-30)

Essas narrativas, portanto, ultrapassam as barreiras da tela da televisão e passam por um processo de transmidiação. A internet, em especial, tem se mostrado um espaço em que o *fandom*<sup>15</sup> pode, espontaneamente ou em resposta a um estímulo da emissora fazer suas opiniões ganharem amplo alcance. Para os autores, saber o que público pensa sobre a obra é importante para o desenvolvimento tanto da trama, quanto dos personagens. Segundo Cândido (2006) a arte e a sociedade são um vasto sistema solidário de influências recíprocas. O autor afirma que “a ausência ou presença da reação do público, a sua intensidade e qualidade podem decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista” (2006, p.85). Contudo, no caso de telenovelas que adaptam obras da literatura, a mobilidade narrativa é um dos pontos que influencia diretamente a fidelidade ao texto original. É justamente sobre essa discussão que nos deteremos a seguir.

É comum que a análise crítica e o próprio público tomem como parâmetro a fidelidade à obra original para ditar o valor e o sucesso das adaptações. Parece que há uma exigência em torno do apagamento do adaptador que se proponha a transpor um livro para um outro meio. Robert Stam destaca alguns dos termos utilizados pela crítica diante de desvios da história adaptada: “Termos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘vulgarização’, ‘adulteração’ e ‘profanação’ proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser sempre a mesma – o livro era melhor” (2008, p. 20). No caso da novela *Orgulho e Paixão*, a situação parece se agravar. “O público exige

---

<sup>15</sup> O termo se refere a comunidades de fãs de determinado artista, obra, música, etc. É a junção de duas palavras inglesas, *Fan* e *Kingdom*, significando, portanto, Reinado dos Fãs.

fidelidade especialmente quando lidamos com os clássicos, tais como a obra de Dickens ou Austen” (HUTCHEON, 2011, p. 55).

Em casos de transposição para artes tidas como mais elevadas, tais como o balé ou a ópera, a fidelidade como critério de aceitação é suavizada, ao contrário do cinema e da televisão, vistos como “uma forma de cognição deliberadamente inferior” (NEWMAN *apud* HUTCHEON, 2011, p. 23), a todo tempo assombrados pelos textos que serviram de inspiração à adaptação. Contudo, antes de se depreciar as tentativas de aproximação entre os meios audiovisuais com a literatura tendo em vista a questão da fidelidade, deve-se questionar se essa é de fato alcançável.

O ato de adaptar entre mídias é um dos tipos da tradução. Segundo Roman Jakobson (1991), existem três tipos de tradução: a intralingual, que se baseia na interpretação de signos verbais através de signos de uma mesma língua; a interlingual, o tipo de tradução mais conhecida, que ocorre entre dois signos verbais de línguas diferentes; e, por fim, a intersemiótica, também chamada por ele de transmutação, que consiste na interpretação de signos verbais por signos não-verbais. Essa última é o tipo de tradução que ocorre entre duas artes, como nas adaptações da literatura para o cinema. No caso de *Orgulho e Paixão*, em vez de a mensagem ser transposta de um idioma para o outro, será atravessada do meio escrito para a linguagem imagética. É, portanto, uma tradução intersemiótica, pois envolve dois códigos midiáticos distintos, um verbal e outro não-verbal, literatura e televisão. E assim como não há tradução literal, não há uma adaptação perfeita. Essa sempre estará inserida em um jogo que requer ganhos e perdas, típico de qualquer tentativa de transcodificação.

Ao estudar as infidelidades da tradução, Aubert (1993) aponta diversos fatores que impossibilitam a existência de uma tradução literal. O autor inicia seu estudo apontando que o ato tradutório é motivado por um conjunto de necessidades que podem ser subjetivas ou objetivas, coletivas ou individuais, mas que sempre tem raízes em um fator: o bloqueio comunicacional causado pela variação do código. Busca-se então uma mensagem que tente ser equivalente a primeira, mas que sempre será diferente dela. Surge, portanto, uma segunda mensagem, que apesar de manter relações com a originária, varia devido a diversos fatores. O primeiro que buscaremos ressaltar é a própria variação do meio, que constitui a essência do ato de adaptar entre mídias.



#### 4.2.1. A Questão dos Meios

Uma pessoa que se proponha a traduzir um determinado livro do inglês para o português, por exemplo, utiliza o mesmo canal: a escrita. Mas quando os canais são distintos, como escrita e audiovisual, as barreiras que impedem a tradução perfeita se potencializam. Afinal, cada meio é diferente e possui características e modos de se fazer particulares. Escrever um livro não é o mesmo que produzir uma ficção televisiva. Apesar de ambos poderem ser utilizados para transmitir uma história comum, o farão de maneira distinta e, por conseguinte, o produto final será também diferente.

Como pontuado no início do capítulo 2, o livro buscará contar a narrativa, já a televisão deverá mostra-la, trabalhando com signos icônicos e dispondo de pessoas, objetos e espaços reais. Ambos os meios possuem linguagem, modos de produção e recepção particulares e é justamente nessas peculiaridades que a essência de cada um reside. Transpor uma narrativa de um meio verbal para o audiovisual, significa poder trabalhar não apenas com palavras, mas com música, imagens e efeitos. É entrar em um universo de novas possibilidades. Por esse motivo, Stam (2008) afirma que mesmo que a fidelidade literal fosse possível, não seria sequer desejável. Afinal, o aspecto positivo encontrado nas adaptações é justamente a oportunidade de consumir a mesma história de maneiras diversas. Não à toa, Hutcheon (2003) expõe que estatísticas de 1992 apontam que 85% de todos os vencedores do Oscar são adaptações.

De acordo com Aubert (1993), se um tradutor utiliza recursos típicos da escrita na oralidade, ruídos serão gerados na comunicação. O mesmo ocorre com o meio audiovisual. O adaptador deve contar a história de maneira apropriada ao novo meio, e, para isso, elementos do texto original serão inevitavelmente mudados. Mas além da variação dos meios gerar a variação na mensagem, o próprio adaptador também pode ser fator de influência sobre a fidelidade.

#### 4.2.2. Em cena os adaptadores

Esclavo do texto e/ou do autor do original e atrelado às restrições impostas pelas diversidades linguísticas e culturais, o tradutor deveria, na medida do possível e do impossível, abstrair o seu próprio ser, tornar-se um mero canal, livre de "ruídos" ou outras obstruções à passagem "plena" do texto original à sua nova configuração linguística. Quando estas se manifestam, ou são tidas por se manifestarem, constituiriam "interferência" indevida por parte do tradutor, originários de sua incompetência para a função que se propôs, e resultante em desvios inadmissíveis. Quando, porventura, essas obstruções passam despercebidas, a percepção da existência do tradutor fica ofuscada.

Lembrado em suas falhas, relegado ao esquecimento em seus êxitos, o tradutor, nessa visão, aparece como figura menor, secundária, um mal por vezes necessário, mas sem mérito pessoal outro que não seja o seu próprio apagamento (AUBERT, 1993, p. 7).

A visão de que o adaptador deve apagar suas próprias marcas da obra que produz sempre levou a dois caminhos: imprimir sua identidade na obra e por esse motivo vê-la fracassar acusada de infidelidade ou tentar ofuscar a si mesmo a fim de não interferir na mensagem. Contudo, o apagamento do adaptador é inviável, já que ele atua como agente diretamente ativo sobre a obra traduzida, recriando-a de todo modo. Ao fazer considerações acerca do trabalho do contador de histórias, Walter Benjamin (1994, p. 9) afirmou que “se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”. O mesmo ocorre com o adaptador, que sempre deixará sua impressão na obra. Para Aubert (1993), até a escolha de se manter o mais fiel possível ao texto original é uma marca de impressão pessoal, uma escolha a ser feita.

Desse modo, o tradutor deve ser livre para tomar decisões acerca do grau de fidelidade a ser adotado, sempre tendo em vista, é claro, que há limites para os desvios. Afinal, para ser considerada adaptação, uma obra precisa manter vínculo e diálogo com o texto fonte. Tal relação é uma questão de lócus de equilíbrio, em que se combina a visão do autor do livro que serve de inspiração e a do adaptador. Não por acaso, a palavra “adaptação” significa ajustar, adequar, amoldar, combinar, conciliar, encaixar. A fidelidade, de acordo com Aubert (1993), implica certo grau de identidade e diversidade, sendo um compromisso instável entre essas duas tendências aparentemente antagônicas. E é justamente nessa instabilidade, nesse jogo de aproximações e afastamentos, que encontramos a sua plenitude. Contudo, para o autor, não há como estabelecer previamente uma fórmula aplicável a qualquer ato tradutório que dite até onde o tradutor pode investir nos afastamentos sem ultrapassar os limites do vínculo. Essa deve ser, portanto, uma questão de sensibilidade por parte do adaptador de cada mensagem em particular.

As escolhas do adaptador acerca do grau de aproximação ou afastamento dos textos originais geram inúmeros tipos de adaptações. Em *Orgulho e Paixão*, que possui um roteiro mais independente em relação a literatura de Austen, estamos diante de uma adaptação livre, que se auto intitula no final da vinheta de abertura “livremente inspirada” nos personagens de Jane Austen.

O termo “adaptação” tornou-se popular no contexto cinematográfico para identificar películas cuja obra cinematográfica não se apoiava num roteiro original e o público podia identificar nos letreiros em cartaz nos cinemas, o subtexto, ou fórmulas como “adaptação de...”, “inspirado na obra de...”, ou

“livremente inspirado em...”. As adaptações passaram a admitir diferentes graus numa escala que vai da adaptação mais “fiel à obra”, (quando é clara a reprodução de um original transsubstanciado) a “adaptação livre” (quando o roteirista dá mais ênfase a um aspecto dramático da obra, criando uma nova estrutura para todo o conjunto) e as que se declaram “baseadas em” (a obra original funciona como ponto de partida material para a construção de uma história que terá nova estrutura); ou ainda, a “recriação” na qual se tomam algumas liberdades com relação ao texto de partida cujas exigências identificatórias com a obra original são totalmente relaxadas (BRANDÃO & ANDRADE, 2008, p. 3).

Mas afinal, quem são os adaptadores por trás de *Orgulho e Paixão*? E por que eles se propuseram a encontrar nos livros de Austen inspiração para uma telenovela, mesmo tendo em vista que adaptar clássicos não é uma tarefa facilmente executável? Falar da transposição do suporte literário para o televisivo é falar também sobre mudança de produção de um autor e, em alguns casos, coautores, para toda uma equipe de criação. Em geral, enquanto o livro é pensado praticamente individualmente, a telenovela é uma produção coletiva feita por uma equipe composta por roteirista, diretor, editor, atores, figurinistas, cinegrafistas e diversos outros profissionais. Cada um desses trabalhadores interfere, ainda que em níveis diferentes, no produto final, sendo, de certa forma, todos adaptadores. Apesar disso, Hutcheon (2013) aponta que os principais adaptadores de produções audiovisuais são os diretores e roteiristas. No caso de *Orgulho e Paixão*, Fred Mayrink e Marcos Bernstein, respectivamente.

Com 26 anos de carreira artística, Marcos Bernstein possui experiência no cinema e, com *Orgulho e Paixão*, estreou sua segunda telenovela na Globo, após o insucesso de *Além do Horizonte*, escrita em conjunto com Carlos Gregório e transmitida em 2005. Em entrevista publicada pelo site TV Foco<sup>16</sup>, o roteirista revelou porque decidiu adaptar o universo de Austen para a televisão e que optou por imprimir suas marcas autorais, criando novos personagens e situações.

Eu sempre gostei muito do universo da Jane Austen por ser muito encantador e ter bem enunciado a poesia de como as pessoas se relacionam. Todo esse jeito de se comunicar e trazer o romance em primeiro plano me lembra bastante o universo da dramaturgia diária e, sobretudo, uma trama das seis.

Dentro do raciocínio de trazer essa linguagem da literatura para a dramaturgia, eu comecei a pensar de quais obras da Jane Austen eu poderia beber na fonte. Pensei logo em ‘*Orgulho e Preconceito*’, que foi a primeira grande trama que eu busquei como ponto de partida para contar essa história. [...] além de me inspirar nos personagens da Jane Austen, eu me permiti mergulhar nessa fonte e criar personagens originais, porém vindos deste mesmo universo, com este mesmo perfume de romance, comédia e leveza (BERNSTEIN, 2018).

<sup>16</sup> Disponível em <<https://www.otvfoco.com.br/autor-de-orgulho-e-paixao-revela-porque-e-como-adaptou-obras-de-jane-austen-para-novela/>>. Acesso em: 12 de outubro de 2018.

O outro agente fundamental da adaptação, o diretor artístico Fred Mayrink, já assinou mais de dez novelas, entre elas a também de época, *Chocolate com Pimenta*, transmitida em 2003, além de *Caminho das Índias* e *O Astro*, que ganharam o Emmy Internacional. Em entrevista para o Gshow<sup>17</sup>, Mayrink (2018) cita que os maiores desafios de dirigir uma telenovela são entender onde se deseja chegar com esse projeto, qual a história que está sendo contada, para quem e de que maneira. "Cada pessoa traz um olhar e, naturalmente, contaria essa história de um outro jeito. Então, as opções que você faz com sua equipe é que são um grande desafio" (MAYRINK, 2018).

Dessa maneira, o diretor evidencia o fato de que, antes de qualquer coisa, o adaptador é na realidade um leitor que faz suas próprias interpretações do livro fonte, como já afirmaram teóricos da adaptação. "O que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores" (HUTCHEON, 2013, p. 43). Consequentemente, a interpretação sempre estará sujeita a variações porque cada tradutor terá uma determinada compreensão da mensagem originária, e cada receptor uma apreensão diferente da mensagem adaptada. Aubert (1993) destaca que um bom tradutor sempre tenderá a levar em conta que os seus destinatários receberão a mensagem em condições parcialmente distintas das vivenciadas por ele. Por isso, precisará adequar a mensagem original ao seu novo público-alvo, fato compreendido e ressaltado pelo diretor de *Orgulho e Paixão*.

O foco principal foi, é, e sempre será o público. Você tem que ter um distanciamento para pensar em como essa história chega para quem assiste. E se você consegue uma conexão, há nesse encontro aí um momento mágico. E é um momento mágico para o qual você não tem receita. Porque se não, nós só faríamos sucesso o tempo todo. Então, ter a sensibilidade, ter o cuidado, ter a delicadeza de perceber que história você está contando e de que forma, verdadeiramente, com a sua melhor emoção, você gostaria que chegasse ao público. Esse é o grande caminho que temos que trilhar durante meses (MAYRINK, 2018).<sup>18</sup>

#### 4.2.3. Tempo e espaço

Assim como os participantes do ato tradutório agem como importantes agentes de variação da mensagem, o tempo transcorrido entre uma mensagem e outra também exerce esse efeito. No caso dos livros de Jane Austen, há um intervalo dois séculos para que esses

---

<sup>17</sup> Disponível <<https://globoplay.globo.com/v/6586286/>>. Acesso em: 11 de novembro de 2018.

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6586286/>>. Acesso em: 11 de novembro de 2018.

chegassem às mãos dos adaptadores, o que acaba por interferir na forma com que a mensagem originária é lida.

Na tradução de textos cujos originais remontam a um ou mais séculos, manifestam-se diferenças diacrônicas marcantes, não apenas de natureza linguística como também de natureza referencial, de visão de mundo, e outros, que colocam diversos problemas de interpretação e de decisões estratégicas sobre o encaminhamento a dar ao ato tradutório propriamente dito (AUBERT, 1993, p. 16).

Apesar de a mensagem originária não mudar sua natureza mesmo após um longo intervalo temporal, a leitura que se faz dela difere, já que as visões dos leitores são diretamente influenciadas pelos acontecimentos que lhe são contemporâneos. Afinal, o ato de ler não ocorre no vácuo, mas dentro de um espaço cultural, social e político, o que interfere nas interpretações de acordo com as visões de mundo características de cada época. “É certo que a ‘letra’, o texto é o mesmo, mas seu espírito varia consideravelmente” (BRANDÃO & ANDRADE, 2008, p. 6). Assim sendo, antes de adaptarem, Bernstein e Mayrink leram os livros de Jane como brasileiros inseridos no século XXI, interpretando-os segundo as suas visões.

Mesmo assim, a diferenciação causada pelo fator temporal não deve ser tida como negativa. Mungioli, Silva e Jakubaszko (2017) apontam que ao recontar no presente uma história do passado, a adaptação livre pode atualizar a obra de forma a adequá-la aos sentidos do mundo dos seus novos interlocutores. Ou seja, as mudanças empregadas em *Orgulho e Paixão* renovam o universo de Austen, modernizando-a para o público contemporâneo. As falas dos adaptadores da telenovela atestam que a equipe compreendeu os jogos temporais.

Cada época tem o seu desafio. Nós temos os desafios sociais, os desafios políticos. Você tinha ali naquele momento um desejo de libertação, uma busca por espaço que ainda há hoje. [...] Eu penso que os desafios podem ter mudado, mas eles continuam existindo. Porque a sociedade vai em si se modificando, novos problemas vão surgindo, novos desafios vêm com esses problemas. Eu acho que houve uma grande evolução desse tempo da novela, desse 1900 para cá [...], mas as coisas genuínas estão guardadas aí. O desejo, o sonho, a paixão, eles são os mesmos sentimentos de 200 anos atrás, 300 anos atrás, enfim, no tempo que for. (MAYRINK, 2018)<sup>19</sup>

A novela traz a mulher do início do século XX no plano principal, mas com questionamentos que são universais e atemporais. A personagem da Elisabeta, por exemplo, poderia ser naturalmente uma mulher dos dias atuais, que busca seu lugar no mundo, independente do seu estado civil. Ou então, a personagem da Julieta (Gabriela Duarte), uma mulher empoderada que foi à luta, criou o filho sem pai e abriu a própria empresa, sem a presença masculina em sua vida. Na nossa novela, nós brincamos um pouco com isso. Não é a minha intenção colocar esses questionamentos em uma

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6586287/>>. Acesso em 11 de novembro de 2018.

forma de manifesto, porém os temas de ontem acabam se misturando com a atualidade. (BERNSTEIN, 2018)

Em suma, diante dos fatores de tempo, espaço, além de mudança de suportes e de autores, se torna inviável exigir fidelidade das adaptações, já que tal elemento em seu sentido literal não é, de fato, alcançável. No caso de *Orgulho e Paixão*, a mera inserção de narrativas de múltiplos livros em uma única história já pressupõe a quebra da noção de fidelidade, gerando, inevitavelmente, uma recriação. Desse modo, cada vez que um livro passar pela adaptação acabará resultando em uma nova obra. Afinal, essas não replicam os textos em que se inspiram, mas fazem referência a eles em um processo de repetição como variação. Por esse motivo, Hutcheon (2011) afirma que as adaptações não perdem a aura Benjaminiana<sup>20</sup>, mas carregam as suas próprias consigo por serem trabalhos inéditos, e não meras cópias. E sendo esses trabalhos autênticos, devem ser, portanto, estudados como tais.

Essas constatações não significam, entretanto, que as adaptações não estejam sujeitas a possibilidade do fracasso e que a crítica não possa exercer o seu papel de apontar tanto qualidades como defeitos nos resultados finais. Afinal, é legítimo que algumas traduções realmente não conseguem restituir a essência da mensagem primária, rompendo com o que havia de vital no texto fonte. “A tradução literal não vale nada, a tradução livre demais parece ser condenável e [...] a boa adaptação deve ser capaz de ‘restituir o essencial do texto e do espírito’” (BAZIN *apud* CURADO, 2007, p. 13). Porém, em vez de tecer considerações acerca do valor da obra baseando-se na questão da fidelidade, mais correto seria avaliar a obra tendo em vista a criatividade das mudanças empregadas. “Muito mais vale ter o texto literário como ponto de partida para averiguar as distintas significações que o cineasta dá à narrativa do que procurar, no filme, o livro” (BIBAN, s.d., p.7). O questionamento que deve nos guiar no estudo de adaptações em geral, especialmente adaptações livres é, portanto: qual foi o sentido das alterações empregadas no enredo? Assim, retornamos à narrativa de *Orgulho e Paixão* a fim de pensar as mudanças mais significativas. Primeiramente, observaremos panoramicamente como se iniciou a trama e que fim ela levou.

Um breve olhar sobre o primeiro e o último capítulos de *Orgulho e Paixão* nos permitirá notar como a telenovela trouxe as problemáticas de Austen como base para construir uma identidade própria, e que desfecho o enredo levou. No próximo capítulo, portanto,

---

<sup>20</sup> Segundo as considerações teóricas de Walter Benjamin (2018), a reprodutibilidade técnica de uma obra de arte resulta em cópias que não possuem a “aura” singular da originária. Essa aura representa a autenticidade da arte em questão, que inclui elementos espaciais e temporais singulares. A perda dessa aura significaria a supressão de sua existência única no local e tempo em que ela se encontra.

pensaremos então, separadamente, as alterações de espaço e de tempo e das características dos personagens procurando refletir sobre os caminhos percorridos por esta adaptação no que diz respeito ao meio televisão e ao gênero telenovela.

## 5. Orgulho e Paixão: o início e o fim

Orgulho e Paixão inicia o primeiro episódio situando o espectador sobre o local onde se passará a narrativa: o Vale do Café. Parte então, para a primeira cena, que conta com a protagonista Elizabeta Benedito girando um globo nas mãos. A câmera focaliza continentes como Europa e África, até retornar para os olhos e sorriso da personagem, que transparecem por si só o seu sonho de um dia conhecer tais lugares. A protagonista então, toca com os dedos o estado de São Paulo, e fala com seu cavalo, Tornado. A primeira frase da personagem e da telenovela como um todo confirma o que a cena exibiu nas entrelinhas. “Eu vou sair daqui. Eu vou conhecer esse mundo todo, Tornado! Ou pelo menos uma boa parte dele eu sei que vou.” (BERNSTEIN, 2018, ep. 1).

Assim começa a telenovela que se baseia no sonho de uma jovem do interior que deseja desbravar o mundo. Entretanto, apesar de a telenovela trazer Elizabeta Benedito como personagem principal e ponto de partida para a narrativa, a história possui não uma, mas diversas protagonistas, provenientes dos outros romances de Jane Austen, como já assinalamos. Essas são as irmãs Benedito, que ao todo totalizam cinco moças, além da melhor amiga de Elizabeta, Ema Cavalcante, que também cumpre papel essencial à trama. A segunda cena da telenovela tem o objetivo de mostrar cada uma delas reunidas na sala de estar. O diálogo se inicia com uma fala da personagem Ofélia, mãe das meninas Benedito. A frase corresponde, não por acaso, à primeira do livro Orgulho e Preconceito: “Todo homem solteiro de posses tem que estar necessitado de uma esposa” (BERNSTEIN, 2018, ep.1). E assim como no livro, os acontecimentos de Orgulho e Paixão começam com a chegada de dois jovens ricos na região, que são apresentados às meninas Benedito em um baile, ocasião perfeita para moças e os rapazes conhecerem pretendentes em potencial.

A telenovela capta a importância de tais eventos para a sociedade da época de Austen, chegando a mencionar a palavra “baile” por quinze vezes em um intervalo de pouco menos que um minuto. E, provavelmente em uma tentativa de aproximar a festa das que aconteciam nos tempos da escritora, a anfitriã, Ema Cavalcante, anuncia que o baile será à fantasia no estilo imperial. Por não pertencer ao livro Orgulho e Preconceito, Ema não é a responsável pelo baile na obra original, mas, em sua própria história, a moça demonstra amplo interesse em promover eventos e casamentos entre seus amigos. Notemos, portanto, que mesmo que Bernstein faça mudanças no roteiro para mesclar as narrativas dos vários livros, além de buscar dar sua própria identidade à história, não deixa perde de visão sua tentativa de manter coerência com o universo criado por Austen.



O desenrolar do primeiro capítulo se dedica a apresentar cada uma das heroínas da telenovela, suas respectivas histórias e personalidades, além da vilã saída do livro *Lady Susan*, Susana. Também exhibe a cena criada por Bernstein, em que Darcy e Elizabeta, casal central da trama, se conhecem em uma loja de roupas, ambos em busca de uma calça no estilo imperial para o baile de Ema Cavalcante. Tal como no livro da escritora inglesa, os personagens logo desenvolvem uma clara antipatia um pelo outro, que resultará, capítulos a frente, em uma história de amor.

O primeiro episódio encerra com a ousada chegada de Elizabeta Benedito no baile, que, em vez de ter comprado um vestido como todas as outras moças, optou por um terno acompanhado de um salto alto. Nos tempos de Austen, uma mulher usar calças seria ainda mais impensável do que no início do século XX, período em que se passa a telenovela e, como já era de se imaginar, o acontecimento não está presente no texto original. Ainda assim, a atitude da personagem não deixa de ser coerente com a essência de Elizabeth Bennet, que mesmo nos livros, chama a atenção por ser ousada e ter a mente a frente de seu tempo. Desse modo, Bernstein evidencia desde o primeiro capítulo que buscará manter a ligação com os livros de Austen, mas, ao mesmo tempo, acentuar situações e personalidades criativamente a fim de aproximar a narrativa com o público e contextos contemporâneos.

É notável que inicialmente o autor tenha se mantido mais próximo de Austen do que no desenrolar da narrativa, que acaba por tomar caminhos próprios. Isso se dá não apenas por conta da reação do público aos acontecimentos, como no caso do casal Ema e Ernesto, que mesmo não destinados um ao outro, conquistam o espectador e permanecem juntos no desfecho. Mas o enredo também afirma sua identidade segundo a criatividade do roteirista. Enquanto alguns personagens permanecem no interior, vários outros personagens partem para a cidade de São Paulo ao lado de Elizabeta Benedito. Juntos, dividindo moradias em um cortiço, aprendem a trabalhar e a viverem por si mesmos, buscando um espaço na grande São Paulo. Destaque para os personagens mais abastados, como Ema e Camilo Bittencourt, que, antes de deixarem o Vale, perdem todo o dinheiro que possuíam, a primeira por falência da família Cavalcante e o segundo destituído pela mãe por ter decidido se casar sem sua bênção. Os dois lutam para se sustentarem sem ajuda dos pais e acabam por se autodescobrirem. Ema percebe que possui talento como estilista e Camilo Bittencourt aprende a sustentar a família que formou com Jane Benedito com seu próprio dinheiro e, mais tarde, com seu novo negócio de café artesanal. Elizabeta é outra personagem que se redescobre atuando como jornalista e, mais tarde, como escritora. Essa jornada leva cada um deles a um amadurecimento pessoal, o

que fica evidente na comparação das cenas de diálogo entre Elizabetha e Ema no primeiro e último capítulo.

No episódio um da trama, Elizabetha e Ema Cavalcante conversam acerca de suas ambições. Com os pés na água da cachoeira, Elizabetha conta a Ema que possui outras prioridades que não o casamento. Para ela, casar significaria abrir mão da própria vida em prol do marido e, conseqüentemente, a não realização dos seus sonhos. Já a sua amiga, sentada sem se atrever a molhar os pés ou o a barra do vestido, demonstra perplexidade ao descobrir que para Eliza o casamento é apenas “uma das coisas” que pode acontecer em sua vida e não “a coisa” (BERNSTEIN, 2018, ep.1). Apesar de amigas íntimas, as duas personagens representam dois posicionamentos completamente distintos, o passado e a modernidade. Já no último capítulo, após viverem todas as aventuras e desventuras em São Paulo e se verem ambas casadas e com uma carreira de sucesso internacional, o diálogo das duas amigas é radicalmente diferente.

- Parece que o futuro virou presente, não é mesmo? Enfim chegamos ao meio. Meio do caminho e meio termo também.
- É, até porque a senhorita Elizabetha Benedito não tinha o casamento como prioridade, assim como eu, mas soube reconhecer a importância dele.
- Sim, e a senhora Ema Cavalcante também não tinha o trabalho como A Coisa, mas acabou reconhecendo a beleza dele, assim como eu.
- Eu descobri que eu posso ter um pouquinho de tudo. Filhos, um italiano que me incendeia o coração, e um trabalho, que é deveras estimulante.
- Em pensar que é só o começo, porque o suficiente nunca deve ser o bastante. Vamos juntas para o resto da caminhada? (BERNSTEIN, 2018, ep. 162)

O desfecho é coerente com a linha narrativa de Austen, que, como já apontado, tinha como característica conduzir suas protagonistas ao amadurecimento através das situações vividas. O episódio final da telenovela se torna ainda um espaço para se pensar o que acontece depois dos finais felizes de Jane Austen. Se os livros usualmente terminam com a referência de um matrimônio entre os casais centrais da trama, Bernstein busca mostrar o que vem depois do altar. É na telenovela que os fãs dos personagens criados pela escritora podem contemplar a casa dos Benedito repleta de netos na sala de estar; Ema Cavalcante abraçar seus filhos e marido logo após retornar da Inglaterra à trabalho; a aventureira Mariana e o coronel Brandão, encontrarem o filho em um piquenique depois de um passeio de avião pilotado pela própria personagem; a imaginativa Cecília contar ao filho, igualmente curioso, que a Mansão do Parque é mal assombrada; e é claro, a família que Elizabetha e Darcy formaram após tantas idas e vindas. Através dessas cenas, o público tem a oportunidade de ver materializado na televisão o futuro que fica a cargo da imaginação dos leitores de Austen ao fechar do livro. E

como típico da linguagem das telenovelas, o último capítulo não traria outro desfecho se não um final feliz para os mocinhos e uma conclusão trágica para cada um dos vilões.

[...] happy end que, como enfatiza Morin, torna-se característico no cinema após a década de 1930, substituindo o tradicional ‘sacrifício dos inocentes, dos puros e dos generosos’ dos heróis da literatura e do teatro. Segundo o teórico francês, essa mudança opera uma transformação importante no imaginário dos espectadores, proporcionando-lhes identificação com os heróis dos filmes, inclusive os cômicos, cujo sofrimento leva sempre à conquista da felicidade.

Seguindo essa perspectiva, o happy end também é uma característica do formato telenovela e se traduz, em geral, pelo casamento do par amoroso ao final da trama e a projeção de um futuro de alegrias do casal com filhos (MUNGIOLI; JAKUBASZKO; SILVA, 2017, p. 182-183).

É justamente no fechamento da cena do futuro de alegrias de Elizabeta e Darcy que um elemento de diálogo com o primeiro episódio da trama chama a atenção. Tal como no princípio, a telenovela situa os espectadores acerca do local, que agora é Pemberley, propriedade inglesa de Darcy. A câmera focaliza inúmeros porta-retratos que mostram o casal explorando diversas partes do mundo lado a lado, para depois exibir os personagens na sala de estar junto de seu filho de cinco anos. Assim como a mãe no primeiro capítulo, o menino segura um globo nas mãos, lembrando o espectador atento de que na vida pode-se sonhar em ter um pouco de tudo, desejar um lar e aventuras, raízes e asas. Elizabeta Benedito, que no início desejava mais que tudo sair do Vale do Café, acaba escrevendo um livro sobre o local e, descobrindo nele o seu lar e o das pessoas que ama. E são justamente elas o tema do seu segundo livro, que leva o título de *Orgulho e Paixão*.

No fim, toda a história da telenovela se revela um livro escrito e narrado pela própria Elizabeta. O último episódio evidencia traços literários, sendo narrado em off pela protagonista, já não mais apenas personagem da telenovela, mas autora do livro que ela representa. Dessa forma, literatura e televisão se misturam não apenas como meio de produção, mas também no interior da história, que termina com uma chuva de tinta colorida no Vale do Café.

### **5.1. Espaço e Tempo**

O deslocamento espacial da Inglaterra regencial para o fictício Vale do Café, além do temporal, que avança em um século, são duas das mudanças mais representativas da narrativa. A alteração produz a transposição do universo de Austen para uma realidade histórica brasileira, deixando marcas nos nomes dos personagens, que foram claramente

abrasileirados<sup>21</sup>; na trilha sonora, inteiramente composta por canções brasileiras; e no próprio enredo, que sofre mudanças para se moldar à história do Brasil do final do século XIX e início do XX.

Nesse período, o país foi marcado pela busca do crescimento econômico através do modelo agrário, tendo como sustentação o comércio da borracha, do algodão, do cacau e, especialmente, do café. Como o próprio nome já indica, esse último produto é explorado no Vale do Café, que se sustenta através dessa atividade. A mercadoria é destaque no eixo narrativo da personagem Ema, que é neta do Barão do Café, e no de Camilo<sup>22</sup>, filho da intitulada Rainha do Café, Julieta Bittencourt. As ferrovias, que chegaram ao Brasil no século XIX, também ganharam amplo espaço através do eixo narrativo de Darcy, que chega a região com o objetivo de ligar o tão promissor e ao mesmo tempo esquecido Vale do Café com o resto do mundo.

Trazer o universo de Austen para o Brasil e, simultaneamente para um século mais perto do espectador, foi, de fato, uma decisão estratégica e coerente com a linguagem das telenovelas atuais, que prezam pela aproximação da narrativa com os telespectadores. O avanço no tempo permitiu maior diálogo com temas sociais contemporâneos e liberdade no trabalho do merchandising social, amplamente utilizado na narrativa. Entre os temas mais tratados estão a conscientização quanto o preconceito de classes, a homofobia e igualdade racial.

No que diz respeito a esse último, há a história de Tenória, personagem negra e pobre que descobre ser descendente de família branca devido a um antigo caso do rico Barão do Café com uma das mulheres que manteve como escrava. Já idoso, o Barão descobre sua nova filha e seu neto, Estiligue, e tem seus preconceitos raciais transformados em amor a nova família. Todos os personagens foram criados por Bernstein, mas ligados a história de Ema, neta do Barão e, agora sobrinha de Tenória. A questão da homofobia é tratada através da história de Luccino e do capitão Otávio que, ao se apaixonarem, têm que lidar com a reação da família de Luccino, que chega a ser expulso de casa pelo pai e da sociedade em geral em função de seu relacionamento. O caso dos dois personagens criados por Bernstein rendeu o primeiro beijo gay na telenovela das seis.

Apesar de bem retratados, a temática social que mais obteve destaque foram as questões relacionadas ao gênero feminino, pauta que, como já ressaltado, se fez presente, à sua

---

<sup>21</sup>A exemplo estão nomes como Marianne, Susan e coronel Brandon, que se transformaram, respectivamente, em Mariana, Susana e coronel Brandão.

<sup>22</sup> Personagem inspirado no Senhor Bingley, de *Orgulho e Preconceito*.

maneira, nos livros de Austen. Através das histórias de fortes protagonistas, Bernstein trabalhou a questão da libertação da mulher, que aos poucos foi conquistando seu espaço no mercado de trabalho e ganhando voz perante à sociedade. Não apenas através da história de Elizabeta Benedito, que descobre sua vocação para jornalista e escritora, mas também de Ludmila, uma mulher moderna e independente, que gerencia uma fábrica e, inclusive, ousa usar calças em um tempo em que mulheres só poderiam usar vestidos. A história de Mariana Benedito, personagem do livro *Razão e Sensibilidade*, é outro exemplo da busca pela libertação feminina, que na telenovela ousa pilotar motocicletas e até aviões em uma época em que tais práticas ainda eram impensáveis para o sexo feminino.

Através da história de Mariana e também da personagem criada por Bernstein, Julieta Bittencourt, a telenovela trata a violência contra a mulher, abusos sexuais e emocionais. No primeiro caso, ao se tornar a melhor corredora e revelar a verdadeira identidade, sofre preconceitos e inclusive abuso emocional e físico de um dos vilões da telenovela, Xavier. Após ser sequestrada, Mariana tem seus cabelos cortados à força, sob a justificativa irônica de que assim ela satisfaria o desejo de ser como os homens. A devastação emocional de Mariana frente ao abuso dialoga tanto com o tempo da telenovela e quanto com o atual. Afinal, ao passo que a telenovela mostra que para as mulheres do início do século XX, ter os cabelos compridos era essencial, fator de valorização e feminilidade, simultaneamente passa a mensagem de que qualquer ato forçado é caracterizado como abuso, assunto discutido na atualidade. Através do trauma vivido por Mariana, a telenovela incentiva espectadoras em situações similares a denunciarem seus agressores, exibindo, ao final do episódio o número do disque denúncia para casos de violência contra mulheres.

Foi intenso escrever e realizar a cena na qual Xavier cortou os cabelos de Mariana. Retratamos, não só um abuso físico, mas também psicológico. Queríamos mostrar que, mesmo no nosso Vale, a perseverança feminina é desafiada o tempo todo, como ainda é hoje em dia (BERNSTEIN, 2018)<sup>23</sup>.

Já Julieta Bittencourt, mulher forte que construiu sozinha um império do café, é secretamente assombrada e amargurada por abusos emocionais e sexuais causados no passado pelo próprio falecido marido. Entretanto, *Orgulho e Paixão* busca ainda transmitir a mensagem de que o abuso não é o fim da história. Julieta, que há anos usava apenas roupas pretas em luto pelo trauma sofrido, redescobre o amor e começa aos poucos a retirar os trajes coloridos de dentro do guarda-roupa. Já Mariana, que escondia o trauma sofrido com ajuda

---

<sup>23</sup> Disponível em: < <https://gshow.globo.com/novelas/orgulho-e-paixao/noticia/fred-mayrink-marcos-bernstein-e-victor-atherino-comemoram-o-sucesso-de-orgulho-e-paixao.ghtml>>. Acesso em 18 de novembro de 2018.

de uma peruca, assume os fios curtos no dia de seu casamento perante a todos no altar, e mesmo cinco anos à frente aparece com o mesmo corte de cabelo. Assim sendo, Julieta e Mariana redescobrem a felicidade, aprendem a vencer os traumas sofridos e a reinventarem a si mesmas, comunicando aos espectadores que a superação é possível e perfeitamente alcançável.

Como conclusão, a escolha da aproximação espacial feita pelos autores da telenovela foi feliz justamente por levar o público a identificar a história de seu próprio país na narrativa. Já a aproximação temporal, foi uma alteração positiva no sentido de ajudar os telespectadores a identificarem as suas próprias histórias nos acontecimentos da vida dos personagens. Nesse jogo de tempo e espaço, os adaptadores puderam mesclar presente e passado, o mundo vivido por Austen e o mundo que hoje é vivenciado pelo público, moldando-os um ao outro.

Os autores e recriadores, com suas visões de mundo, em diálogo com o tempo social e a cultura que os circunscreve no presente, no passado, e, ainda, em relação a suas expectativas acerca do futuro, mobilizam-se em torno de questões que querem ver discutidas na atualidade. Realçam valores da atualidade, relacionam-nos aos tempos e espaços das narrativas, incorporando camadas de sentidos aos conflitos, às histórias, dimensionando-os a partir de outros ângulos de visão.

A adaptação livre permite recontar no presente uma história do passado, de forma a atualizar os conflitos para adequá-los aos sentidos do mundo dos novos interlocutores (MUNGIOLI, JAKUBASZKO, SILVA, 2017, p. 182-183).

O Vale do Café do início do século XX é, portanto, o lugar onde personagens criados por Austen e Bernstein convivem, se misturam, e se entrelaçam. E é justamente deles, que são tão essenciais à narrativa ficcional, que trataremos a seguir.

## 5.2. Personagens

Para Rey, os personagens são o elo que une autor e público: “se bem concebido, por inteiro, pode salvar uma história fraca ou até dispensá-la; pois traz, no bojo, toda uma bibliografia repleta de fatos” (REY *apud* PUHL, LOPES, 2011, p. 60). No caso de *Orgulho e Paixão*, vamos além ao afirmar que os personagens também são elo entre os adaptadores e Jane Austen. Afinal, o roteiro, por vezes, toma caminhos livres dos estabelecidos pela escritora em seus livros, e são os personagens os maiores responsáveis por fazer referência às obras literárias. Através deles os espectadores reconhecem as marcas autorais de Austen na narrativa de Bernstein. Isso não impede, entretanto, que em uma adaptação livre, as suas personalidades sofram mudanças. Observá-las e buscar o sentido de cada uma pode evidenciar

como a telenovela-literária, ao mesmo tempo que possui certa fidelidade aos livros, não abre mão da linguagem televisiva, que lhe é própria.

Em *Orgulho e Paixão*, a essência vital das heroínas da telenovela é preservada: Ema permaneceu sendo uma moça rica e mimada de bom coração; Elizabeta, a que fala o que pensa e não tem medo de ser genuína; Cecília, a curiosa leitora voraz e hiper-criativa; Mariana, sempre impulsiva e guiada pelo coração; e Susanna, a elegante e oportunista vilã. Em um diálogo do primeiro capítulo da telenovela, Ofélia, mãe das moças Benedito, conta a Ema sobre a identidade de cada uma das filhas, apresentando-as ao espectador. O assunto tem início com um comentário de Elizabeta acerca da sua irmã, Jane, e se desenrola com as considerações de Ofélia.

— Ela é tão recatada, tão doce, que é praticamente impossível saber o que ela sente. [...]

— Não existe moça mais bonita que ela, nem em toda região, quiçá, no estado! Dizem que eu sou exagerada, mas não há moçoila que possa com ela, a minha joia. Mas isso não quer dizer que eu não ame, nem admire minhas filhas todas iguais. Veja Lídia! A Lídia é a minha boneca travessa. Vaidosa como ela só. Meu amoleto! As irmãs confundem a formosura dela com oferecimento. Mas são os bons que gostam da trela de Lídia. É um pouco avoadada, vá lá, mas eu confio tanto no meu biju! Essa casa certinho! Isso se o Felisberto não atrapalhar porque não sabe lidar com o esplendor da menina. Tem medo dela dar aquele passo sem volta. [...] Mas nosso problema mesmo é Cecília. Se não cuidarmos, vai ser a última a casar. Quando não está lendo um livro com a cabeça nas nuvens, está doente, ou as duas coisas. O problema são as fantasias que ela cria e não larga. Agora cismou que houve um crime na mansão do parque, que foi o almirante Tibúrcio que assassinou a esposa. Veja se tem cabimento! Já o problema de Mariana, é o contrário. [...] É meu furacão. O negócio de Mariana é frio no estômago. Só uma grande paixão para levar ela para o altar. Mas quem é que me deu mais cabelos brancos nessa vida, quem?

— Pois de mim a senhora pode se despreocupar. Eu mesma vou resolver a minha vida.

— Essa aí o pai estragou dizendo que era inteligente, que era o menino que ele nunca teve.

— A menina que ele nunca teve. A menina cheia de ideias. (BERNSTEIN, 2018, ep. 1)

Parece, portanto, que houve a inclinação por manter a base da identidade das protagonistas da telenovelas tal como Austen pensou. Mesmo assim, alguns traços foram acentuados, e no caso de Mariana, quase que acrescentados, já que a personagem ganhou contornos mais aventureiros. Entretanto, alterações realmente significativas foram mais frequentemente empregadas nos demais personagens.

Um deles é Darcy, que de orgulhoso, não muito sociável e ligeiramente desagradável no livro de Austen, passou a doce, amável e galante na telenovela. Se houve uma tentativa, mesmo que vã, de causar a mesma impressão dos escritos de Austen a princípio, essa passou

despercebida. É bem verdade que, no livro, Elizabeth acaba por descobrir doçura e gentileza no caráter do par romântico, além de teimosia, característica da qual compartilha com ele. Mas tais descobertas ocorrem somente após conhece-lo mais intimamente, já que, em público, o personagem opta por ser reservado. A mudança no comportamento de Darcy provavelmente se deve à tentativa de aproximar o protagonista com o ideal de herói das telenovelas românticas.

Outros personagens também ganharam novas marcas, mas sem romper com a essência de Austen. A Senhora Bennet é uma delas. A personagem é retratada em ambas as obras como a mãe que dedica a sua vida a encontrar marido para as cinco filhas, ferindo, para isso, até mesmo o bom senso e a educação. Porém, na telenovela, a matriarca da família Benedito tem seu caráter amável e suas boas intenções são acentuadas. Apesar de Jane Austen não ter tecido contornos oportunistas à Senhora Bennet, mas sim atribuído a ela a ansiedade de ver as cinco filhas bem casadas e livres da pobreza, Bernstein dá mais ênfase ao fato. A mudança se deve, talvez, a tentativa de fazer os bons personagens da trama alcançarem a empatia do público.

O caso de Lídia Benedito também é interessante. Austen revela-a como uma moça ainda imatura, que está sempre à procura de pretendentes. Bernstein, por outro lado, apesar de manter essas traços, mostra outro lado da personagem. Ao desenrolar a narrativa de *Orgulho e Paixão*, Lídia se descobre uma moça inteligente e carinhosa, que, na verdade, sempre careceu da atenção das irmãs, que a ignoravam por ser caçula. O ato da tradução pode se apresentar tanto como uma maneira de homenagear a mensagem original, como de criticá-la. O que podemos apreender dessa alteração é uma sutil crítica de Bernstein, consciente ou não, ao modo com o qual Lídia foi retratada em *Orgulho e Preconceito*. Consequentemente, o destino da personagem também ganha novos contornos. Se no texto original ela acaba fugindo e casando-se com um impostor oportunista que a longo prazo a fará infeliz, na telenovela ela foge e chega a engravidar do rapaz, mas encontra, no desfecho, a felicidade ao lado de um personagem criado por Bernstein, que sempre a amou incondicionalmente com pureza. E como típico das linguagens televisivas que prezam por finais felizes, Lídia não fugiu a regra e ganhou direito ao seu “felizes para sempre”.

No quesito mudança de personalidade, Fanny, protagonista de *Mansfield Park*, foi a que mais surpreendeu, justamente por romper com as características básicas da personagem original. De tímida e gentil, se transformou em uma moça amargurada pelo seu passado, e por vezes perversa. Apesar de ser personagem principal de um dos livros de Austen, não exerceu o mesmo papel na trama da telenovela e, talvez por esse motivo, o autor tenha se dado mais a



liberdade de descaracteriza-la, retratando-a de maneira nova e mais livre. A mudança contribuiu em muito à atmosfera de suspense do eixo narrativo do livro *A Abadia de Northanger*. Afinal, a mansão não era de fato assombrada pelo fantasma de Josefina Tibúrcio, mas pelas armações de Fani. Entretanto, antes que o espectador considerasse a personagem irremediavelmente má, Fani acaba por se revelar boa pessoa, vítima de acontecimentos passados que a levaram a tais atitudes.

A questão dos vilões é outro fator que chama a atenção. Ressaltamos o caso de Lady Margareth, que representa a aristocrata Lady Catherine de Bourgh, contrária ao casamento de Darcy, seu sobrinho, com Elizabeth. Na telenovela, a personagem ganha um caráter vil muito mais acentuado, se mostrando extremamente xenofóbica, preconceituosa e assassina. O que se percebe, portanto, é que há uma clara tentativa de adocicar os personagens bons da trama a fim de causar empatia no público, mas ao mesmo tempo, um exagero de vilania aos maus para despertar a aversão dos espectadores. Ainda assim, por ter um claro apelo humorístico, a telenovela também apresenta vilões do eixo cômico, que diferentemente de possuírem o objetivo de provocar o ódio, parecem ter como missão atrair os mocinhos e, ao mesmo tempo, provocar risadas nos espectadores. É o caso de Susana e também de Uirapuru, que representa o Senhor Wickham de *Orgulho e Preconceito* e, também, Willoughby, de *Razão e Sensibilidade*.

Apesar de estarem em livros diferentes, Wickham e Willoughby possuem caráter sedutor e enganador bem similares. O primeiro, que transitava na história de *Orgulho e Preconceito* enganando Elizabeth e Lídia, se torna o mesmo de *Razão e Sensibilidade*, que seduz e ilude Marianne.

Observa-se ainda, a propensão dos adaptadores a fazer de uma personagem do hipertexto fílmico, no caso, o suporte de ações e de comportamento que são próprios no hipotexto<sup>24</sup> escrito de duas ou mais personagens. (BRANDÃO & ANDRADE, 2008, p. 7)

Amplamente utilizada em adaptações para o cinema e para a televisão, a prática da junção de dois ou mais personagens em um único é amplamente empregada. O ato se dá, especialmente por razões econômicas, já que, ao contrário do livro, cada acréscimo de personagem custa financeiramente a produção, que precisará contratar outro ator. Porém, além de unir ações dos dois personagens, ao se transformar em Uirapuru, jovem poeta também sedutor e enganador, Wickham e Willoughby adquirem uma forma atralhada e caricata, para assim se adequarem ao eixo cômico da telenovela. Uirapuru, desse modo, é

---

<sup>24</sup> As autoras consideram o livro adaptado como o hipotexto e a adaptação como o hipertexto.

tanto os dois personagens quanto nenhum deles, ganhando contornos próprios segundo a criatividade de Bernstein.

Essa mesma criatividade fez a trama ganhar novos personagens não criados por Austen. Esses, apesar de não aparecerem nos livros, são normalmente ligados aos que estão no texto original por graus de parentesco, pelo amor, e, às vezes, pela amizade. Frutos da imaginação do adaptador, personagens como Luccino, Ernesto e Julieta Bittencourt foram essenciais à telenovela, ganharam o coração do telespectador, e contribuíram para tornar a obra única, no estilo de Austen.

Em suma, buscamos nessa etapa, portanto, apontar semelhanças e também mudanças em alguns dos personagens influentes na narrativa e as possíveis razões envolvidas, além do simples desejo de criatividade e liberdade por parte do roteirista. O que ocorreu na transposição dos personagens de Austen para a obra de Bernstein pode ser bem ilustrada pela alteração dos nomes<sup>25</sup>. Elizabeta Benedito não é literalmente Elizabeth Bennet, nem Mariana Benedito é Marianne Dashwood. De fato, cada uma delas nasceu na mente de Austen mas ganhou contornos novos e abasileirados pelas mãos de Bernstein. Sempre estarão ligadas as personagens originais, mas, simultaneamente, serão autônomas e únicas. O mesmo vale para a telenovela, que carrega consigo o título que faz lembrar uma obra de Austen, mas que é, na verdade, diferente. *Orgulho e Paixão* não é *Orgulho e Preconceito*, mas sempre trará consigo as digitais de Jane Austen, misturadas às de Bernstein.

### **5.3. A construção de uma identidade**

*Orgulho e Paixão* fez fãs ao redor do Brasil e repercutiu positivamente junto ao público que a assistiu, inclusive ao primeiro beijo gay da telenovela das seis, entre os personagens Luccino e Otávio, interpretados por Juliano Laham e Pedro Henrique Müller. Críticas, entretanto, foram feitas ao casal principal Elizabeta e Darcy, que não convenceu o público para se manter como favorito da trama, mas foi compensado por inúmeros outros como Ema e Ernesto, Cecília e Rômulo, Mariana e Coronel Brandão. A audiência fechou com um saldo geral de 22 pontos, em que cada um correspondente a 248.647 domicílios ou 693.786

---

<sup>25</sup> É importante ressaltar que nomes como o de Cecília Benedito, originalmente Catherine Morland, precisou sofrer alterações mais significativas. Isso porque a emissora Globo possui regras acerca da não utilização de personagens com os mesmos nomes de outros oriundos de telenovelas que estejam sendo transmitidas no mesmo período. A personagem não pôde ser chamada de Catarina por conta da vilã homônima de *Deus Salve o Rei*, exibida no mesmo ano que *Orgulho e Paixão*. O mesmo vale para Lady Catherine de Bourgh, que precisou se chamar Lady Margareth.

telespectadores<sup>26</sup>. O índice manteve a média do horário, sem se tornar nem um fenômeno, nem um fracasso<sup>27</sup>, mas chamando a atenção do público e da crítica por inovar no estilo das telenovelas.

Mais que por compilar diversos livros de uma escritora canônica em uma única narrativa, *Orgulho e Paixão* surpreendeu por explorar o pouco usual nessas produções e até mesmo em arriscar no campo da experimentação. Isso porque diversos gêneros ficcionais amplamente utilizados no cinema, alguns raramente encontrados nas telenovelas, foram empregados na narrativa de Bernstein. “Sempre brincamos que cada irmã Benedito representa um gênero: Elizabetha é drama, Jane é romance, Mariana é aventura, Cecília é suspense. Rapidamente chegamos à conclusão de que, se Lídia fosse um gênero, seria comédia musical” (BERNSTEIN, 2018).

O gênero musical deu os primeiros passos na telenovela timidamente. Primeiro nos sonhos de Randolpho, par romântico de Lídia, além de quando ele tenta impressioná-la em um desafio contra outro pretendente para ganhar seu coração. Porém, foi no casamento dos personagens que o gênero ganhou amplo espaço, devido ao pedido de Lídia para que, nesse dia, todos os familiares e amigos não falassem, apenas cantassem. A moça desejava surpreender seu noivo, Randolpho, que apesar de possuir problemas de gagueira, conseguia se expressar sem dificuldades cantando. O resultado foi uma produção que envolveu todos os personagens da telenovela, mesclando comédia, criatividade e, é claro, música. Mas, dessa vez, as canções foram inspiradas nas músicas temas dos personagens da própria telenovela. Nesse capítulo de *Orgulho e Paixão*, Bernstein brinca com a adaptação não apenas do universo de Austen, mas faz pequenas paródias da trilha sonora da própria telenovela.

Porém, os musicais não foram os únicos a marcar o estilo inovador da telenovela. *Orgulho e Paixão* aproveitou ainda o eixo narrativo de Jane, outra das irmãs Benedito, e Camilo, seu par romântico, para promover uma atmosfera de conto de fadas. Na telenovela, a personagem criada por Austen se mistura às características das princesas Disney, tanto em sua personalidade, quanto em seus vestidos sempre azulados, que fazem o espectador recordar dos trajes da Cinderela ou quem sabe da Elsa, do filme *Frozen*. Não por coincidência, a música tema do casal foi gravada pela cantora Taryn Szpilman, intérprete da versão brasileira da canção *Livre Estou*, que marcou a animação da Disney. O par romântico de Jane, Camilo Bittencourt, não fica atrás nas referências aos príncipes dos contos, não à toa, apelidado de

<sup>26</sup> Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/saiba-quanto-um-ponto-no-ibope-vai-valer-a-partir-de-1-de-janeiro-18357>>. Acesso em: 28 de outubro de 2018.

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/colunas/olhar-tv/2018/09/25/emocionante-orgulho-e-paixao-foi-a-reinvencao-de-marcos-berstein-120203.php>>. Acesso em 28 de outubro de 2018.

príncipe do café. Já a vilania exacerbada e a risada malvada da personagem Lady Margareth, tem claros contornos das bruxas saídas dos contos de fada.

Bernstein também explorou elementos do suspense, baseando-se em *A Abadia de Northanger*, paródia da literatura gótica, de Jane Austen, em que a protagonista passa por situações assustadoras em uma mansão supostamente assombrada. As cenas de suspense têm direito a trilhas sonoras típicas de filmes de suspense e terror, e as cores que, sempre vivas e quentes do lado de fora da Mansão do Parque, dão lugar a tons cinzentos e escuros no interior da casa.

A aventura, por sua vez, ganhou amplo espaço na história de Mariana e coronel Brandão. O militar de comportamento impecável perante a sociedade e seu disfarce de justiceiro que age devido negligência de uma polícia corrupta, agitaram as cenas da telenovela. A aventura também foi a grande protagonista do penúltimo capítulo, quando, em uma estratégia criminal, Lady Margareth dá sua cartada final ao implantar uma bomba no trem que inaugurava a primeira ferrovia do Vale do Café. As cenas têm direito a uma locomotiva lotada com os personagens principais do enredo, uma caçada desesperada à uma bomba misteriosa, luta corporal do herói contra o vilão em cima do trem em movimento, que, além de prestes a explodir, se encontrava desgovernada.

Tantas referências ao universo cinematográfico, provavelmente, devem-se em grande parte pela experiência de Marcos Bernstein nesse campo. Não por coincidência, o roteirista finalizou a telenovela já adotando um novo projeto no cinema<sup>28</sup>. Com gêneros distintos que, bem amarrados, dialogam entre si, a narrativa de *Orgulho e Paixão* se tornou, portanto, uma história que brinca com elementos da sétima arte e dos contos de fada, sem romper com a linguagem televisiva e a proposta social claramente abordada do primeiro ao último episódio. Desenvolvendo um estilo peculiar, Bernstein concedeu identidade a sua obra, inaugurando, segundo Xavier (2018), um novo tipo de dramaturgia: a telenovela Disney<sup>29</sup>. Como conclusão dessa combinação de gêneros e estilos, a própria protagonista Elizabeta Benedito se refere à narrativa de *Orgulho e Paixão* como um caleidoscópio que mescla diversas histórias de vida. Em poucas palavras, a personagem reúne a essência da narrativa.

Esse livro é o caleidoscópio da vida. Um mosaico que mistura a pureza dos contos de fada, a euforia das aventuras, um pouco de suspense porque o inesperado está sempre ali, o fogo implacável das paixões e a coragem de quebrar as próprias regras e experimentar todas as delícias. Eu, Elizabeta

<sup>28</sup> Ao finalizar a telenovela, o roteirista passou a se dedicar ao filme “Terapia da Vingança”, com previsão de estreia nos cinemas para o primeiro semestre de 2019.

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2018/09/24/orgulho-e-paixao-inaugurou-um-novo-tipo-de-dramaturgia-a-novela-disney/>>. Acesso em 23 de outubro de 2018.

Benedito Williamson, insaciável aprendiz do mundo, inspirada em todas as minhas irmãs, entendi que posso ser quantas mulheres eu quiser e ter tantas vivencias quando couberem no meu querer. Porque não é o tempo, nem a oportunidade que determinam a intimidade com a vida, mas a nossa disposição para vivê-la. Ao fim dessa jornada, não espero menos que um saboroso, admirável e um novo futuro avassalador (BERNSTEIN, 2018, ep. 162)

Assim, ao se dedicar a recriar o universo literário de Austen em vez de apenas tentar replicá-lo, *Orgulho e Paixão* delineou sua própria identidade. Mas assim como a sua protagonista, Elizabetha, que não se contentou em limitar sua identidade a apenas uma mulher, mas quantas quisesse ser, *Orgulho e Paixão* não se satisfez em estabelecer sua identidade frente a literatura que a inspirou. A telenovela de Bernstein e Mayrink foi além ao se afirmar também como singular diante da linguagem televisiva.

## 6. Considerações Finais

Procuramos nessa monografia mostrar as aproximações das telenovelas brasileiras com a literatura. Para isso, mergulhamos no universo literário de Jane Austen, ao analisar a telenovela *Orgulho e Paixão*, exibida pela Rede Globo de Televisão em 2018.

A partir da análise realizada, destacamos as aproximações e distanciamentos produzidos na transposição do gênero literário para o televisivo. As adaptações de obras literárias para a televisão sofrem transformações indispensáveis para atender aos nuances narrativos da telenovela. No caso de *Orgulho e Paixão* observamos que o universo literário criado por Jane Austen sempre esteve presente na telenovela, ainda que os roteiristas da trama das 18 horas tenham feito inúmeras adaptações sobretudo para aproximar a narrativa do público do século XXI. Por meio do estudo da telenovela de Marcos Bernstein e Fred Mayrink, finalmente chegamos à resposta para o questionamento inicial: o que acontece com uma obra literária quando é adaptada para a telenovela?

O próprio título da obra estudada já responde de certa forma a indagação inicial. Ao atravessar das páginas para as telas, *Orgulho e Preconceito* se tornou *Orgulho e Paixão*. Apesar de similar e ligados, os títulos nunca serão os mesmos. Dessa mesma maneira, qualquer mensagem que passar por um processo de tradução sempre resultará em uma obra completamente nova, com identidade e aura, no sentido de Walter Benjamin, próprias, mas ligada, irremediavelmente, a uma outra. Desse modo, essas produções devem ser estudadas e analisadas como um produto independente que faz referência a um texto literário que o inspira, mas não o aprisiona.

Como resultado desse processo, a telenovela traz consigo as marcas de três agentes: a dos adaptadores que a produziram, em conjunto com a do escritor literário que a inspirou, além das do público que a assistiu. Afinal, diferentemente de outras produções audiovisuais, a telenovela é construída gradativamente, tendo em vista a reação dos espectadores a cada acontecimento, o que contribui para que o público também imprima um pouco de si no resultado final da obra. É importante acrescentar que essa não trará apenas marcas pessoais, mas também temporais e sociais, tanto do contexto dos livros adaptados, quanto da contemporaneidade de sua produção, sendo, portanto um misto de passado, presente e sonhos acerca do futuro.

A fidelidade como exigência e padrão para adaptações, desse modo, é inviável e até mesmo pouco desejável. Afinal, foi através de *Orgulho e Paixão* que os fãs do universo de Austen puderam assistir a personagens de diferentes livros da autora, fadados a nunca se

encontrarem, mas que graças a telenovela puderam se conhecer uns aos outros, estabelecer vínculos amorosos, familiares, relações de amizade e também de aversão. Além disso, outros tantos personagens foram criados pelo próprio Bernstein.

O Vale do Café se mostrou, enfim, o lugar onde Elizabeth Bennet e Emma Woodhouse podem ser amigas íntimas, Marianne Dashwood e Catherine Morland irmãs, e onde Lady Susan pode causar confusões não apenas dentro das páginas de seu próprio livro, mas de vários outros. No fim, a obra se reinventou diante do estilo das telenovelas e da literatura que lhe deu origem. *Orgulho e Paixão* nunca pretendeu ser *Orgulho e Preconceito*, mas, um misto da mente de Austen com as ideias de um roteirista do século XXI. Fusão essa que por si só resulta em algo no mínimo instigante e inesperado.

## 7. Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUBERT, Francis Henrik. **As (in) fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

AUSTEN, Jane. **A Abadia de Northanger**. Tradução de Julia Romeu. 1. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

\_\_\_\_\_. **Persuasão**. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

\_\_\_\_\_. **Orgulho e Preconceito**. Tradução de Lúcio Cardoso. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

\_\_\_\_\_. **Orgulho e Preconceito**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2010.

BARBOSA, Marialva. **Escravos e o mundo da comunicação: oralidade, leitura e escrita no século XIX**. Rio de Janeiro, Mauadx, 2016.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. 1. ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BIBAN, Larissa Ribas. **Literatura, roteiro e cinema: diálogos**. Disponível em: <[http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio\\_resumo2010/relatorios/ccs/com/COM-Larissa%20Ribas%20Biban.pdf](http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2010/relatorios/ccs/com/COM-Larissa%20Ribas%20Biban.pdf)>. Acesso em 21 de novembro de 2018.

BRANDÃO, Maria Cristina de Faria; ANDRADE, Danúbia de Fernandes. Do texto ao audiovisual: um processo de tradução e transcrição. In: XIII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE. 2008, São Paulo. **Mídia, Ecologia, Sociedade** – XVIII Intercom Sudeste, São Paulo: Intercom, 2008, p.1-17.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CURADO, Maria Eugênia. Literatura e Cinema: Adaptação, Tradução, Diálogo, Correspondência ou Transformação?. **Revista Temporis[ação]**. Goiás, v. 1, n. 9, p. 88-102, 2007. Disponível em: <<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/article/view/5990/4093>>. Acesso em 13 de novembro de 2018.

GUIMARÃES, Hélio. **Literatura em Televisão**. 1995. 216 f. Dissertação de Mestrado — Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, Unicamp, Campinas, 1995.



HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 1. ed. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

LOPES, Maria Immacolata V. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; JAKUBASZKO, Daniela; SILVA, Anderson Lopes da. Candido ou o otimista multimidiático: da literatura francesa ao cinema e a televisão brasileiros. In: REIMÃO, Sandra; RIAUDEL, Michel (org). **Passagens Brasil-França: livros, literatura e história**. Florianópolis: Escritório do livro, 2017. p. 163-194.

PUHL, Paula Regina; LOPES, Poliana. Cordel Encantado: a telenovela encantada com a literatura popular. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 8, n. 22, p. 35-63, 2011.

REEF, Catherine. **Jane Austen: Uma Vida Revelada**. São Paulo: Novo Século, 2014.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão: correlações**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

SONEGO, Fatima Ines. **Ironia em Orgulho e Preconceito**. Disponível em: <<http://www.unimep.br/php/mostracademica/anais/4mostra/pdfs/343.pdf>>. Acesso em: 21 de novembro de 2018.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ZARDINI, Adriana Sales. A Identidade Feminina na obra Orgulho e Preconceito de Jane Austen. In: SILEL, v. 3, n. 1. 2013. **Anais**. Uberlândia: EDUFU, 2013.

\_\_\_\_\_. O universo feminino nas obras de Jane Austen. **Em Tese**, Minas Gerais, v. 17, n. 2, 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3731/3695>>. Acesso em 21 de novembro de 2018.

## 7.1. Webgrafia

BERNSTEIN, Marcos. **Autor de Orgulho e Paixão revela por que e como adaptou obras de Jane Austen para novela**. [20 de março de 2018] s.l.: TV Foco. Entrevista concedida a Vitor Peccoli. Disponível em: <<https://www.otvfoco.com.br/autor-de-orgulho-e-paixao-revela-porque-e-como-adaptou-obras-de-jane-austen-para-novela/>>. Acesso em 18 de novembro de 2018.

BERNSTEIN, Marcos; MAYRINK, Fred. **Fred Mayrink, Marcos Bernstein e Victor Atherino comemoram o sucesso de 'Orgulho e Paixão'**. [22 de setembro, 2018]. Rio de Janeiro: Gshow. Entrevista concedida a Carol Pamplona. Disponível em:

<<https://gshow.globo.com/novelas/orgulho-e-paixao/noticia/fred-mayrink-marcos-bernstein-e-victor-atherino-comemoram-o-sucesso-de-orgulho-e-paixao.ghtml>>. Acesso em 18 de novembro de 2018.

BERNSTEIN, Marcos. **Orgulho e Paixão**. 2018, ep. 1. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6595038/programa/?s=19m>>. Acesso em 21 de novembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Orgulho e Paixão**. 2018, ep. 162. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/7041255/programa/?s=35m16s>>. Acesso em 21 de novembro de 2018.

MAYRINK, Fred. **Fred Mayrink fala sobre os desafios da novela**. 2018. Entrevista concedida ao Gshow. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6586286/>>. Acesso em 18 de novembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Fred Mayrink fala sobre trazer a dramaturgia de 1910 para os dias atuais**. 2018. Entrevista concedida ao Gshow. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6586287/>>. Acesso em 18 de novembro de 2018.

## APÊNDICE A – Apresentação da Monografia



### O Tema

Considerações iniciais

---

Leitores e Espectadores  
Adaptações e Indústria Cultural  
Literatura e Telenovela no Brasil





Pergunta Central

O que acontece com os livros ao serem transportados do universo literário para as telas da TV?



## Metodologia

Estudo de Caso: Telenovela Orgulho e Paixão

Roteiro de Marcos Bernstein

Direção de Fred Mayrink

Transmitida às 18h em 2018

Rede Globo

- 1 - Literatura e Telenovela no Brasil
- 2 - O universo de Austen: a vida, as obras e o contexto histórico-social da escritora
- 3 - Estudo de caso: Orgulho e Paixão

## Literatura e Telenovela no Brasil

Um romance antigo

---

Um público literário sem leitores

As funções das telenovelas-literárias no Brasil:

- Afastamento do modelo radiofônico
- Conceder prestígio as telenovelas
- Ajudar a contornar a inexperiência no audiovisual

Uma troca vantajosa

A telenovela do século XXI



"Um país em que personagens criados por grandes escritores como Machado de Assis, Jorge Amado e José de Alencar se fizeram conhecer por milhões de pessoas não nas páginas dos livros, mas nas telas da TV, é, pois, inegavelmente, um país fundamental para se pensar as transposições de obras literárias para a televisão."  
(ANDRADE, 2018, p. 16).





As obras de arte como fruto da iniciativa individual do artista somada às condições sociais

Candido (2006)

## O Universo de Austen

A vida, as obras e o contexto histórico-social da escritora

---

Contexto Social:

- Virada do século XVIII para o XIX
- Sociedade ramificada por classes
- Códigos de etiqueta
- Educação e direito femininos limitados
- Casamento como uma questão econômica
- Degradação do romance e da escrita feminina



## O Universo de Austen

A vida, as obras e o contexto histórico-social da escritora

---

O estilo literário de Jane Austen

- Marcado por ironias e críticas a sua sociedade
- Equilíbrio entre liberalismo e conservadorismo
- Protagonistas femininas que amadurecem durante a história
- Narrativas que retratam a essência humana
- Narrativas que partem de núcleos familiares e compõem todo um panorama social
- Classificada por críticos como pioneira do romance moderno





## O Universo de Austen

A vida, as obras e o contexto histórico-social da escritora

---

Harmonia com telenovelas-literárias do século XXI

- Exteriorização: longos trechos de diálogos
- Terreno fértil ao merchandising social
- Espaço a voz feminina
- Proximidade da realidade do público
- Narrativas familiares que compõem um panorama social



## Orgulho e Paixão:

Da sociedade Georgiana do século XVIII para o Brasil do século XX



# Orgulho e Paixão:

Da sociedade Georgiana do século XVIII para o Brasil do século XX



## Orgulho e Paixão:

Da sociedade Georgiana do século XVIII para o Brasil do século XX

Telenovelas e adaptações:

Mobilidade Narrativa

Fidelidade Narrativa

Tradução Intersemiótica



Mensagem 1



Receptor



Mensagem 2



Receptor



## Orgulho e Paixão:

Da sociedade Georgiana do século XVIII para o Brasil do século XX

A inviabilidade da fidelidade literal na tradução:

- A questão dos meios:

Características peculiares de produção, recepção e apreensão

- A questão temporal-espacial:

Tempo interfere na leitura da mensagem

Espaço político, social e cultural interfere na leitura da mensagem

- A questão dos adaptadores



“Se imprime na narrativa a marca do narrador,  
como a mão do oleiro na argila do vaso”  
(Benjamin, 1994, p. 9)

## Orgulho e Paixão:

Da sociedade Georgiana do século XVIII para o Brasil do século XX

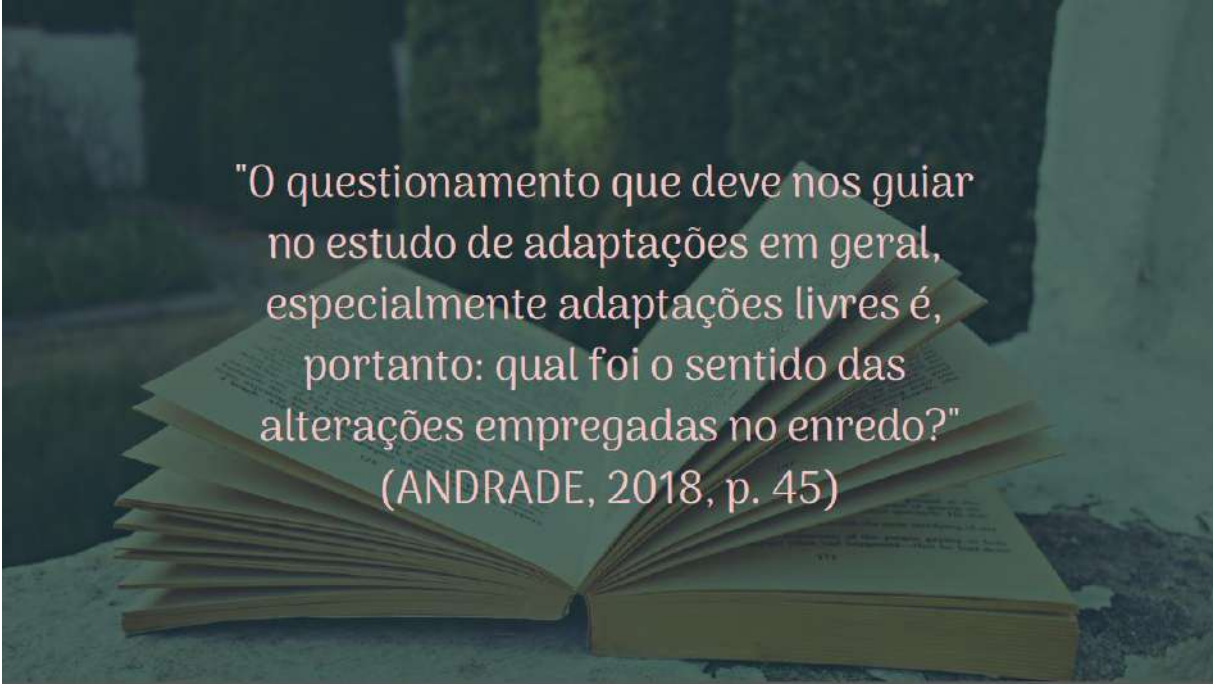
---

Adaptação → ajustar, adequar, amoldar, combinar, conciliar, encaixar.

Identidade e diversidade - Aubert (1991)

"A tradução literal não vale nada, a tradução livre demais parece ser condenável e [...] a boa adaptação deve ser capaz de 'restituir o essencial do texto e do espírito'"

(BAZIN apud CURADO, 2007, p. 13).



"O questionamento que deve nos guiar no estudo de adaptações em geral, especialmente adaptações livres é, portanto: qual foi o sentido das alterações empregadas no enredo?"

(ANDRADE, 2018, p. 45)



## Orgulho e Paixão:

### O início e o fim

---

“Eu vou sair daqui. Eu vou conhecer esse mundo todo, Tornado! Ou pelo menos uma boa parte dele eu sei que vou.”  
(BERNSTEIN, 2018, ep. 1).

Mesmo que Bernstein faça mudanças no roteiro para mesclar as narrativas dos vários livros, além de buscar dar sua própria identidade à história, não deixa perde de visão sua tentativa de manter coerência com o universo criado por Austen.  
(ANDRADE, 2018, p. 47)

## Orgulho e Paixão:

### O início e o fim

---

Quais os sentidos das mudanças?

#### Espaço e tempo

Aproximação com o público  
Abrasileiramento  
Liberdade para o merchandising social

#### Personagens

De personagens literários a  
personagens de telenovela





## Orgulho e Paixão:

O início e o fim

### Personagens

Um galã mais galante

Uma mãe casamenteira mais simpática

Uma Lídia com direito a final feliz



## Orgulho e Paixão:

O início e o fim

Vilões mais vis



"(...) há uma clara tentativa de adocicar os personagens bons do trama a fim de causar empatia no público, mas ao mesmo tempo, um exagero de vilania aos maus para despertar a aversão dos espectadores"

(ANDRADE, 2018, p. 55)

Wickham + Willoughby = Uirapuru



## Orgulho e Paixão:

O início e o fim



### Personagens

Novos personagens ligados aos de Austen por parentesco ou algum tipo de relação estreita



## Orgulho e Paixão:

Base identitária das protagonistas  
Ênfase em suas características



Susana  
(Lady Susan)



Mariana Benedito  
(Marianne Dashwood)



Elizabeta Benedito  
(Elizabeth Bennet)



Êma Cavalcante  
(Emma Woodhouse)



Cecília Benedito  
(Catherine Morland)



Fani Pricelli  
(Fanny Price)

# Orgulho e Paixão:

O início e o fim

Identidade

Literatura

Telenovelas

"Sempre brincamos que cada irmã Benedito representa um gênero: Elizabeta é drama, Jane é romance, Mariana é aventura, Cecília é suspense. Rapidamente chegamos à conclusão de que, se Lídia fosse um gênero, seria comédia musical" (BERNSTEIN, 2018).

Suspense



Aventura



A telenovela Disney



Musicais





"Esse livro é o caleidoscópio da vida. Um mosaico que mistura a pureza dos contos de fada, a euforia das aventuras, um pouco de suspense porque o inesperado está sempre ali, o fogo implacável das paixões e a coragem de quebrar as próprias regras e experimentar todas as delícias. Eu, Elizabeta Benedito Williamson, insaciável aprendiz do mundo, inspirada em todas as minhas irmãs, entendi que posso ser quantas mulheres eu quiser e ter tantas vivências quando couberem no meu querer. Porque não é o tempo, nem a oportunidade que determinam a intimidade com a vida, mas a nossa disposição para vivê-la."

(BERNSTEIN, 2018, ep. 162)

## Considerações Finais:

Transformações:

Para atender aos nuances narrativos da telenovela

Para aproximar do público brasileiro do século XXI

Para estabelecer uma identidade própria com base na criatividade



O que acontece com uma obra literária quando é adaptada para a telenovela?

*Orgulho e Paixão*

Austen



Bernstein



Obrigada!

**Aluna**

Thamírys Andrade de Souza  
DRE: 115029921

**Comissão Examinadora**

Orientadora: Marialva Barbosa  
Banca: Cristiane Costa  
Ana Paula Goulart

**Universidade**

UFRJ – Escola de Comunicação  
Trabalho de Conclusão de Curso  
Comunicação – Jornalismo