

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DE AUSTEN A DICKENS: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DOS ANOS 1990  
COMO CRÍTICA LITERÁRIA

JOANNA ANGÉLICA DA MOTTA

RIO DE JANEIRO  
2026

DE AUSTEN A DICKENS: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DOS ANOS 1990  
COMO CRÍTICA LITERÁRIA

Joanna Angélica da Motta

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Ciência da  
Literatura da Universidade Federal do Rio de  
Janeiro como quesito para a obtenção do Título de  
Mestre em Ciência da Literatura  
Orientador: Prof. Dr. Thiago Rhys Bezerra Cass

Rio de Janeiro  
Janeiro de 2026

De Austen a Dickens: adaptação cinematográfica dos anos 1990 como crítica  
literária

Joanna Angélica da Motta

Orientador: Prof. Dr. Thiago Rhys Bezerra Cass

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em  
Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como  
parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Ciência da  
Literatura.

Examinada por:

---

Prof. Dr. Thiago Rhys Bezerra Cass - UFRJ

---

Profa. Dra. Angela Beatriz de Carvalho Faria - UFRJ

---

Profa. Dra. Luciana dos Santos Salles - UFRJ

---

Suplente - Prof. Dr. João Duarte – PUC RJ

---

Suplente - Prof. Dr. André Cardoso - UFF

Rio de Janeiro  
2026

### CIP - Catalogação na Publicação

da Motta, Joanna Angélica  
dl1172 DE AUSTEN A DICKENS: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA  
e DOS ANOS 1990 COMO CRÍTICA LITERÁRIA / Joanna  
360780 Angélica da Motta. -- Rio de Janeiro, 2026.  
163256 126 f.  
63d

Orientador: Thiago Rhys Bezerra Cass.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Decania do Centro de Letras e  
Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras em Rede  
Nacional, 2026.

1. literatura inglesa. 2. cinema. 3. adaptação.  
4. Jane Austen. 5. Charles Dickens. I. Bezerra  
Cass, Thiago Rhys , orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos  
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.



Dedico esta dissertação em memória aos meus avós maternos, *Jacintha Jesus da Motta* e *Dr. Ary Gomes da Motta*, inspirações eternas na minha vida e na minha formação como indivíduo e profissional, que me ensinaram a lutar e a nunca desistir perante o novo.

1939 - 2022

1935 - 2025

## AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos representam um momento de profunda reflexão sobre uma jornada intelectual proveitosa e estimulante, marcada por desafios que exigiram resiliência. Primeiramente, agradeço a Deus, pela sabedoria concedida nos momentos em que a escuridão parecia não ter fim, iluminando o caminho até a conclusão deste trabalho.

De forma incondicional ao amor da minha vida. Sua paciência, cuidado e estímulo intelectual foram o meu porto seguro, acolhendo-me com a mesma dedicação em meus momentos de entusiasmo, cansaço ou estresse ao longo destes anos.

À minha mãe, agradeço por ter sido minha maior cúmplice, assistindo comigo a cada filme — dos mais fascinantes aos mais enfadonhos — e por me incentivar, diariamente, a ser resiliente e ousada em minhas escolhas. Aos meus saudosos avós maternos (*in memoriam*), dedico este trabalho. Agradeço-lhes por despertarem em mim o amor pelo conhecimento, pela racionalidade e pelo rigor. Lembro-me de cada trajeto até a UFRJ, desde a graduação, e levo comigo o ensinamento de mirar alto com disciplina e ambição intelectual. Sigo inspirada pelo exemplo do meu avô, cujo grau de doutor sempre foi uma das minhas bússolas. E aos *pets*, por nos prestar lealdade, companhia, e alegria nas pequenas coisas, tornando a escrita algo mais leve.

Ao meu orientador, o professor Thiago Rhys Bezerra Cass. Sem sua orientação, minha maturidade intelectual não seria a mesma. Sua sabedoria generosa e escuta atenta foram decisivas para que eu acreditasse na importância do pensamento crítico e da pesquisa. Às professoras Angela e Luciana, por suas contribuições intelectuais fundamentais, pelo rigor acadêmico, pela inspiração e pelo compromisso com o conhecimento. Obrigada pela generosidade de aceitarem ler esta dissertação.

Aos amigos, em especial Maria da Conceição, Gláucia Cardoso e Selma Sabrá, pelo apoio constante e pela presença essencial em diversos momentos desta caminhada. E a todos aqueles que, de diferentes maneiras, ofereceram apoio, escuta e conselhos ao longo do caminho.

Por fim, registro meu agradecimento institucional: O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*"Seldom, very seldom, does complete truth belong to any human disclosure; seldom can it happen that something is not a little disguised, or a little mistaken."*  
(Jane Austen, *Emma*, 1815).

## RESUMO

Esta dissertação analisa as adaptações cinematográficas da década de 1990, *Grandes Esperanças* (1998), de Alfonso Cuarón, e *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995), de Amy Heckerling, enquanto ferramentas de crítica literária. O foco reside na análise entre os romances, *Emma*, de Jane Austen, e *Grandes Esperanças*, de Charles Dickens, e suas respectivas adaptações cinematográficas. A pesquisa parte da premissa que a adaptação busca estabelecer equivalências funcionais e estéticas capazes de traduzir o sistema verbal para a materialidade visual do cinema. A partir de um referencial teórico que engloba estudos sobre a especificidade do meio, como em Kracauer e Bluestone, a teoria da personagem secundária (Woloch), e a teoria do romance (Watt e Mazzoni), examina-se como a “hipertrofia visual” altera a hierarquia narrativa e a construção das subjetividades. A análise demonstra uma dicotomia nas abordagens de gênero: enquanto a obra de Cuarón objetifica a figura feminina (Estella), reduzindo-a a uma musa silenciada pela obsessão do protagonista, a obra de Heckerling confere à protagonista (Cher) a centralidade da agência e do olhar; recontextualizando a estrutura social de Highbury para a elite de Beverly Hills. Metodologicamente, o trabalho emprega a técnica da decupagem para entender como as tensões de classe e gênero reverberam nos filmes. Conclui-se que essas adaptações, ao deslocarem as obras para novos contextos geográficos e históricos, não apenas as atualizam, mas oferecem leituras críticas que trazem para o primeiro plano personagens que, devido às técnicas formais do romance, são ocultadas pelos protagonistas.

Palavras-chave: Jane Austen; Charles Dickens; adaptação, cinema.

## ABSTRACT

This dissertation analyses the 1990s film adaptations *Great Expectations*, by Alfonso Cuarón, and *Clueless*, by Amy Heckerling, as tools of literary criticism. The focus centers on the comparative analysis between the novels — Jane Austen's *Emma* and Charles Dickens' *Great Expectations* — and their respective cinematic adaptations. The research posits that adaptations seek to establish functional and aesthetic equivalents capable of translating the verbal system into the visual materiality of cinema. Drawing on a theoretical framework that encompasses studies on medium specificity (such as Kracauer's and Bluestone's), minor character theory (Woloch), and the theory of the novel (Watt and Mazzoni), this study examines how "visual hypertrophy" alters the narrative hierarchy and the construction of subjectivities. The analysis demonstrates a dichotomy in gender approaches: whereas Estella is objectified in Cuarón's work, Heckerling's endows the protagonist (Cher) with a centrality of agency and gaze, recontextualizing the social structure of Highbury to the Beverly Hills elite. Methodologically, our analysis employs the technique of decoupage (shot breakdown) to understand how class and gender tensions reverberate in the motion pictures. We conclude that these adaptations, by displacing the works to new geographical and historical contexts, not only update them, but offer critical readings that foreground characters who, due to the novels' formal techniques, are otherwise obscured by the protagonists.

Keywords: Jane Austen; Charles Dickens; adaptation; cinema.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figura 1:</b> Da direita para a esquerda, Tai, Cher e Dionne saindo da escola .....                   | 38  |
| <b>Figura 2:</b> Elton abraça e beija o rosto de Cher quando recebem seus boletins ....                  | 41  |
| <b>Figura 3:</b> Elton, novamente, beija Cher, agora pela professora não ter passado dever de casa ..... | 41  |
| <b>Figura 4:</b> Cher cortando a roupa de Tai para deixá-la mais afeminada.....                          | 43  |
| <b>Figuras 5 e 6:</b> Cher e Tai conversam sobre o interesse amoroso de Tai .....                        | 45  |
| <b>Figura 7:</b> Tai diz a Cher: “Você é uma virgem que não sabe dirigir” .....                          | 46  |
| <b>Figura 8:</b> Cher e Tai na festa no Valley .....                                                     | 47  |
| <b>Figura 9:</b> Tai e Christian após o rapaz tê-la salvo .....                                          | 48  |
| <b>Figura 10:</b> Tai surge pela primeira vez em cena, conduzida pelo diretor .....                      | 49  |
| <b>Figura 11:</b> Finn adentra a mansão de sra. Dinsmoor pela primeira vez .....                         | 52  |
| <b>Figura 12:</b> Finn desenhando Estella, enquanto a sra. Dinsmoor observa-o .....                      | 53  |
| <b>Figuras 13-15:</b> Plano detalhe do rosto de Estella .....                                            | 54  |
| <b>Figura 16:</b> Plano Geral de Estella e Finn. No fundo, os desenhos de Finn na parede .....           | 56  |
| <b>Figura 17:</b> Estella na extrema direita da cena, enquanto a câmera está entortada .....             | 56  |
| <b>Figuras 18 e 19:</b> Estella surge pela primeira vez na tela no jardim de sua mansão .....            | 88  |
| <b>Figura 20:</b> <i>Close-up</i> no rosto marejado de Estella .....                                     | 94  |
| <b>Figura 21:</b> Elton olhando Cher de maneira afetuosa .....                                           | 98  |
| <b>Figura 22:</b> Cher e Christian assistindo a <i>Spartacus</i> (1960) .....                            | 99  |
| <b>Figura 23:</b> Christian flertando com o <i>barman</i> na festa .....                                 | 99  |
| <b>Figura 24:</b> Josh olha Cher admirado por sua beleza .....                                           | 101 |
| <b>Figura 25:</b> Tai comenta sobre suas preferências .....                                              | 107 |
| <b>Figura 26:</b> Tai conta aos alunos sobre o evento no shopping .....                                  | 108 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                    |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>                                                                                                          | <b>12</b> |
| 1.1 Justificativa .....                                                                                                            | 13        |
| 1.2 Objetivos .....                                                                                                                | 15        |
| 1.3 Estrutura .....                                                                                                                | 16        |
| <b>2 A TEORIA DA ADAPTAÇÃO E A ESPECIFICIDADE DO MEIO .....</b>                                                                    | <b>18</b> |
| 2.1 Entendendo um meio para analisar o outro .....                                                                                 | 21        |
| 2.2 Os teóricos do cinema e a questão da adaptação .....                                                                           | 23        |
| 2.3 Como o romance e o filme lidam com tempo e duração? .....                                                                      | 28        |
| 2.4 Conclusão .....                                                                                                                | 30        |
| <b>3 A CONSTRUÇÃO VISUAL DA SUBJETIVIDADE: ANÁLISE DECUPAGEM DE<br/>AS PATRICINHAS DE BEVERLY HILLS E GRANDES ESPERANÇAS .....</b> | <b>32</b> |
| 3.1 Entendendo o <i>voice-over</i> .....                                                                                           | 33        |
| 3.2 Uma comédia feminina de sucesso e seu legado .....                                                                             | 34        |
| 3.3 Paralelos com <i>Emma</i> de Jane Austen .....                                                                                 | 35        |
| 3.4 “Uma Vida Muito Normal Para Uma Adolescente” .....                                                                             | 37        |
| 3.5 “Controle em um mundo caótico” .....                                                                                           | 40        |
| 3.6 “Vamos fazer uma reciclagem” .....                                                                                             | 42        |
| 3.7 “Você é uma virgem que não sabe dirigir” .....                                                                                 | 45        |
| 3.8 <i>Grandes Esperanças</i> .....                                                                                                | 50        |
| 3.9 O espaço, a estética visual e Estella .....                                                                                    | 51        |
| 3.10 Hipertrofia em <i>Grandes Esperanças</i> .....                                                                                | 55        |
| 3.11 Considerações Finais .....                                                                                                    | 59        |
| <b>4 CORTAR PARA NARRAR: A EDIÇÃO DO EU E OS LIMITES DO REALISMO<br/>FORMAL .....</b>                                              | <b>67</b> |
| 4.1 Desvendando o Romance .....                                                                                                    | 70        |
| 4.2 Leitura redentora: o quê e por quê? .....                                                                                      | 75        |
| 4.3 A Atualização do Realismo: Estratégias Cinematográficas .....                                                                  | 78        |
| 4.4 Considerações Finais .....                                                                                                     | 80        |
| <b>5 QUEM NARRA, DOMINA: DESCONSTRUINDO A NARRAÇÃO ENVIESADA DE<br/>EMMA E PIP .....</b>                                           | <b>82</b> |
| 5.1 O “Pai” Involuntário do Cinema .....                                                                                           | 84        |
| 5.2 Decifrando <i>Grandes Esperanças</i> .....                                                                                     | 85        |

|                                          |            |
|------------------------------------------|------------|
| 5.3 Estella e a Obsessão de Pip .....    | 87         |
| 5.4 O Diálogo .....                      | 94         |
| 5.5 <i>Emma</i> e a técnica do FID ..... | 96         |
| 5.6 Harriet, via Tai .....               | 104        |
| 5.7. Considerações Finais .....          | 108        |
| <b>6 CONCLUSÃO .....</b>                 | <b>112</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA .....</b>                | <b>116</b> |
| <b>AUDIOVISUAL .....</b>                 | <b>122</b> |
| <b>APÊNDICE .....</b>                    | <b>125</b> |



## 1. INTRODUÇÃO

Num artigo para a revista CinemaBlend, o jornalista Ryan LaBee (2025) relata que sua filha, pertencente à geração Z, apresentou-lhe o filme *As Patricinhas de Beverly Hills*. O autor comenta que "Cher Horowitz caminhou para que os influenciadores do TikTok pudessem correr", inferindo que a personagem teria, na geração atual, um sucesso estrondoso nesta rede social, uma vez que o TikTok valoriza tendências como o chamado *GRWM* (do inglês, GET READY WITH ME/"Arrume-se comigo") e demonstra apreço pelo *self-improvement* (autoaperfeiçoamento).

Contudo, a atualização promovida pela diretora Amy Heckerling não se limita apenas à atualização tecnológica e geográfica do romance *Emma* (1815) de Jane Austen. O filme reconfigura as dinâmicas sociais de Highbury para Beverly Hills, tornando-se, como destaca LaBee, "surpreendentemente *queer-friendly*". Ao introduzir Christian (Justin Walker) — um personagem perspicaz, apreciador de filmes antigos e de jazz, cuja homossexualidade é tratada com naturalidade na amizade com a protagonista —, a obra antecipa uma inclusão que, embora inovadora para a década de 1990, ressoa como um valor amplamente aceito pela Geração Z.

A observação de LaBee (2025) aponta para um fenômeno de ressignificação cultural e longevidade midiática da obra. A estética do filme consolidou-se como um código visual: em 2014, a cantora estadunidense Iggy Azalea lançava o clipe da sua música *Fancy*, transportando o mundo das *Patricinhas de Beverly Hills* para o clipe musical, recriando a cenografia e o figurino do universo do filme, demonstrando como a estética do filme se tornou um código visual reconhecível. Em 2015, a revista *Vogue* publicava uma matéria falando sobre o impacto *eterno* do filme na moda, principalmente nas tendências *preppy*, com a estampa xadrez e as meias acima do joelho (Kim, 2015). Mais recentemente, em 2023, Alicia Silverstone (protagonista de *As Patricinhas*) recriou seu papel como Cher em um comercial para o Super Bowl, revisitando diversas cenas do filme. Tais eventos demonstram que, embora décadas após seu lançamento, a obra de Heckerling mantém forte ressonância na cultura *pop*.

Se o xadrez amarelo de Cher Horowitz se estabeleceu como um código visual de pertencimento à cultura *pop*, o verde saturado de Estella, em *Grandes*

*Esperanças* (1998), opera de maneira semelhante. O icônico conjunto verde de Donna Karan (coleção de 1996), trajado por Gwyneth Paltrow<sup>1</sup>, na obra de Cuarón, foi replicado e modernizado por marcas de *fast fashion* como a Zara. O conjunto foi adaptado, com uma tonalidade de verde ligeiramente distinta, mantendo, porém, o botão único para recriar “o mesmo efeito desabotoado” (Scofield, 2021). A perenidade deste impacto visual confirmou-se novamente em 2025, quando um conjunto idêntico ao original de Donna Karan foi usado pela atriz Emma Stone em outubro de 2025 (Saunders, 2025).

A persistência destes códigos visuais — seja a estampa amarelo xadrez de Cher ou o verde de Estella — sugere que a adaptação cinematográfica confere uma materialidade que o romance apenas sugere. É precisamente essa “hipertrofia visual”<sup>2</sup> do cinema, capaz de transformar figurinos em ícones culturais, que subverte a hierarquia narrativa original. Pensando nisso, levantaram-se as seguintes questões de pesquisa: O que acontece ao romance ao ser transposto às telas? Qual o espaço das personagens secundárias nessa nova forma artística? E, ao retornarmos ao romance, de que maneira essas personagens marginalizadas podem ser resgatadas dessa visão cega provida pelo narrador em primeira pessoa?

### 1.1. Justificativa

A escolha de analisar as adaptações *As Patricinhas de Beverly Hills* e *Grandes Esperanças* — em detrimento de adaptações mais tradicionais, como as da BBC — justifica-se pelo distanciamento crítico. Ao adaptarem *Emma* e *Grandes Esperanças* para a década de 1990 estadunidense, Heckerling e Cuarón não apenas atualizaram a época, mas também o contexto geográfico e social. Emma tornou-se Cher Horowitz, uma estudante milionária. Pip tornou-se Finn Bell, um garoto que se torna um pintor em Nova Iorque. A ascensão de Pip, no filme de Cuarón, não será tornar-se *cavaleiro*, mas sim tornar-se um artista de sucesso. Portanto, ele retratará sua obsessão por Estella por meio das suas pinturas.

---

<sup>1</sup>Atriz estadunidense que, antes de contracenar com Ethan Hawke em *Grandes Esperanças*, protagonizou a adaptação cinematográfica *Emma* (1996).

<sup>2</sup>Utilizo esse termo para explicar como a adaptação cinematográfica altera a hierarquia da narrativa original. Desenvolvi esse termo a partir da aplicação da Teoria da Especificidade do Meio (baseada em Kracauer e Bluestone) à análise da adaptação. Ele designa o fenômeno em que a natureza visual do cinema “agiganta” ou dá corpo excessivo a elementos (como personagens secundários ou objetos) que, no texto literário, eram controlados ou diminuídos pela voz do narrador.

A década de 1990, marcada pelo término da Guerra Fria e pela ascensão do neoliberalismo, oferece um reflexo distorcido da sociedade de classes da Inglaterra do século XIX. À época de Austen, a classe era rigidamente definida pelo nascimento e pela terra. Nos anos 1990, o neoliberalismo veiculava a ilusão da meritocracia: bastava *almejar* ou *adquirir* para *possuir*. Essa aparente facilidade, na verdade, é um espelho distorcido, uma vez que camufla a barreira da classe social de Highbury sob a aparência das vestimentas caras de Beverly Hills. Cher acredita que pode transformar Tai apenas alterando sua imagem. Contudo, essa barreira ainda existe, apenas dissimulada pelo poder de compra do cartão de crédito.

Nesse período, emergia a terceira onda do feminismo, viabilizada pelas conquistas profissionais das mulheres da segunda onda. Essa nova onda englobou uma conscientização acerca de obstáculos, que extrapolaram a dimensão de gênero, envolvendo também a sexualidade, etnia e classe econômica (Burkett, 2025). Na época em que os romances de Austen e Dickens se passam, a agência feminina estava restrita à esfera privada, ou seja, ao ambiente doméstico. Nas adaptações, por outro lado, a mulher já detém maior agência; vive-se em um tempo em que o feminismo já teria “triunfado”, ou seja, já conquistou uma suposta igualdade para as mulheres, e as mulheres são incentivadas a abraçar sua feminilidade e sexualidade. Portanto, não é surpreendente que Cher Horowitz ascenda como um ícone de moda — reverberando até nos dias atuais, como Bennett (2022) destaca para o jornal *InStyle* — ou que Estella se torne uma figura notória por sua sensualidade em *Grandes Esperanças*.

As adaptações de Heckerling e Cuarón não constituem fenômenos isolados, mas produções inseridas em um contexto de intensa atividade do cinema dos anos 1990, que recorreu ao cânone literário como matéria-prima para diagnosticar o presente. De um lado, a indústria investia nas produções como *Howards End* (1992), *Orgulho e Preconceito* (1995) e *Emma* (1996), denominados *heritage films*; de outro, emergiam produções disruptivas, como *Romeu + Julieta* (1996), *Ela é Demais* (1999) e *10 Coisas que Odeio em Você* (1999), contexto fértil no qual *As Patricinhas* e *Grandes Esperanças* se enquadram. Ao transplantarem tramas de outro século para o contexto da cultura *pop* e do neoliberalismo, essas obras rejeitam a função de museu, de espelho histórico, para se converterem em laboratório sociológico, desvendando questões naturalizadas e invisíveis da sociedade.

Essa liberdade criativa reacende um debate crucial sobre a autonomia do cinema. George Bluestone, em *Novels Into Film* (1957), já alertava para falsas crenças que subordinam o filme ao romance. Desde o início das produções cinematográficas, quando adaptações como clássicos como *David Copperfield* (1911) impulsionavam a venda de livros (Bluestone, 1957, p. 4), criou-se a expectativa da fidelidade. Bluestone ironizava críticas como: “O filme é fiel ao espírito do livro”; “É incrível como eles massacraram o romance”; “Isso corta as passagens principais, mas ainda é um bom filme”; “Graças a Deus eles mudaram o final” (Bluestone, 1957, p. 5)<sup>3</sup>, argumentando que o filme não deve ser visto como um produto inevitavelmente devedor ao romance, mas como uma arte autônoma, com suas próprias particularidades.

Enquanto o “eu” narrativo impregna todo o romance com a sua interioridade, o cinema, como veremos nesta dissertação, materializa os personagens, impondo uma presença física inegável aos demais corpos. Nessa brecha entre o controle do narrador e a autonomia da personagem, surgem as personagens Harriet Smith (no filme *As Patricinhas*, reimaginada como Tai Frasier) e Estella. Originalmente telas das projeções de Emma e Pip, nos cinemas, essas personagens marginalizadas, Tai e Estella, ganham uma agência e corporeidade que desafiam a suposta autoridade da narração dos protagonistas. A “hipertrofia visual” do cinema acaba resgatando, portanto, elementos ocultos ao romance devido às particularidades do meio artístico. É a partir dessa necessidade de investigar esse “resgate visual” das personagens secundárias que se delineiam os objetivos desta dissertação.

## 1.2. Objetivos

O objetivo desta dissertação é analisar como as personagens secundárias Harriet, de *Emma*, e Estella, de *Grandes Esperanças*, são transpostas para as adaptações cinematográficas *As Patricinhas de Beverly Hills* e *Grandes Esperanças*. Propõe-se, também, investigar de que maneira essas adaptações, por

---

<sup>3</sup> “The film is true to the spirit of the book”; “It’s incredible how they butchered the novel”; “It cuts out key passages, but it’s still a good film”; “Thank God they changed the ending”.

meio do meio visual, desestabilizam a subjetividade<sup>4</sup> dos narradores dos romances e expõem as estruturas latentes nos textos-fonte.

Ademais, pretende-se analisar as técnicas do realismo formal, como o Discurso Indireto Livre e o narrador em primeira pessoa, podem atuar como mecanismos de construção de empatia e cegueira; examinar as estratégias cinematográficas (montagem, cor, *voice-over*) utilizadas por Heckerling e Cuarón para traduzir e trair essa subjetividade. Por fim, pretende-se demonstrar, por meio do que eu chamarei de “leitura redentora”, como as personagens secundárias ganham corpo e agência no cinema, revelando o silenciamento imposto pelos narradores originais.

### 1.3. Estrutura

Dessa maneira, a presente dissertação estrutura-se em quatro capítulos. O primeiro estabelece o alicerce teórico necessário, confrontando a crítica jornalística da década de 1990 — ainda apegada à noção de fidelidade do filme ao texto literário — com a teoria da especificidade do meio. Por meio de Lessing, Greenberg e Kracauer, argumenta-se que as supostas “liberdades” tomadas por Heckerling e Cuarón são aspectos intrínsecos da própria materialidade do cinema. É somente compreendendo essa especificidade que poderemos, nos capítulos subsequentes, enxergar como a câmera ilumina as personagens que estão eclipsadas pela técnica do romance.

O segundo capítulo foca na análise dos filmes *As Patricinhas de Beverly Hills* e *Grandes Esperanças*, empregando a técnica da decupagem<sup>5</sup> para investigar a construção visual das personagens. Paralelamente, será investigado como o uso do *voice-over* em ambas as obras contribui para evidenciar um descompasso entre a realidade e a percepção dos protagonistas. O objetivo primordial deste capítulo é demonstrar como o meio visual permite que personagens secundárias (Tai e Estella) ganhem corpo e presença física, desafiando a narrativa enviesada dos protagonistas.

---

<sup>4</sup>Nesta dissertação, o conceito de subjetividade é empregado em dupla dimensão: por um lado, refere-se à perspectiva mediada e muitas vezes equivocada do protagonista que organiza a narrativa; por outro, designa a interioridade e a agência silenciadas de personagens como Estella e Tai.

<sup>5</sup>Para uma definição detalhada deste e de outros termos técnicos de cinema empregados nesta dissertação, consulte o glossário ao final deste trabalho, localizado na página 125.

O terceiro capítulo dedica-se a fundamentar o alicerce teórico que justifica a metodologia que denomino como “leitura redentora”. A partir da articulação entre a “leitura em contraponto”, de Edward Said, e a teoria da redenção da realidade física de Siegfried Kracauer, argumentar-se-á que a adaptação audiovisual funciona como uma ferramenta crítica de desvelamento. Discutiremos como o realismo formal, conceito de Ian Watt, e o foco na interioridade do protagonista no romance acabam, paradoxalmente, silenciando as personagens secundárias.

No quarto e último capítulo, aplica-se a “leitura redentora”, definida no capítulo anterior, para reler os textos originais de Austen e Dickens, expondo o que foi ocultado: as personagens secundárias Harriet e Estella. Em *Grandes Esperanças*, examinaremos Pip enquanto um narrador não confiável, que projeta, em Estella, seus desejos de ascensão social. Já em *Emma*, estudaremos como o romance emprega uma estratégia narrativa que aprisiona o leitor na mente de Emma e legitima o silenciamento de personagens secundárias.

Por fim, dada a natureza desta dissertação, que transita entre crítica literária e análise fílmica, optou-se pela inclusão de um glossário de termos cinematográficos (ver Apêndice I), com o intuito de clarificar os conceitos técnicos utilizados na decupagem das cenas.

## 2. A TEORIA DA ADAPTAÇÃO E A ESPECIFICIDADE DO MEIO

Um mês após a estreia de *As Patricinhas de Beverly Hills* nos Estados Unidos, a colunista do *The Washington Post* Mary McGrory descreveu a experiência de assistir ao filme como incitadora de “sentimentos ultrajados de sacrilégio ou liberdades imperdoáveis tomadas com o que nós, Janeites, consideramos como Escritura Sagrada” — uma clara alusão à comparação entre a adaptação cinematográfica de Amy Heckerling e o romance *Emma*, de Jane Austen.

A adaptação de *Emma* do diretor Douglas McGrath, lançada em 1996, talvez tenha agradado mais McGrory, ao retratar Emma em sua condição insular na Inglaterra, em vez da figura de Cher Horowitz, uma jovem rica e mimada, festejando com suas roupas contemporâneas e no Valley. No entanto, essa preferência não é garantida, já que a versão estrelada por Gwyneth Paltrow também se afasta do texto fonte. Um exemplo notável é a cena em que Emma se envolve com Mr. Knightley, irmão de seu cunhado, enquanto pratica arco e flecha, uma atividade que não condiz com os hábitos femininos do período retratado nos romances de Austen.

O filme estrelado por Paltrow inicia-se com a figura de Emma segurando um globo em suas mãos, enquanto o *voice-over*<sup>6</sup> narra: “Havia uma jovem que sabia como o mundo deveria ser”. Depois dessa declaração, a câmera posiciona Emma no centro do enquadramento, destacando sua importância no cenário diegético. Segundo David Monaghan (2003, p. 221), crítico das adaptações de Austen, em seu ensaio *Emma and the art of adaptation*, presente na coletânea *Jane Austen on Screen* (2003), alega que o diretor McGrath estava “muito mais interessado em criar efeitos visuais marcantes do que em seguir as ocasionais pistas de Austen sobre a aparência de seu mundo fictício”<sup>7</sup>.

Essa observação indica uma preocupação com a locação e a ambientação em detrimento de incorporar aspectos estruturais da obra, como Monaghan defende, que:

[...] eles [a equipe, os diretores e roteiristas colocam Emma repetidamente em situações que dissipam a sensação de confinamento claustrofóbico que, no romance de Austen, ajuda tanto a explicar seu comportamento irresponsável<sup>8</sup> (Monaghan, 2003, p. 221).

<sup>6</sup>Conferir página 33.

<sup>7</sup> “[...] far more interested in creating striking visual effects than in following Austen’s occasional clueless about the look of her fictional world”.

<sup>8</sup>Tradução nossa de: “They repeatedly put Emma in situations that dispel the sense of claustrophobic enclosure that helps so much in Austen’s novel [...] to explain her irresponsible behavior”.

Assim, o filme opta por expandir visualmente o espaço da protagonista, ao passo que o romance explora a limitação desse espaço como um componente essencial de sua narrativa.

Essa tensão entre fidelidade e liberdade criativa também permeia a leitura crítica feita por McGrory. Ao prosseguir com seu artigo, a colunista revela que, ao assistir ao filme, dedicou-se a buscar equivalências cinematográficas para as personagens do romance: "[...] eu estava distraída o tempo todo tentando associar os personagens na tela com os personagens do livro que a Emma encontrava em sua busca pela felicidade"<sup>9</sup> (McGrory, 1995). Embora o filme dirigido por Amy Heckerling não faça referência explícita a Jane Austen, foi amplamente comparado ao romance da autora britânica por críticos, admiradores e pela própria colunista Mary McGrory — tanto pelas semelhanças quanto pelas diferenças marcantes.

O artigo, publicado em um renomado jornal estadunidense, evidencia uma concepção que será problematizada ao longo deste e dos próximos capítulos: a crença na necessidade de uma equivalência absoluta entre a obra literária e sua adaptação cinematográfica. Tal perspectiva, embora profundamente enraizada, apoia-se na expectativa dos leitores de encontrar no filme os mesmos elementos, estruturas narrativas e cenas presentes no romance original.

O termo "Janeites", que McGrory resgata em seu artigo, passou a ser utilizado a partir da publicação da biografia de Jane Austen escrita por seu sobrinho, James Edward Austen-Leigh, cuja obra foi responsável por impulsionar significativamente a popularidade da autora após sua morte. Nessa biografia, Austen é retratada como uma "querida tia", com um perfil doméstico, inocente e profundamente religioso (Biajoli, 2018, p. 492). Essa representação contribuiu para consolidar uma imagem idealizada e quase santificada da escritora, em outras palavras, uma figura dócil, imaculada e conformada ao espaço privado, moldada a partir de valores vitorianos posteriores à sua época.

Essa construção simbólica de Jane Austen, como uma espécie de guardiã da moralidade e da sensibilidade britânica, influenciou não apenas a recepção crítica de sua obra ao longo dos séculos, mas também o modo como seus leitores e admiradores se identificam com ela. Não é de surpreender, portanto, que tanto a colunista do *The Washington Post* quanto muitas outras leitoras entusiastas —

---

<sup>9</sup> Tradução nossa de: "[...] I was distracted throughout trying to match up the characters on the screen with the characters in the book whom Emma encountered in her pursuit of happiness".



especialmente as chamadas *Janeites*, conhecidas por sua devoção quase reverencial à autora — tenham considerado a adaptação cinematográfica de Amy Heckerling uma afronta. Para esse público, acostumado a associar a leitura de Austen a uma experiência refinada, erudita e emocionalmente elevada, a reinvenção moderna e irreverente de *Emma* no universo *teen* de *As Patricinhas de Beverly Hills* pode parecer uma banalização da sofisticação que atribuem à escritora e à sua obra.

O filme *As Patricinhas* ainda ecoa na cultura popular, sendo tema de vários vídeos na rede social TikTok, em que meninas e mulheres de várias idades discutem a conexão do filme com Emma. Das roupas até os diálogos engraçados, repletos de gírias, a versão “moderna” e “barulhenta”<sup>10</sup> do romance de Emma, 30 anos após seu lançamento, ainda alcança públicos diferentes (até mesmo o masculino)<sup>11</sup>. Austen classificava Emma como uma heroína que ninguém além dela gostaria muito, e tanto Emma quanto Cher convidam a audiência a simpatizar com seus erros e com suas características.

*Grandes Esperanças*, do diretor Alfonso Cuarón, também diretor do filme *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2004), foi considerada por Janet Maslin, colunista do jornal *New York Times*, em 1998, como algo que “Dickens mal reconheceria”<sup>12</sup>. Seja pela recriação da Senhora Havisham para uma mulher “maquiada e pronta para a festa”<sup>13</sup> ou pela transformação de Estella Havisham, sua filha adotiva, numa musa que posa nua para Finn (antes Pip na obra de Dickens), a adaptação do diretor Cuarón gera inevitáveis comparações com o texto-fonte, tanto na ambientação quanto na caracterização das personagens, como na obra de Katz (2003). Katz, ao compartilhar trechos de sua conversa com Cuarón, esclarece de maneira mais clara as escolhas do diretor e do time, particularmente ao criar cenas que não existiam na obra de Dickens.

De tal maneira, observa-se que o debate em torno da fidelidade das adaptações aos romances permanece recorrente. Tanto a reação aos diálogos permeados por gírias contemporâneas e inventadas quanto a reação à cena em que Gwyneth Paltrow posa nua para Finn em *Grandes Esperanças*, ilustrando um ponto

<sup>10</sup> No mesmo artigo, Mary McGrory chama o filme de Heckerling de “rackety” (do inglês, barulhento, desorganizado, ruidoso)

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-14471/criticas/espectadores/>>. Acesso em: 27 maio de 2025.

<sup>12</sup> “Charles Dickens would barely recognize”

<sup>13</sup> No mesmo artigo, tradução nossa de: “She’s painted up and ready to party”.

crucial: a tendência de se julgar as adaptações cinematográficas com base nos mesmos critérios aplicados às obras literárias, desconsiderando as especificidades de cada linguagem artística. Essas transposições, no entanto, não devem ser avaliadas a partir dos mesmos parâmetros que regem a análise de um romance. Assim, propõe-se aqui um percurso pela teoria da especificidade do meio, a fim de compreender como tais estudos legitimam o cinema como uma poderosa ferramenta de recriação do texto literário, capaz de explorar as latências do romance enquanto preserva as particularidades expressivas do meio cinematográfico.

## 2.1. Entendendo um meio para analisar o outro

Em sua obra seminal *Laocoonte: sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766), Gotthold Ephraim Lessing desenvolve reflexões fundamentais acerca das convergências e, sobretudo, das distinções ontológicas e formais entre pintura e poesia. No prefácio da obra, o autor observa que:

umas [regras] dominavam mais na pintura, outras mais na poesia; que, portanto, aqui a poesia poderia ajudar a pintura com esclarecimentos e exemplos, ali a pintura faria o mesmo com relação à poesia (Lessing, 1998, p. 75).

Desde as primeiras páginas, o autor sustenta que tais formas artísticas — uma visual, a outra verbal — não devem ser analisadas sob os mesmos critérios, rompendo com a tradição clássica que as colocava em harmonia ou equivalência. Nesse contexto, o autor critica a visão que equiparava ambas as artes, a qual definia a pintura como uma “poesia muda” e a poesia como uma “pintura falante”, e inaugura uma reflexão sobre a especificidade dos meios artísticos, rompendo com o ideal clássico de igualdade das artes e antecipando debates que se intensificariam em séculos posteriores.

Segundo o autor, o objeto próprio da pintura são os corpos — isto é, “objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem ao lado umas das outras” (Lessing, 1998, p. 193). Em contrapartida, a poesia tem como finalidade a representação das ações, entendidas como “objetos que seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra” (Lessing, 1998, p. 193). No entanto, o autor

reconhece que “todos os corpos não existem apenas no espaço, mas também no tempo” (Lessing, 1998, p. 193), o que implica que a pintura, ao dispor os corpos no espaço, pode também sugerir ações, introduzindo uma dimensão temporal. De modo análogo, a poesia, embora voltada às ações, pode representar corpos — ainda que de forma indireta, por meio da descrição dessas ações. Essa permeabilidade entre os meios, longe de dissolver as distinções, acentua os limites formais que caracterizam cada arte em sua materialidade e temporalidade próprias: pintura e poesia tendem a ultrapassá-los, desafiando os próprios critérios que os separam. Tal tensão revela-se frutífera para compreender o cinema e o romance não como formas artísticas antagônicas, mas como expressões que, embora compartilhem certas qualidades, manifestam-se de maneira diversa em virtude das especificidades de seus respectivos meios.

Dois séculos após Lessing, o também crítico de arte Clement Greenberg, em seu trabalho *Art and Culture: Critical Essays* (1965), discute a vanguarda como um empreendimento de fazer os artistas voltarem-se ao meio artístico e às suas particularidades, entendendo esses aspectos de um modo consciente. Ele afirma também que artistas expressionistas como Picasso, Kandinsky, Matisse e Cézanne se inspiravam no ambiente em que atuavam, concentrando-se na organização de espaços, superfícies, formas e cores (Greenberg, 1989, p. 7). Em outras palavras, os artistas não deveriam focar em reproduzir a realidade, mas sim nos componentes do ambiente em que a arte se situa.

Greenberg, em seu ensaio intitulado *Modernist Painting* (publicado originalmente em 1960 e republicado em 1982), defende que:

A essência do modernismo está no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, não com o objetivo de subvertê-la, mas de firmá-la ainda mais em sua área de competência. O modernismo usou a arte para chamar atenção à própria arte. As limitações que constituem o meio da pintura — a superfície plana, o formato do suporte, as propriedades do pigmento — passaram a ser consideradas fatores positivos e foram reconhecidas abertamente.<sup>14</sup> (Greenberg, 1982, p. 5)

No trecho acima, Greenberg caracteriza o modernismo como uma corrente autorreflexiva, fundada na análise crítica e na reafirmação de seus próprios

---

<sup>14</sup> Tradução nossa de: "The essence of modernism lies in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence. Modernism used art to call attention to art. The limitations that constitute the medium of painting — the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment — came to be regarded as positive factors, and were acknowledged openly."

fundamentos, em vez da dependência de formas externas. Ele argumenta que são as limitações da pintura que definem sua essência. No caso específico da pintura, o crítico defende que ela deve enfatizar aquilo que a distingue de outras expressões artísticas — como a bidimensionalidade e a planura da superfície. Essa perspectiva de Greenberg nos ajuda a compreender o romance e o cinema como formas artísticas autônomas, que exigem uma atenção às suas particularidades para que possam ser plenamente entendidas.

Apesar de pensadores como Lessing e Greenberg terem discutido e difundido pesquisas sobre a teoria da especificidade do meio, é possível identificar as origens dessa concepção na filosofia grega. Aristóteles, em *Poética*, propõe que a arte possuía como objetivo principal a *mimesis* (imitação) da realidade e da natureza. Platão, seu mestre, defendia que o artista, ao reproduzir a realidade, estaria imitando uma imitação. Apesar de ambos terem investigado as artes como formas de representação do mundo, suas reflexões não se debruçam sobre a distinção entre os meios, como será abordado posteriormente.

No caso deste estudo, o romance e o filme criam estruturas de significado de maneiras distintas. O romance utiliza palavras na narrativa, permitindo a exploração detalhada dos pensamentos, emoções e contextos internos dos personagens. Já o filme combina imagens, som e montagem para construir significado de forma visual e sensorial, muitas vezes transmitindo ideias e emoções sem a necessidade de palavras. Tais diferenças evidenciam que uma mesma narrativa pode ser não apenas representada, mas também vivenciada de formas distintas, conforme as particularidades de cada meio.

Portanto, conclui-se que cada meio mobiliza características próprias — uma distinção percebida por Lessing e intensificada por Greenberg —, reforçando a relevância de uma abordagem que considere a especificidade de cada expressão artística. Na próxima seção, examinaremos como teóricos do cinema, como Kracauer e Berys Gaut, abordam a questão do meio e como suas pesquisas contribuirão para ampliar nossas perspectivas.

## **2.2. Os teóricos do cinema e a questão da adaptação**

Com base nas considerações sobre a singularidade dos meios artísticos, é possível entender de maneira mais clara como o cinema constrói sentido por meio

de suas próprias peculiaridades. Um dos teóricos que mais se dedicou a explorar essas particularidades foi Siegfried Kracauer. No seu livro *Theory of Film: A redemption of physical reality* (1997), Kracauer defende que o cinema possui a capacidade única de revelar a realidade de uma maneira até então inédita nas artes. No prefácio do livro, o autor afirma que o cinema tem o poder de destacar elementos e objetos que escapam à percepção cotidiana:

Os filmes revelam todo o seu potencial quando registram e revelam a realidade física. Essa realidade inclui muitos fenômenos que dificilmente seriam percebidos, não fosse pela câmera cinematográfica. E como todo meio favorece aquilo que está especialmente apto a representar, o cinema é, possivelmente, movido pelo desejo de retratar a vida material transitória — a vida em sua forma mais efêmera. Multidões nas ruas, gestos involuntários e outras impressões passageiras são a própria essência do cinema<sup>15</sup>. (Kracauer, 1997, p. xlix)

Kracauer ressalta, assim, a capacidade do cinema de registrar eventos e elementos que escapariam à percepção sem a mediação da câmera em movimento. No segundo capítulo da obra, intitulado *Basic Concepts*, o autor aprofunda a formulação de conceitos fundamentais que definem e distinguem o cinema como meio expressivo. Ao compará-lo com a fotografia, argumenta que: “o filme é unicamente equipado para registrar e revelar a realidade física, e, portanto, gravitar nessa direção” (Kracauer, 1997, p. xlix)<sup>16</sup>. Essa capacidade de captar o movimento — em contraste com a fotografia, que congela apenas um instante isolado, anterior ou posterior à ação — confere ao cinema uma representação mais contínua e dinâmica da realidade. Contudo, não basta registrar a realidade com uma câmera estática: é preciso explorar os recursos de mobilidade e montagem para incorporar subjetividade e explorar as potencialidades do meio, produzindo efeitos inatingíveis pela fotografia.

Retomando o trecho do prefácio de Kracauer, o autor enfatiza a relevância de elementos cotidianos e frequentemente negligenciados, como gestos involuntários e efêmeros. Enquanto no romance cada elemento é selecionado para integrar o

---

<sup>15</sup> Tradução nossa de: Films come into their own when they record and reveal physical reality. Now this reality includes many phenomena which would hardly be perceived were it not for the motion picture camera's. And since any medium is partial to the things it is uniquely equipped to render, the cinema is conceivably animated by a desire to picture transient material life, life at its most ephemeral. Street crowds, involuntary gestures, and other fleeting impressions are its very meat. (Kracauer, 1997, p. xlix)

<sup>16</sup> Tradução nossa de: “Film, in other words, is uniquely equipped to record and reveal physical reality and, hence, gravitates toward it”.

encadeamento narrativo, o cinema possui a capacidade de registrar aspectos que escapam ao controle direto do cineasta, como “latas de lixo, a sujeira sob os pés, os resíduos que deixam para trás”<sup>17</sup> (Kracauer, 1997, p. 54). O filme, assim, configura-se como um meio para revelar aspectos efêmeros da vida material, muitas vezes imperceptíveis à observação cotidiana.

Nesse ponto, vale considerar as reflexões de George Bluestone (1957, p. 5), que analisa as implicações da transposição de um meio linguístico para o cinematográfico. Segundo ele, essa mudança acarreta transformações inevitáveis, resultando em produtos finais com estéticas distintas — tão diferentes quanto o balé e a arquitetura. Adaptar o romance ao cinema traz inevitavelmente perdas e ganhos: a visualidade imediata do meio cinematográfico, por exemplo, permite condensar um capítulo inteiro em poucos minutos de cena, ao mesmo tempo em que facilita a caracterização de personagens por meio de sua simples aparição na tela. Em contrapartida, o romance depende de longos parágrafos descritivos para construir a imagem de uma figura ou de um ambiente. Em consequência disso, Bluestone corrobora a ideia de que o cinema opera com uma lógica própria, distinta da linguagem verbal, e que a adaptação exige mais do que uma simples transposição de conteúdo — ela demanda uma recriação que respeite as especificidades de cada meio.

Outro exemplo elucidativo está no uso da cor. No romance *Ensaio sobre a Cegueira* (2020), originalmente publicado em 1995, de José Saramago, a cor branca assume múltiplas camadas simbólicas, imergindo o leitor em uma cegueira opressivamente luminosa. De forma análoga, na adaptação cinematográfica de *Grandes Esperanças*, dirigida por Alfonso Cuarón, destaca-se o uso recorrente do verde — presente desde os desenhos iniciais até o figurino e a cenografia — como uma metáfora visual para a ganância, ambição e egoísmo, temas centrais do romance de Dickens. A imediatez do significante cinematográfico produz, assim, um impacto sensorial imediato: enquanto o romance comunica significado por meio da linguagem, o cinema o evoca por meio de escolhas visuais sutis, como no exemplo acima.

Outro aspecto importante diz respeito à experiência temporal. Como Bluestone (1961, p. 312) observa, o leitor do romance pode controlar seu próprio

---

<sup>17</sup> Tradução nossa de: “garbage cans, the dirt underfoot, the waste they leave behind”.

ritmo, o que não é possível no filme, em que o processo de assistir estaria subordinado ao ritmo de um projetor que o espectador não poderia controlar. Em outras palavras, o romance tende a alcançar uma densidade maior, pois permite uma imersão prolongada na narrativa. O modo de narração aceita idas e vindas — retrocessos e antecipações do leitor —, ao passo que o filme, por conta da subordinação que o filme tem ao projetor e à projeção, não teria.

Dado o meio linguístico do romance, ele tem a capacidade de representar pensamentos e a interioridade dos personagens, explorando memória, sonhos e imaginação para construir sua narrativa. No cinema, por outro lado, pensamentos só podem ser representados por meio de recursos visuais ou sonoros — o que, como aponta Bluestone (1957, p. 48), altera fundamentalmente a natureza da representação. Além disso, como uma narrativa espacializada, o cinema lida com tempo e duração de maneira distinta do romance, impondo limites e possibilidades próprios à sua forma de contar histórias.

A tentativa de comparar o romance e o filme, sem considerar suas diferenças formais, evidencia o que Peter Kivy (1997) denomina de um erro categorial na análise das artes. Herdeiro do legado de Lessing, para o autor, cada meio artístico dispõe de particularidades de produção e recepção que não podem ser universalizadas. Partindo dessa perspectiva, a adaptação é compreendida como um processo de recriação, não de espelhamento. Portanto, a transposição de romance para filme exige entender as limitações e potencialidades próprias de ambos os meios.

Contudo, embora a teoria da especificidade realce as diferenças entre as artes, ela também é alvo de críticas quando utilizada de maneira estrita. Em sua obra *A Philosophy of Cinematic Art* (2010), Berys Gaut problematiza a ideia de especificidade como algo exclusivo de um meio, argumentando que:

A narração é comum tanto aos filmes quanto aos romances, então, a partir dessa versão da teoria da especificidade, segue-se que nem os filmes nem os romances deveriam narrar, já que ambos o fazem; ou que os filmes não deveriam narrar (já que os romances vieram primeiro); ou que os romances não deveriam narrar, mas deveriam ceder prioridade ao recém-chegado [...] <sup>18</sup> (Gaut, 2010, p. 291)

---

<sup>18</sup> “Narration is common to both films and novels, so from this version of the specificity thesis it follows that neither films nor novels should narrate, since both do; or that films should not narrate (since novels were in place first); or that novels should not narrate, but should cede priority to the newcomer [...]”

Gaut destaca que há zonas de interseção entre os meios artísticos — como a narração —, e que essas convergências não anulam as singularidades de cada forma. Inspirado em Lessing, Gaut observa que meios visuais operam com signos espaciais, enquanto os meios linguísticos se desenrolam temporalmente. Além disso, certas características não exclusivas podem, quando associadas a propriedades particulares, contribuir para a identidade de um meio — como o uso da atuação no cinema. Mesmo a narração, presente em ambos os meios, assume formas diferentes: no cinema, ela frequentemente ocorre sem a presença de um narrador explícito, o que diferencia sua função da narrativa literária.

A principal diferença, conforme Monaco (2009, p. 46), reside na dimensão pictórica: enquanto o romance depende da mediação verbal e da figura do narrador — seja homodiegético ou heterodiegético —, o cinema atribui à câmera a função de guiar a percepção do espectador. Salvo raras exceções (como *Lady in the Lake*<sup>19</sup>, de Robert Montgomery), a câmera não adota a perspectiva literal do protagonista, mas constrói o ponto de vista por meios visuais e sensoriais. Assim, enquanto o romance pode mergulhar na interioridade de um narrador e oferecer acesso direto ao pensamento dos personagens, o cinema apenas sugere emoções e estados mentais por meio de imagem e som. Compreende-se, portanto, que, ao passo que o romance é capaz de explorar profundamente a interioridade de suas personagens por meio de um ponto de vista específico, o filme não alcança o mesmo nível de intimidade, apenas sugerindo o que o personagem sente ou percebe, sem conseguir representar com a mesma profundidade seus pensamentos e emoções.

Sendo uma arte gravada, o filme, para Monaco (2009, p. 29), abrange todo o espectro clássico, cobrindo um vasto leque que vai do prático e ambiental até o pictórico, dramático, narrativo e musical. O autor argumenta que o filme é uma arte pictórica, pois é "guardado em museus de arte, em vez de bibliotecas"<sup>20</sup>, como ocorre com os romances. Além disso, seu forte caráter narrativo é reconhecido por diretores como D.W. Griffith, que declararam explicitamente terem se inspirado em Dickens<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> A tentativa de Montgomery, segundo Monaco (2009, p. 46), tornou a experiência claustrofóbica e limitada, visto que o diretor precisou usar truques de espelho para tentar recriar a experiência da narração em primeira pessoa. Essa falta de sucesso ilustra que, ao passar do meio linguístico para o cinematográfico, a equipe precisa readaptar certos aspectos da obra fonte.

<sup>20</sup> "films are collected more often in art museums than in libraries" (Monaco, 2009, p. 29)

<sup>21</sup> Essa discussão será retomada na página 85.



Essa arte também estabelece uma forte conexão com a música, tanto por seus ritmos organizados quanto pela importância da trilha sonora na construção da experiência sensível e emocional do espectador. O cinema é igualmente uma arte ambiental, pois depende da composição visual de cenários elaborados por profissionais especializados, além de contar com tecnologias e estruturas tangíveis que moldam o mundo apresentado na tela.

Ao combinar fotografia em movimento, sonoplastia, atuação dramatizada e narrativa, esse meio artístico atravessa as diversas divisões do espectro de Monaco, enquanto o romance se restringe à esfera narrativa. Como arte multimodal, o filme captura sons e a imediatez de forma que o romance não consegue. Mas o que acontece quando um romance é transposto para o cinema? Quais são os efeitos dessa mudança de meio?

Nesse contexto, a transposição para o cinema torna possível a corporificação dos personagens — ou seja, dar-lhes corpo e presença por meio da atuação. Em narrativas com narrador homodiegético, cuja visão subjetiva influencia fortemente a apresentação dos demais personagens, a leitura é filtrada por esse ponto de vista. Já no cinema, a materialidade da imagem e a expressividade dos corpos em cena rompem essa filtragem, oferecendo maior autonomia ao espectador para construir sua própria leitura dos personagens. Desse modo, a adaptação cinematográfica não deve ser julgada apenas pelo que supostamente "perde", mas sim pelo que agrega ao atravessar os limites do meio original — convertendo linguagem em imagem, tempo em espaço e leitura em experiência sensorial.

### **2.3. Como o romance e o filme lidam com tempo e duração?**

O romance e o filme configuram uma relação complexa entre o tempo e a duração. O tempo (*inner time*) constitui a dimensão interna, configurada pela própria narrativa, que engloba a cronologia e a extensão dos eventos narrados. Por outro lado, a duração (*outer time*) refere-se ao tempo real necessário para o consumo da obra e configura a principal fonte de distinção entre os meios: no romance, a duração é intrinsecamente variável, visto que depende do ritmo de leitura individual; enquanto no filme, a duração é fixa e previamente estabelecida pela montagem.

Para Genette (2017, p. 91), a dupla temporalidade da narrativa — o tempo da história e o da narração — possibilita distorções temporais, como a expansão de um

único dia ao longo de cem páginas ou a condensação de cem anos em apenas três páginas, fenômeno também observável no cinema por meio de poucos planos que representam extensos períodos de tempo. Consequentemente, a distorção temporal permite ao narrador destacar determinados recortes temporais, acelerando ou desacelerando a narrativa. Tanto na literatura quanto no cinema, esse recurso influencia a imersão do leitor e do espectador, bem como sua experiência emocional.

Passado e presente, na narrativa, são categorias interdependentes, uma vez que o ato de narrar simultaneamente transforma o presente em passado e reinscreve o passado no momento da enunciação. Essa relação evidencia a complexidade da temporalidade narrativa, especialmente na literatura, em que a organização dos eventos pode subverter a linearidade cronológica. Bluestone (1957, p. 49) postula que “o romance tem três tempos, o filme possui apenas um”<sup>22</sup>. Isso reforça a diferença quanto à narração fílmica e literária. No caso do romance, há a duração cronológica da leitura, a duração cronológica do tempo do narrador, e o vão cronológico entre os eventos narrativos.

No capítulo *Interlude: Film and Novel*, Kracauer analisa os dois formatos para entender como o romance é transposto para o cinema. Ele retoma a proposição de Soriau, um filósofo francês que defendia que “[...] o romance possui quatro propriedades formais (ou estruturais) que resistem obstinadamente à tradução para a linguagem cinematográfica”<sup>23</sup> (Kracauer, 1997, p. 234). Essas propriedades são: tempo, duração, espaço e ângulo. Embora o romance possa ser impreciso quanto ao tempo retratado — o escritor pode incluir passado, presente ou futuro e ser deliberadamente impreciso sobre isso —, o filme, invariavelmente, registra um acontecimento atual. Consequentemente, o filme, segundo Kracauer, só pode evocar o passado por meio de flashbacks.

Como visto na seção anterior, a transposição do romance para o filme envolve ganhos e perdas. Essa complexidade temporal é destacada por Genette, mas também por Bluestone (1957, p. 49), que afirma que o tempo é “liberado”, uma vez que o cinema permite tanto a suspensão quanto a aceleração temporal. Diferente do romance, que constrói a passagem do tempo por meio da narrativa, o

---

<sup>22</sup> “The novel has three tenses, the film has only one”.

<sup>23</sup> “[...] the novel has four formal (or structural) properties which resist stubbornly translation into cinematic language”

filme oferece mobilidade espacial e torna o tempo mais flexível. Em segundos, podemos testemunhar o crescimento e florescimento de uma flor — um processo que, no tempo real, levaria dias. Essa maleabilidade temporal transforma a forma como a história é experienciada pelo espectador.

Por fim, a distorção do tempo na narrativa gera consequências significativas. Ao alongar certos momentos em detrimento de outros, a obra pode enfatizar determinados trechos, ampliando seu impacto e chamando mais atenção do leitor ou espectador. No cinema, essa manipulação ocorre por meio de técnicas como *speed-up* (aceleração de cenas) e *slow-motion* (o oposto da técnica anterior). No romance, o autor dispõe de recursos como a elipse, que omite trechos da narrativa, e o sumário, que acelera os eventos, condensando sua duração.

## 2.4. Conclusão

Ao longo deste primeiro capítulo, demonstrou-se que a discussão sobre adaptações exige, primeiramente, a compreensão das especificidades dos meios, tanto do texto de partida quanto do texto de chegada. À luz das reflexões desenvolvidas, conclui-se que a adaptação cinematográfica de um romance não pode, nem deve, ser submetida aos mesmos critérios estéticos ou estruturais aplicáveis à obra literária. Desse modo, faz-se necessário recorrer ao aparato teórico da especificidade dos meios, como vimos acima, que reconhece que cada meio segue suas possibilidades e restrições que lhe são intrínsecas.

É sob essa perspectiva que se justifica iniciar a análise pelas adaptações, em detrimento dos romances. Tal decisão alicerça-se na compreensão de que as adaptações são obras autônomas, inspiradas no texto original, mas com sua própria lógica, resultantes das escolhas criativas de diretores, roteiristas, figurinistas, profissionais de sonoplastia, atores, entre outros agentes que estão envolvidos na produção do filme. Assim, reafirma-se que a adaptação não se subordina ao texto-fonte, pelo contrário, possui o potencial de produzir leituras críticas e reconfigurações interpretativas dos romances que transcria.

A partir das contribuições teóricas de autores como Lessing, Greenberg, Bluestone, Gaut, Genette e Monaco, observa-se que literatura e cinema dispõem de recursos formais distintos. O cinema se constrói a partir da imagem em movimento, da montagem, da sonoplastia e da performance, elementos que favorecem uma

experiência sensorial e espacial imediata, frequentemente coletiva e visualmente dinâmica. Em contraste, o romance, ancorado na linguagem escrita, proporciona um mergulho introspectivo, guiado pelo narrador e pela manipulação subjetiva do tempo narrativo, permitindo ao leitor uma experiência mais individual e reflexiva.

Reconhecer a lógica específica de cada meio é, dessa maneira, essencial para compreender a adaptação não como uma cópia inferior ou derivada, mas como uma forma autônoma de interpretação criativa, que reimagina a obra original à luz das potencialidades e limites do audiovisual. No caso das obras cinematográficas discutidas nesta dissertação, as reflexões desenvolvidas indicam que nenhuma transposição é neutra: toda adaptação é inevitavelmente atravessada pelas singularidades do texto-fonte, pelas exigências técnicas e narrativas do novo meio e pelas circunstâncias sociais, históricas e culturais que moldam o processo de recriação.

No capítulo seguinte, serão examinadas as obras *Grandes Esperanças* e *As Patricinhas de Beverly Hills*, com atenção ao contexto de produção e ao que se inserem, além dos procedimentos estilísticos e narrativos empregados por seus respectivos diretores na transposição dos romances para o meio cinematográfico. A análise será orientada pelas discussões teóricas desenvolvidas neste capítulo, não com o propósito de estabelecer comparações hierárquicas ou discutir a fidelidade das adaptações, mas com o intuito de compreender de que maneira as escolhas estéticas e estruturais operam na reinterpretação dos textos literários. Nesse sentido, os filmes serão abordados como dispositivos críticos que possibilitam novas leituras das obras originais. Como desdobramento analítico, será dado especial enfoque à representação das personagens secundárias, cujas configurações sofrem deslocamentos significativos em virtude das especificidades do meio audiovisual.

### 3. A CONSTRUÇÃO VISUAL DA SUBJETIVIDADE: ANÁLISE E DECUPAGEM DE AS PATRICINHAS DE BEVERLY HILLS E GRANDES ESPERANÇAS

"Você é uma virgem que não sabe dirigir". Essa frase, proferida pela personagem Tai Frasier (Brittany Murphy) a Cher Horowitz (Alicia Silverstone), constitui-se como um dos momentos mais emblemáticos de *As Patricinhas de Beverly Hills*. A cena ocorre na casa de Cher, quando a protagonista tenta dissuadir Tai de se envolver com um Josh (Paul Rudd), alegando que ele "seria inteligente demais" para ela. Como a própria diretora do filme, Amy Heckerling, aponta para uma entrevista, em 2018, para a revista *Interview Magazine*: "as palavras ainda doem para toda uma nova geração de jovens espectadores"<sup>24</sup> (Heckerling, 2018). Mesmo trinta anos após seu lançamento, as palavras de Tai ainda reverberam fortemente entre o público jovem que assiste à obra.

Esse episódio sintetiza o potencial das adaptações enquanto transposições de um meio — neste caso, o literário — para o cinematográfico. Retomando a discussão do capítulo 1, a passagem de um meio para outro envolve tanto aproximações quanto diferenças. Nesse sentido, Jocelyn Harris (2003, p. 45) esclarece que adaptar um romance exige a busca por equivalências, e não por uma fidelidade literal, dadas as diferenças ontológicas entre o sistema verbal, abstrato e linguístico, e o sistema visual, concreto e imagético.

Essa compreensão é reforçada por John Mosier (2003, p. 228), ao afirmar que, mais do que oferecer um entretenimento intelectual, o principal objetivo de uma adaptação é reconduzir os espectadores ao texto-fonte, incentivando-os a reinterpretá-lo sob uma nova perspectiva. Ao desmistificar a noção de que uma adaptação deva fidelidade ao original, Mosier corrobora a ideia — aqui já discutida —, de que a busca por equivalência estrita é uma falácia, justamente por conta das diferenças estruturais entre os meios. Além disso, a sua abordagem legitima as práticas adaptativas que deslocam a obra literária para novos contextos (sociais, históricos ou geográficos), evidenciando o caráter dinâmico e transformador do processo de adaptação.

No que diz respeito às adaptações, o século XVIII se destacou como um período marcado por intensas práticas de tradução e transposição, como observa Mosier (2003). Desde sua consolidação, o próprio romance já se configurava como

---

<sup>24</sup> "The words still sting for a whole new generation of young audiences [...]"

uma forma de adaptação. Exemplos de práticas adaptativas anteriores até mesmo a Jane Austen e Charles Dickens podem ser encontrados nas obras do compositor e maestro italiano Claudio Monteverdi, no início do século XVII. Suas óperas foram concebidas a partir de textos clássicos, como *A Odisseia*, de Homero (Mosier, 2003, p. 231).

O autor prossegue destacando que a ópera, enquanto meio, já incorporava elementos transposicionais semelhantes aos que, mais tarde, seriam empregados pelo cinema — como é o caso da performance. A própria Jane Austen se aventurou no campo da adaptação ao transformar o romance epistolar de Samuel Richardson *The History of Sir Charles Grandison* (1753) em uma peça teatral, transpondo, assim, a narrativa novelística para o palco. Dessa maneira, percebe-se que o fenômeno das adaptações não apenas atravessa os séculos, mas também rompe as fronteiras entre diferentes meios artísticos.

Como Gay (2003, p. 108) aponta, o processo de adaptação exige o reconhecimento da distância entre o texto original e o novo público. O desafio, portanto, para o cineasta, é encontrar uma leitura que permita à obra dialogar com essa nova audiência. É o que se observa em *As Patricinhas de Beverly Hills* e *Grandes Esperanças*: duas transposições de obras do século XIX para o contexto norte-americano da década de 1990, em que determinados elementos são recriados a fim de se alinharem às tendências sociais e culturais da época. Nas próximas seções deste trabalho, os filmes serão analisados no que toca à configuração das personagens secundárias e à hipertrofia dos protagonistas.

### **3.1. Entendendo o *voice-over***

O *voice-over* é uma técnica audiovisual na qual a voz de um narrador é sobreposta à cena. Recurso característico do cinema desde os anos 1930, como Kozloff (1989, p. 2) aponta na introdução da sua obra *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*, essa técnica rompe com a ilusão mimética ao falar diretamente ao espectador, subvertendo a objetividade da narração.

Essa tensão entre som e imagem foi central nos debates teóricos da década de 1920, período em que houve a ascensão do cinema falado, sobretudo em

Hollywood, marcado pelo sucesso do filme *O Cantor de Jazz* (1927), o primeiro longa-metragem com falas. Em 1928, os cineastas soviéticos S.M. Eisenstein, V.I. Pudovkin e G.V. Alexandrov publicaram o *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, defendendo que a sincronização (som apenas acompanhando o movimento dos lábios) levaria o cinema a um retrocesso teatral e comercial. Para evitar essa situação, eles propuseram que o som não deveria repetir a imagem, mas sim entrar em choque ou contraste com ela.

Essa técnica da “não sincronização” antecipou obras com uso complexo do *voice-over*. Em *Laranja Mecânica* (1971), adaptação homônima do romance de Anthony Burgess de 1962, do diretor Stanley Kubrick, o personagem Alex DeLarge narra os seus crimes usando uma linguagem culta, descrevendo a “arte” da violência. Cria-se, então, uma dissonância cognitiva entre brutalidade visual e narração. De forma semelhante, o recurso do *voice-over* está presente no cinema brasileiro: em 1989, *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado, lançava uma provocação visual sobre as relações desiguais na sociedade, por meio de um uso científico do percurso de um tomate. Enquanto a voz narra sobre o alimento, a imagem mostra a miséria humana. Nesses casos, a disjunção entre o que se vê e o que se ouve reforça a lacuna entre o discurso e a representação da realidade, atritando os sentidos do telespectador.

A técnica da disjunção entre som e imagem evoluiu para produções cinematográficas da mídia de massa, como a comédia romântica. No filme de Kubrick e no curta-metragem de Furtado, o *voice-over* foi empregado para enfatizar o choque político. Em *As Patricinhas*, por outro lado, como será analisado adiante, a “imagem” revela a ingenuidade da fala da protagonista Cher. Já no caso de *Grandes Esperanças*, o *voice-over* não fomenta o conflito, mas sim promove a fusão da voz com a imagem para intensificar a emoção, ou seja, possibilitando uma maior imersão na história de Finn.

### **3.2. Uma comédia feminina de sucesso e seu legado**

Incorporando novas gírias ao repertório da década de 1990, como *Baldwin* para se referir a um homem atraente, *As Patricinhas de Beverly Hills* debutou dia 19 de julho de 1995 e, no mesmo final de semana, havia faturado 10 milhões de dólares (Chaney, 2015). Como Speed (2018, p. 11) destaca, o filme centrou a

narrativa na perspectiva feminina, afastando-se do humor que dominava as comédias masculinas da época, como as do ator Jim Carrey.

O sucesso da obra abriu portas para outras produções com jovens extremamente femininas, como *Legalmente Loira* (2001), *O Diário da Princesa* (2001) e *Meninas Malvadas* (2004). Além disso, tornou-se um antecedente para produções cinematográficas que atualizaram obras literárias, como *Ela é Demais* (1999), uma atualização da peça *Pigmalião* (2005), originalmente publicada em 1913, *10 Coisas que Odeio em Você* (1999), uma adaptação da peça de William Shakespeare *A Megera Domada* (2009), publicada entre 1590 e 1592 (Speed, 2018, p. 74).

*As Patricinhas de Beverly Hills* não apenas estabeleceu um precedente, mas serviu como o protótipo de que a atualização de obras literárias para o cinema adolescente moderno poderia ser bem-sucedida. O filme de Amy Heckerling foi um marco que abriu caminho para futuras adaptações de grande sucesso. Conforme a jornalista Jen Chaney, para a revista *Vulture*, *As Patricinhas de Beverly Hills* é simultaneamente um filme adolescente e uma sátira da perspectiva da elite branca e rica (Chaney, 2020). Além de documentar a moda dos anos 90, o filme influenciou fortemente as tendências da época, tornando o conjunto xadrez amarelo de Cher um elemento instantaneamente reconhecível da produção. Mas a genialidade do filme está em como ele foi construído. A base para a construção de seu enredo está no clássico *Emma*.

### 3.3. Paralelos com *Emma* de Jane Austen

Embora o filme não mencione Jane Austen diretamente, é possível identificar diversos pontos de convergência com a obra original, especialmente no que diz respeito à posição social das protagonistas: enquanto Emma pertence à pequena aristocracia inglesa, Cher faz parte da elite norte-americana do século XX. Ambas vivenciam um processo de autodescoberta, ao mesmo tempo em que assumem o papel de casamenteiras, dedicando-se a manipular os destinos afetivos dos que as rodeiam (Azerêdo, 2006, p. 236).

Além desses aspectos, destaca-se ainda um atributo que aproxima as protagonistas: ambas são *clueless*, ou “sem noção”. O termo, além de dar nome ao título original do filme *As Patricinhas de Beverly Hills*, carrega o sentido de alguém



desinformado, ingênuo ou sem plena compreensão das situações ao seu redor. Tanto Emma Woodhouse, na obra de Jane Austen, quanto Cher Horowitz, na releitura contemporânea de Heckerling, se veem como mentoras ideais, acreditando possuir discernimento o suficiente para guiar Harriet e Tai em suas jornadas amorosas.

Cher é uma personagem profundamente moldada pelos valores de sua comunidade e do período em que vive. Ela incorpora os traços da juventude privilegiada dos anos 1990 (Speed, 2018, p. 5), sobretudo com a utilização da tecnologia como extensão da identidade (como seu *closet* computadorizado), domínio das gírias adolescentes, e participação ativa em eventos sociais da escola e no círculo de amizades.

No entanto, essa imagem de maturidade é superficial. Apesar de nunca ter um relacionamento ou experiência sexual, Cher acredita compreender perfeitamente a mente masculina. Essa convicção se mostra evidente tanto nas suas investidas equivocadas contra Christian quanto na tentativa de unir Tai com Elton, um dos garotos mais populares da escola. A escolha de Elton como par ideal para Tai não se baseia nos sentimentos da amiga, mas sim na percepção de Cher sobre o que seria desejável no seu círculo de amizades. Cher desencoraja o interesse de Tai por Travis, rotulando-o de “maconheiro” e, portanto, inadequado. Usando como justificativa ser um mês mais velha do que a amiga, Cher afirma que “nenhuma garota decente” sairia com um rapaz como Travis, o que revela tanto sua arrogância quanto sua crença na hierarquia social para manter os *status* no grupo.

Analogamente, no romance, Emma, na tentativa de procurar um par ideal para Harriet, uma jovem de origens incertas, rejeita o interesse genuíno da amiga por sr. Martin, um rapaz cujos sentimentos por ela eram recíprocos. Emma e Cher acreditam possuir discernimento superior ao das pessoas ao seu redor e usam da sua posição social privilegiada para realizarem seus caprichos.

E essa postura, ao mesmo tempo ingênua e arrogante, de Emma e Cher conduz a diversos mal-entendidos. No romance, Emma não se dá conta de que os presentes destinados a Jane Fairfax, uma jovem que Emma considera uma rival devido às suas próprias inseguranças e desejo de admiração, foram enviados por Frank Churchill, que ama Jane em segredo e acaba se casando com ela no final da história. Já no filme, Cher projeta seu interesse romântico e expectativas em Christian, o novo aluno, que depois revela-se gay.

A atitude de ambas, Emma e Cher, demonstra sua ausência de percepção emocional e social. Esses paralelos mostram que as personagens precisam reconstruir suas ilusões de controle para amadurecer.

### 3.4. “Uma Vida Muito Normal Para Uma Adolescente”

“Devem pensar que isto é um comercial de Noxzema. Mas falando sério, minha vida é muito normal”, diz a protagonista, em *voice-over*. Contudo, o que se manifesta na tela é tudo, exceto uma vida normal. Cher seleciona suas vestimentas por meio de um computador, possibilitando a escolha do conjunto que melhor se ajuste à sua silhueta. Como Ferriss (2000, p. 124) pontua, o *voice-over* simultaneamente ilustra a desconexão entre as percepções de Cher e os reais eventos. Essa técnica, assim, evidencia a visão ingênua da personagem, observando, então, que a percepção da realidade mediada pela narradora é *distorcida*.

Logo no início do filme, constata-se também que seu pai é remunerado em “500 dólares para brigar”. Cher, em suma, experiencia tudo, exceto uma vida normal, e a contraposição entre imagem demonstra precisamente esse aspecto. A narrativa, desde seu princípio, assinala que será mediada pela voz de uma adolescente ultra privilegiada.

Em seu livro *O Capital* (2003), originalmente publicado em 1867, o sociólogo Karl Marx elabora o conceito de mercadoria, defendendo que:

A mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago ou da fantasia (Marx, 2003, p. 57).

Sua definição auxilia na compreensão de outro conceito: o fetichismo da mercadoria. No capitalismo, as mercadorias adquirem um valor simbólico que ultrapassa a sua realidade concreta. Assim, as relações sociais passam a ser mediadas por esses elementos, e esses objetos adquirem uma “vida própria”, como se fossem entidades mágicas.

Ao transpor o pensamento de Marx para *As Patricinhas de Beverly Hills*, entende-se o conceito de mercadoria como intrinsecamente articulado ao filme. As roupas, nesse contexto, deixam de ser simples objetos de proteção ou estilo para

assumirem a função de marcadores de status, de poder social e identidade. A personagem Tai, em sua chegada, veste roupas largas e de aspecto masculinizado, um nítido contraste com as estampas femininas e roupas com bom caimento e de marcas famosas de Cher. Dessa maneira, a personagem não apenas assinala a lógica da mercadoria, mas também sublinha a construção da alteridade e do pertencimento no universo do filme.

Figura 1 – Da esquerda para a direita, Tai, Cher e Dionne saindo da escola.



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)

Essa lógica da alteridade e dos objetos como mediadores da identidade social direciona a atenção para a posição de Cher enquanto personagem que encarna os valores amplos estadunidenses, tais como inclusão e preocupação com a desigualdade social (Wald, 1999, p. 56). No começo do filme, ao se envolver em uma discussão sobre a situação dos imigrantes nos Estados Unidos, ela faz uma comparação entre os refugiados haitianos e os convidados do casamento do seu pai, destacando que muitos compareceram sem confirmar presença. Isso culmina na seguinte afirmação: "Se o governo tivesse a capacidade de ir à cozinha e distribuir a comida, poderíamos nos divertir com os haitianos".

Cher, parada atrás do palanque, é filmada em plano médio, plano que é caracterizado por filmar o personagem da cintura para cima. Ao longo da cena, enquanto ela desenvolve seu discurso, a câmera aproxima-se da personagem, na

técnica *zoom-in*, de maneira a focar a atenção na personagem. Ao final de seu discurso, seus colegas, que pareciam estar interessados em suas próprias coisas, aplaudem, enquanto o professor e a sua competidora a olham em choque.

No entanto, esse triunfo retórico perante os colegas é puramente performativo. A fala da protagonista evidencia sua insularidade; em outras palavras, embora Cher ocupe uma posição social alta, ela revela-se incapaz de compreender as dificuldades daqueles que a cercam, tanto quanto pessoas de outros países. O filme, de maneira humorada, evidencia que ela, embora se porte como se tivesse amplo conhecimento do mundo adulto, ao dar conselhos a Tai, por exemplo, revela justamente o contrário:

A liberdade limitada de sua incapacidade de dirigir está ligada à imitação cômica dos adolescentes em relação aos adultos. Dirigir reflete a disjunção entre a falta de competências adultas de Cher e a sua falta de consciência dessa falta<sup>25</sup> (Speed, 2018, p. 43).

A condução imprudente de Cher — marcada pela direção na contramão, colisão com latas de lixo e desrespeito pela sinalização — resulta em diversas multas para seu pai, que acaba discutindo com a filha. Consequentemente, Josh precisa intervir para ajudá-la a aperfeiçoar suas habilidades, mas o esforço revela-se insuficiente: ao realizar o exame de direção, ela é reprovada por não conseguir estacionar e mudar de faixa. Esta inabilidade ao volante funciona como uma metáfora de sua falta de autoconhecimento e de discernimento quanto aos próprios equívocos.

Como será explorado nos próximos capítulos, Emma é uma personagem cuja visão de mundo é limitada por sua ingenuidade e autoengano. A narração, portanto, é filtrada por suas impressões subjetivas, frequentemente equivocadas. De maneira análoga, em *As Patricinhas de Beverly Hills*, a inabilidade de Cher com a direção simboliza sua ilusão de autonomia: ela acredita estar “no controle de um mundo caótico”, que, na verdade, escapa à sua compreensão. A desconexão entre sua percepção e a realidade expõe a fragilidade da sua suposta autoridade.

---

<sup>25</sup> “The limited freedom of her inability to drive is linked to the teenagers’ comedic emulation of adults. Driving reflects the disjunction between Cher’s lack of adult competencies and her obliviousness to this lack”.

### 3.5. “Controle em um mundo caótico”

Cher, ao receber a nota C na disciplina de Debates, sente a necessidade de reverter esse quadro. Após uma tentativa frustrada de convencer o professor Halls, ela elabora um plano para aproximá-lo da professora Geist, na expectativa de que, ao formarem um casal e, portanto, tornarem-se mais felizes, ambos se mostrariam mais receptivos a aumentar sua nota. sr. Halls e sra. Geist se tornam um casal contente, e todos os estudantes são beneficiados, seja com ausência de trabalho de casa ou notas mais elevadas. Dessa maneira, o filme leva o espectador a relativizar a atitude de Cher, pois, apesar de sua motivação egoísta, sua estratégia resulta em sucesso.

O incidente com as notas é fundamental para estabelecer Cher como árbitro autoproclamado de seu microcosmo social. Não aceitando uma nota baixa, sua primeira reação é manipular para reverter o resultado. Após não conseguir negociar sua nota com o sr. Halls, ela, em vez de diagnosticar que o problema seria sua falta de esforço e performance, alega que o problema resulta da infelicidade de seus professores. Cher, portanto, posiciona-se acima da hierarquia escolar, trata seus professores como peças em seu tabuleiro, passíveis de serem movidas para seu benefício próprio.

Como o desfecho dessa maquinação acaba lhe sendo favorável, Cher aprende a lição errada de que sua interferência é benéfica e justificada. O filme utiliza esse "sucesso" inicial para satirizar o acaso inerente ao privilégio branco e de elite, que permite que ações puramente egoístas e vaidosas resultem em recompensas positivas para a protagonista. Inebriada por essa impunidade social, ela é incentivada a intensificar seus planos para empreendimentos mais ousados, como tentar unir Tai e Elton, um episódio em que a fragilidade de sua “autoridade” finalmente se revela.

A cegueira de Cher em relação a Elton atinge seu ápice na festa do Valley. Durante todo o filme até então, ela interpreta os gestos do rapaz — como dançar com Tai ou pedir a foto que Cher tirou dela — como sinais de interesse pela sua amiga. Assim como uma diretora de cinema, Cher enquadra a realidade para que ela caiba no roteiro romântico que ela escreveu para Tai.

Contudo, diversas cenas evidenciam algo que Cher não percebe. Quando ela obtém êxito em sua manobra de unir os professores, e eles beneficiam os estudantes, Elton a abraça:

Figura 2 – Elton abraça e beija o rosto de Cher quando recebem seus boletins:



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)

e Figura 3 – Elton, novamente, beija Cher, agora pela professora não ter passado dever de casa



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)

Elton demonstra constantemente a Cher seu interesse, evidenciado por meio de gestos, como ilustrado nas figuras 2 e 3. Em virtude desse interesse prévio pela protagonista, ele interpreta erroneamente as intenções da personagem e se declara para ela dentro de seu carro, após a festa. Cher, que acreditava ter assegurado o par romântico para Tai, surpreende-se com a atitude de Elton, comentando que havia entendido que ele gostava, na verdade, de Tai. Ao ser rejeitado por ela, Elton expõe a lógica de classe que rege o universo do filme, manifestando indignação com a perspectiva de ficar com uma garota como Tai, culminando na frase: “Você não sabe quem é meu pai?”. Assim como o sr. Elton em *Emma*, Elton torna explícito que, dada sua posição social, Tai jamais seria uma opção viável para ele.

A cena no carro desmonta a onisciência de Cher. Ser abandonada num estacionamento escuro, ao rejeitá-lo, invade a bolha de controle da protagonista. Fica evidente que Cher não conhece tanto os códigos masculinos quanto imaginava, falhando em reconhecer o interesse de Elton nela própria.

### **3.6. “Vamos fazer uma reciclagem”**

Com a chegada de Tai, Cher assume para si a missão de realizar uma espécie de “reciclagem”. Seu objetivo é transformar a nova aluna, moldando-a aos padrões estéticos e comportamentais do círculo social no qual está inserida. Apesar de certa resistência inicial, Dionne (Stacey Dash), sua melhor amiga, justifica a atitude de Cher ao afirmar que “remodelar dá a ela um senso de controle em um mundo caótico”. Trata-se de uma empreitada egoísta e orientada para satisfazer seu ego, voltada a reforçar a posição de Cher enquanto centro de seu microcosmo social.

Ao transformar a aparência de Tai, Cher assume controle total do processo: remove a coloração artificial dos cabelos da amiga e, em seguida, corta suas roupas para deixá-las mais justas e “estilosas”. Conforme ilustrado na imagem abaixo, Cher está constantemente no controle da transformação de Tai, responsável por transformá-la em alguém desejável. Essa intervenção evidencia que, para Tai ser aceita pelo grupo popular, ela precisa ser desejada e reconhecida, ou seja, portar-se segundo os padrões da elite adolescente de Beverly Hills.



Figura 4 – Cher cortando a roupa de Tai para deixá-la mais afeminada.



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)

A transformação de Tai é exibida por meio de uma montagem, um recurso comum do audiovisual que condensa o tempo narrativo ao compilar uma série de eventos curtos para sugerir um processo longo. Essa escolha narrativa estabelece uma relação direta com o processo de montagem industrial. Em outras palavras, Tai está sendo simbolicamente “montada” e “reembalada” para se encaixar nos padrões de vida de Cher, como um produto moldado para atender às exigências de um modelo pré-estabelecido de feminilidade e popularidade.

Cher introduz Tai ao universo que considera idealmente feminino, incentivando-a a fazer exercícios físicos e a consumir literatura de autoajuda voltada para mulheres. O filme emprega uma montagem de cortes rápidos e música não diegética, *Supermodel*, de Jill Sobule, para satirizar a transformação. *Supermodel* trata-se de uma sátira que aborda a obsessão em se tornar um ícone do padrão de beleza, uma referência em estética e aparência. Enquanto a imagem parece divertida, a música de Sobule denuncia o que realmente acontece: a pressão de se conformar a um ideal de beleza fabricado. O seguinte trecho “I don’t care what my teacher says/I’m gonna be a supermodel”<sup>26</sup> denuncia a futilidade e a mercantilização da mulher. A melodia e os cortes rápidos da cena reforçam a ideia de uma esteira

<sup>26</sup> Tradução do inglês: “Eu não ligo para o que os meus professores dizem. Eu me tornarei uma supermodelo.”



industrial que procura apagar a identidade de Tai para criar um produto mais atraente e desejável.

Todavia, a transformação não se limita apenas à aparência. Cher também decide refinar o vocabulário da amiga e suavizar seu sotaque, ensinando-lhe palavras mais sofisticadas, como, por exemplo, o advérbio "esporadicamente". No entanto, quando Cher se distrai para conversar com Josh, Tai muda o canal da televisão e começa a cantar a propaganda da bala Mentos. Isso ilustra, com um toque de comicidade, que Tai não assimilou os "ensinamentos" de Cher da maneira que ela esperava. Além disso, trata-se de um momento em que a autoridade de Cher mostra-se falha, pois Tai não assumiu o papel de "submissa" e pupila, "resetando", entretanto, para a sua configuração original. Ao Tai segurar o controle remoto e mudar o canal, ela está simbolicamente realizando um micro ato de rebelião, visto que a autoridade de Cher depende de sua submissão total. Neste momento, a ilusão de controle de Cher desmorona, e Tai manifesta ser um sujeito dotado de interesses e gostos próprios.

Tai é uma personagem com marcadores linguísticos que a distinguem de figuras como Cher, uma vez que possui uma gramática mais fraca e utiliza "duplas negativas", o que, em inglês, é gramaticalmente incorreto, como, por exemplo, na frase: "My buns don't feel *nothin'* like steel" (AS PATRICINHAS DE BEVERLY HILLS, 1995), conforme lembra Jennifer O'Meara (2014, p. 140). Contrariamente ao inglês padrão de Cher, Tai representa uma pessoa de fora da sociedade de elite. Após essa frase, Cher afirma que elas precisam trabalhar no sotaque e no vocabulário dela, tornando a cena uma situação engraçada, escondendo o silenciamento e a tentativa de Cher de "melhorar" a nova amiga.

A intervenção destaca as posições hierárquicas na obra, redirecionando a questão de sangue e origem — recorrentes em *Emma*, conforme será desdobrado em capítulos seguintes — para padrões de beleza e capital cultural. Resgatando a chave de leitura da sociedade marxiana, para pertencer ao grupo "descolado" e popular da escola significa precisar mudar a aparência, vocabulário e gostos para se alinhar à classe dominante. Pertencer ao grupo é adotar os códigos do consumo burguês. Cher, por pertencer à classe alta, possuir uma aparência adequada aos padrões femininos e um sotaque claro, adota uma postura que vê em Tai uma pessoa a ser aprimorada para se adequar aos padrões que a sociedade espera dela do gênero feminino.

### 3.7. “Você é uma virgem que não sabe dirigir”

Cher não é aprovada no exame de direção e volta para casa, onde se depara com Josh e Tai dançando. A amiga, agora trajando roupas semelhantes às de Cher, conversa com ela sobre pequenos itens que guardou e que a faziam lembrar de Elton, expressando sua vontade de queimá-los como um símbolo do fim de sua paixão. Quando se sentam e começam a conversar, Tai demonstra interesse por Josh. Cher começa a questioná-la, perguntando se ela o considerava o garoto ideal para ela, ressaltando que ele era muito estudioso. Tai se ofende com a alusão sutil de Cher ao seu intelecto, e a protagonista tenta suavizar a situação ao afirmar que não pensava que "combinassem". Enquanto isso, a câmera alterna entre as expressões das meninas:

Figuras 5 e 6 – Cher e Tai conversam sobre o interesse amoroso de Tai



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)

Até que Tai diz:

Figura 7 – Tai diz a Cher: “Você é uma virgem que não sabe dirigir”



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)

Uma das falas mais importantes de *As Patricinhas de Beverly Hills* ocorre quando Tai confronta Cher, afirmando que a protagonista não tem o direito de opinar sobre sua vida, já que não possui experiência sexual nem autonomia para dirigir. Em um mundo em que as carruagens do século XIX foram substituídas pelos automóveis do século XX, essa fala revela a percepção de Tai sobre a imaturidade de Cher, cuja autoridade é questionada justamente por sua falta de vivência. Sua crítica sugere que, naquele contexto, a sexualidade e a capacidade de dirigir são vistas como marcos simbólicos da entrada na vida adulta.

No romance *Emma*, de Jane Austen, Harriet Smith dificilmente teria a liberdade (e coragem) de proferir palavras semelhantes à protagonista, dada a rígida hierarquia social que separa ambas. Já em *As Patricinhas*, situado em um contexto sócio-histórico distinto, Tai assume uma postura de enfrentamento, revelando que os valores que regem as relações entre as personagens são moldados por concepções contemporâneas de gênero, sexualidade e maturidade.

A cena analisada demonstra uma inversão simbólica: Tai, antes moldada por Cher, torna-se popular e passa a ocupar o mesmo espaço estético e social da

amiga, até mesmo trajando roupas semelhantes. A tensão entre ambas revela uma disputa pelo papel de rainha da escola, evidenciando que o poder simbólico está em constante negociação. Ao se posicionar contra Cher, Tai assume o primeiro plano, e o cinema, por sua natureza audiovisual, contribui para essa virada por meio da corporificação das personagens.

Esse momento, embora breve, carrega implicações significativas sobre a estrutura do filme. Ainda que a trama seja centrada em Cher, o enquadramento em Tai em destaque sugere que o roteiro abre brechas para que outras personagens femininas exerçam agência e conquistem espaço dentro da narrativa. Até o momento da briga, os ângulos e os enquadramentos de câmera são deliberadamente posicionados e selecionados para caracterizar Tai como uma personagem que, para participar da narrativa, precisa estar na presença de outro personagem:

Figura 8 – Cher e Tai na festa no Valley



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)

Figura 9 – Tai e Christian após o rapaz tê-la salvo



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)

Na cena retratada na figura 9, Christian a salva de dois garotos — vestidos similarmente ao interesse amoroso dela —, que haviam virado ela de cabeça para baixo sobre o corrimão do segundo andar, quase a derrubando. O ato de “caos físico” é o momento em que Tai irrompe no primeiro plano. Essa cena representa uma quebra no controle de Cher, pois, apesar de seus esforços para mudar as roupas e a aparência de Tai, ela não consegue controlar a realidade física ao redor, incluindo o tipo de garoto pelo qual Tai se sente atraída.

Retornando à cena inicial da seção, a briga entre Cher e Tai, o humor desse momento reforça a autonomia de Tai, que deixa de ser mero objeto dos caprichos de Cher para se afirmar como sujeito ativo. O enquadramento, ao deslocar o olhar para Tai, evidencia que ela conquista sua voz, mesmo que de forma lateral. Trata-se de um gesto que revela as fissuras de uma narrativa enviesada, em que o protagonismo é distribuído de maneira desigual, mas não totalmente excludente.

Conforme Sijll (2017, p. 22) ressalta, o “mocinho”, ou o personagem principal, tipicamente se desloca da esquerda para a direita na tela. Este padrão decorre do sentido da leitura ocidental (da esquerda para a direita), o que torna tal movimento familiar e confortável para o espectador. Já o “antagonista”, por outro lado, costuma surgir da direita para esquerda, o que provoca desconforto e estranheza. A primeira aparição de Tai, por exemplo, mostra-a movendo-se da direita para a esquerda, causando visível desconforto, enquanto Cher surge no sentido oposto. Embora a



aluna recém-chegada não seja uma antagonista em si, essa escolha técnica induz o espectador a uma sensação de estranheza em relação a ela, ao passo que a protagonista é associada a uma percepção de conforto.

Figura 10 – Tai surge pela primeira vez em cena, conduzida pelo diretor.



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)

Nesse contexto, na cena acima analisada, “erupção” de Tai para o primeiro plano funciona como um indício visual sobre o desequilíbrio narrativo: ao mesmo tempo em que reafirma a dominância de Cher, também denuncia sua parcialidade. Tai é uma figura que, em momentos pontuais, rompe a hierarquia narrativa e reivindica sua própria trajetória. O uso do humor, nesse contexto, atua como ferramenta de deslocamento simbólico, permitindo que Tai transite entre os papéis de objeto e sujeito, de espectadora e protagonista.

Dessa maneira, ao retornar ao texto-fonte, propõe-se uma releitura da personagem Harriet Smith (a personagem correspondente de Tai no texto-fonte) sob novas lentes, considerando como adaptações contemporâneas podem reconfigurar as relações de poder e maturidade sexual.

### 3.8. *Grandes Esperanças*

Assim como em *As Patricinhas de Beverly Hills*, *Grandes Esperanças* inicia-se com uma narração em *voice-over*, indicando que a narrativa será mediada pelo protagonista:

Ou existe, ou não existe, um modo como as coisas são. A cor do dia. A sensação de ser criança. O sentimento da água salgada nas pernas queimadas de sol. Às vezes a água é amarela. Às vezes é vermelha. Mas a cor que ela terá na memória depende do dia. Não vou contar a história como aconteceu. Vou contá-la como me lembro dela.<sup>27</sup> (GRANDES ESPERANÇAS, Direção: Alfonso Cuarón, 1998, 2:30min)

Especialmente nas duas últimas frases, salienta-se que Finn não apenas trará a sua própria visão de mundo dos acontecimentos e dos diálogos que vivenciou, mas também evidencia que, inevitavelmente, surgirão divergências entre a realidade e a narrativa que ele constrói a partir dela.

Essa ótica subjetiva é como Cuarón traduz o universo de Dickens para o cinema que retrata o final do século XX. O diretor, como Heckerling, propõe uma modernização do século XIX ao deslocar a obra de Dickens, localizada na Inglaterra vitoriana, para a Flórida na década de 1990. O protagonista, Finn Bell, é órfão de pai e mãe e criado pela sua irmã e cunhado pescador. Apaixona-se por Estella, a afilhada fria e enigmática da excêntrica e rica sra. Dinsmoor, e, pela sua paixão pela menina, dedica sua vida para se tornar digno dela. A narrativa foca na ascensão de Finn como artista e no mistério de quem seria seu benfeitor anônimo, que financiou sua carreira em Nova York.

A modernização se manifesta, por um lado, no espaço e nas profissões — passando de *gentleman* a artista — e, por outro, na maneira como os relacionamentos amorosos são retratados. Nesse sentido, a fala de Cuarón é reveladora: “Se Dickens escrevesse hoje, ele colocaria mais cenas de sexo em seus romances também”<sup>28</sup> (Katz, 2003, p. 97). Há uma cena no filme em que os personagens se engajam em relações sexuais, e Finn acaba sendo deixado

<sup>27</sup> “There either is or is not a way things are. The color of the day. The way it felt to be a child. The feeling of salt water on your sunburned legs. Sometimes the water is yellow. Sometimes it's red. But what color it may be in memory depends on the day. I'm not going to tell the story the way that it happened. I'm going to tell it the way I remember it”.

<sup>28</sup> “If Dickens were writing today, he would have more sex in his own novels too.”

friamente por Estella. Sexo sem amor equivaleria a algo mais doloroso que nenhum sexo, Katz continua. A partir desta constatação, a próxima seção será dedicada a analisar como *Grandes Esperanças* retrata a personagem, explorando as ferramentas narrativas e as técnicas visuais empregadas para transpor o romance dickensiano para a tela.

### 3.9. O espaço, a estética visual e Estella

O uso da cor verde em *Grandes Esperanças* desempenha um papel estrutural, funcionando como símbolo de esperança, desejo e obsessão, mas também de decadência e imobilidade. O verde invade a tela desde os créditos iniciais, em que os desenhos de Finn são representados por essa cor; o verde se torna um agente que contamina a obra. A escolha de Cuarón se insere em um debate sobre a marginalização histórica da cor no Ocidente.

No Ocidente, desde a Antiguidade, como aponta David Batchelor (2000, p. 22), a cultura ocidental deu mais valor à forma, à proporção e à razão, enquanto classificou a cor como algo “menor”, “perigoso” e até mesmo “supérfluo”. Batchelor continua, apontando que há dois modos principais de marginalizar a cor: no primeiro, enxergar a cor como associada ao “outro”, ao feminino, ao oriental, ao primitivo. Em outras palavras, a cor é associada a tudo que sai do “universal” masculino, europeu e racional. O segundo modo de perceber a cor é como algo superficial, “cosmético”, algo que não afeta a essência da arte. A cor, embora onipresente em qualquer trabalho artístico, é desprezada. Batchelor, assim, traduz essa “fobia cultural” com o conceito de *chromophobia*, a tentativa de diminuir ou apagar a cor.

Cuarón, porém, caminha no sentido inverso: faz da cor o eixo semântico da adaptação. Ao chegar à mansão de Dinsmoor, Finn encontra um jardim tomado por plantas que cresceram sem poda, um espaço que sugere abandono e imobilidade. Vestindo verde, o garoto conhece Estella nesse ambiente em que a natureza descontrolada e os objetos saturados de verde reforçam a ideia de estagnação.



Figura 11 – Finn adentra a mansão de sra. Dinsmoor pela primeira vez.



Fonte: Grandes Esperanças (1998)

Tradicionalmente associado à vida, fertilidade, juventude e natureza, o verde evoca imagens de campos exuberantes, brotos em crescimento e a renovação constante do ciclo da vida. É a cor da esperança, da regeneração e da tranquilidade. Por outro lado, essa cor também carrega uma dualidade: o verde também pode representar a decadência, veneno, podridão e imobilidade. Na figura acima, pode-se perceber exatamente esse lado do verde: o tom saturado representa a estagnação e a imobilidade de *Paraíso Perdido*, a propriedade da sra. Dinsmoor. Em *Grandes Esperanças*, o verde opera em dois vieses: simboliza a esperança do protagonista, enquanto também retrata a estagnação emocional da sra. Dinsmoor, incapaz de superar o passado que a atormenta.

Pois, como Kandinsky (1996, p. 68) afirma: “A cor, não obstante, é um meio de exercer sobre ela [a alma] uma influência direta. A cor é a tela. O olho martela. A alma é o piano de inúmeras cordas”. Em outras palavras, a cor possibilita um significado intrínseco e inconsciente dos eventos e das personagens que se desenrolam à nossa frente. A cor não é um mero ornamento: ela atua de maneira imediata e universal, sem a necessidade de um intermediário para provocar significado. Ao comparar o olhar a um martelo, Kandinsky expõe uma característica intrínseca às artes visuais: o impacto do sensorial, o olho como o agente que ativa a experiência sensorial. Em suma, *Grandes Esperanças* se insere numa tradição estética com excesso de recursos visuais, típicos da década de 1990 — como o ajuste do brilho das imagens e cores mais vibrantes ou saturadas —, graças às

ferramentas da era digital, como Ditner (2023) nos lembra, como se vê também em produções como *Matrix* (1999).

É nesse universo cromático e saturado que Estella é representada. Já no início do filme, com Finn criança, a sra. Dinsmoor o adverte:

Ela só vai quebrar o seu coração, isso é um fato. [...] E mesmo que eu te avise, mesmo que eu te garanta que a garota só vai te machucar terrivelmente, você ainda vai correr atrás dela (GRANDES ESPERANÇAS, Direção: Alfonso Cuarón, 1998)<sup>29</sup>.

O pronome “ela” alude a Estella, o desejo inevitável e doloroso do protagonista Finn Bell. Após esse aviso, ele começa a desenhá-la.

A escolha dos enquadramentos, nesse momento, é reveladora: a câmera adota um plano geral, em que é possível ver cada detalhe do cômodo da casa, da acumulação e riqueza dos pertences, e Finn e a sra. Dinsmoor em um canto, ao passo que Estella está situada à frente. Depois, inclina-se em *contra-plongée*<sup>30</sup> ao mostrar Finn, para, em seguida, retornar ao rosto da menina, agora em *closes* sucessivos, que destacam seus traços:

Figura 12 – Finn desenhando Estella, enquanto a sra. Dinsmoor observa-o.



Fonte: Grandes Esperanças (1998)

<sup>29</sup> "She'll only break your heart, it's a fact. And even though I warn you, even though I guarantee you that the girl will only hurt you terribly, you'll still pursue her."

<sup>30</sup> Técnica cinematográfica em que a câmera é posicionada abaixo da personagem ou do objeto. Verificar a página 62.

Ao retornar para Estella, o ângulo retorna para seus 180 graus e começa a focar em cada detalhe de seu rosto:

Figuras 13-15 – Plano detalhe do rosto de Estella



Fonte: Grandes Esperanças (1998)

A escolha desses enquadramentos não é neutra: a câmera emula a visão de Finn, convidando o espectador a partilhar sua contemplação. Estella não aparece como uma criança dotada de subjetividade e complexidade, mas como objeto estético, idealizado, algo que se contempla e que, mais tarde, se fixa em suas pinturas. O que se anuncia nesse primeiro contato visual é o padrão que dominará toda a narrativa: Estella como imagem, como projeção do desejo e da obsessão do protagonista. O verde que a circunda, nesse sentido, intensifica sua natureza paradoxal: promessa de amor e, ao mesmo tempo, condenação ao sofrimento.

Ao sair do cômodo em direção à saída da mansão, Finn vai beber água na fonte ao notar Estella fazendo o mesmo. Ela o convida para tomar um gole da água e, em um gesto provocativo, Estella toca sua língua, culminando em um beijo. É um dos primeiros momentos em que Estella salta aos nossos olhos na tela. A cena deixa claro que o instante pertence à personagem: é ela quem conduz e decide, e o protagonismo de Finn é submerso por sua presença. Todavia, essa exceção serve apenas para comprovar a regra: Estella é a musa que, paradoxalmente, só ganha vida por meio da obsessão do protagonista.

### **3.10. Hipertrofia em *Grandes Esperanças***

Como visto nas seções anteriores, *Grandes Esperanças* e *As Patricinhas de Beverly Hills* são adaptações em que os eventos se desenrolam a partir da perspectiva enviesada dos protagonistas Finn e Cher. Por conseguinte, as adaptações empregaram técnicas em que é possível verificarmos a hipertrofia do protagonista. Em *Grandes Esperanças*, Finn é o eixo absoluto da narrativa: a câmera, as cores, as pinturas, tudo gira em torno do seu desejo e do seu olhar. Estella só existe enquanto vista por ele, seja pelo enquadramento da câmera ou pela representação em seus desenhos. O filme de Cuarón explora a subjetividade de Finn por meio de seus desenhos:

Figura 16 – Plano Geral de Estella e Finn. No fundo, os desenhos de Finn na parede.



Fonte: Grandes Esperanças (1998)

Os desenhos funcionam como projeções da interioridade de Finn: dois pulsos presos por algemas com um coração de pingente, por exemplo, refletem o coração de Finn preso ao amor obsessivo e doloroso por Estella. A *mise-en-scène* acompanha Estella direcionar-se até seu desenho, na parte esquerda da parede. Ela para de frente para o seu próximo desenho e a câmera retoma para Finn, que está ofegante e nervoso. Ao fechar o plano no pescoço de Estella, a câmera assume o olhar *voyeurístico* de Finn, consumindo o corpo da musa. Com a câmera parada, Estella vira-se de frente para Finn, que ainda está sentado, petrificado, observando-a de cima para baixo. É aí que a câmera começa a entortar:

Figura 17 – Estella na extrema direita da cena, enquanto a câmera está entortada



Fonte: Grandes Esperanças (1998)

A câmera permanece inclinada durante o enquadramento da personagem, que se aproxima de Finn, em uma atmosfera carregada de desejo mútuo. Em um gesto provocativo, ela se aproxima do personagem e permite que ele toque suas pernas nuas, intensificando a tensão erótica da cena. Segundo Sc Lannom (2024), esse movimento da câmera corresponde à técnica conhecida como *dutch angle*, uma inclinação no eixo horizontal que, no cinema, é tradicionalmente utilizada para sugerir desequilíbrio emocional, perigo iminente ou tensão psicológica.

Ao trazer essa perspectiva para a análise do filme, o desejo de Finn por Estella revela-se como uma força desestabilizadora, que o tira de seu eixo racional. A câmera, portanto, não apenas registra o momento, mas encarna visualmente o turbilhão interno do personagem. A perspectiva inclinada traduz a percepção distorcida de Finn, cuja obsessão por Estella embaralha sua leitura da realidade. O erotismo, nesse contexto, não é filmado como harmonia ou entrega, mas como ameaça e vertigem — uma experiência que desorienta, em vez de conectar. Portanto, a forma técnica (o ângulo da câmera) constitui-se como a materialização da incapacidade de Finn de ver Estella como um ser humano estável.

A tensão erótica atinge o seu clímax quando Estella invade o quarto do apartamento de Finn, onde ele acaba retratando ela nua em suas pinturas. Aqui, o desejo se transforma em contemplação artística. Ao transpor sua obsessão para o campo da pintura, Finn tenta domesticar o desejo, convertendo-o em algo mais estável, estético e controlável, assim como evidenciado na figura 15. O processo artístico funciona como um filtro, uma tentativa de canalizar o caos emocional em forma e composição.

Laura Mulvey (2016, p. 808-9) nos oferece uma chave teórica para compreender essa dinâmica: o prazer no cinema é estruturado como um binômio: ativo/masculino e passivo/feminino, em que o olhar masculino projeta fantasias sobre o corpo feminino. Como consequência, as mulheres são frequentemente retratadas como objetos sexuais, codificadas pela lógica da espetacularização masculina. De tal modo, ao posar nua, Estella torna-se objeto da contemplação artística, quase “domesticada” pela tela. Outrora uma ameaça para sua

racionalidade, Finn transforma-a em criação, canalizando seu sentimento em arte, de maneira a torná-lo menos caótico e mais controlável.

Estella, então, afasta-se de Finn, como se tivesse perdido o interesse. Ela é, neste momento, a agente, quem toma as rédeas. Trata-se de uma virada: ela é o motor da ação e a desestabilização da narrativa. Ao mesmo tempo sequestra a cena, também é filmada como objeto de contemplação, como evidenciado pelos *close-ups* e planos detalhes que destacam sua presença. Ela “salta aos olhos”, não como sujeito ativo, mas como promessa de desejo. Sua aparência em primeiro plano reforça sua sensualidade e intangibilidade.

A fim de torná-la mais compreensível para a audiência, Katz (2003, p. 100) aponta que Cuarón incluiu uma cena após o ato sexual com Finn, na qual ambos estão dentro de um táxi, e Estella revela que sua forma de ser é consequência do tratamento que teve da senhora Dinsmoor. Diferentemente de Tai, como visto anteriormente, que surge em primeiro plano como sujeito de uma cena cômica, Estella é enquadrada para acentuar sua aura sedutora e inalcançável.

A cor verde, presente em todos os figurinos da personagem, reforça essa construção. Desde o primeiro encontro com Finn, passando pelos momentos de dança e pelas cenas eróticas, Estella veste verde — ora em tons suaves, ora saturados. Retomando a discussão anterior, o verde intensifica sua imagem como promessa de desejo, esperança de posse, mas também atestando sua imobilidade como objeto. A cor, assim, atua como elemento narrativo que condensa a ambiguidade da personagem: ao mesmo tempo fonte de fascínio e emblema de distância pelo olhar masculino.

A visão que ele tem de Estella é particularmente estilizada. Seu rosto geralmente é filmado em um *close-up* extremo (e extremamente lisonjeiro): ele sempre surge de repente ao lado de Finn e, igualmente de repente, desaparece. Esse toque surreal faz com que ela pareça mais um produto da imaginação de Finn do que uma figura humana concreta. Sua realidade existe apenas na mente dele<sup>31</sup> (Katz, 2003, p. 102).

Em contrapartida, *As Patricinhas de Beverly Hills* opera numa lógica inversa. Longe de ser um objeto, Cher é o sujeito do olhar. A narrativa constrói um olhar

---

<sup>31</sup> “His vision of Estella is particularly stylized. Her face is usually photographed in an extreme (and extremely flattering) close-up: it always appears suddenly, by Finn’s side, and then just as suddenly leaves. This surreal touch makes her seem more like a figment of Finn’s imagination than a solid human figure. Her reality rests in his mind alone”.



feminino que organiza os acontecimentos, ainda que permeado por um tom consumista. Na obra de Heckerling, somos convidados a compartilhar da consciência da Cher, e não apenas a observá-la. Enquanto em *Grandes Esperanças* há a hipertrofia do protagonista masculino, em que Estella é reduzida a musa, em *As Patricinhas* há a hipertrofia da personagem feminina, em torno da qual as figuras masculinas orbitam.

### 3.11. Considerações Finais

Esse capítulo, assim como o anterior — em que nos debruçamos sobre teóricos da especificidade do meio e da estética da arte —, demonstra que a materialidade do cinema, com sua capacidade de capturar o corpo, o olhar, o gesto e a presença, pode dar voz a personagens marginalizadas.

Com o intuito de compreender melhor a cena, realizei a técnica de decupagem. No cinema e audiovisual, decupar significa dividir o roteiro em planos, detalhando cada cena, em termos de movimento de câmera, diálogo e planos. A seguir, apresento análises de duas cenas dos filmes, realizadas por meio da decupagem:

#### ANÁLISE DA CENA ENTRE FINN E ESTELLA - GRANDES ESPERANÇAS

| Plano       | Imagem                                                                              | Ação                                                                                                                             | Diálogo                                              | Trilha          | Tempo     |
|-------------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|-----------------|-----------|
| Plano médio |  | Câmera, depois, alterna entre o foco nele e na amada. Ambos estão na casa de Finn, admirando os desenhos que ele fez de Estella. | ESTELLA: When did you do this?<br>FINN: A while ago. | Voz dos atores. | 32 min04s |
| Close-up    |  | Estella contempla os desenhos feitos por Finn dela.<br><br>A câmera retorna para o protagonista,                                 | ESTELLA: I don't wear my hair like that anymore.     | Voz dos atores. | 32 min16s |



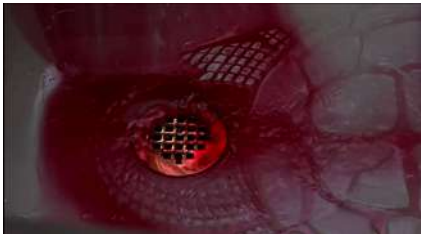
|                                                          |                                                                                     |                                                                                                                                                  |                                   |                            |            |
|----------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|----------------------------|------------|
|                                                          |                                                                                     | em close up, para contemplarmos sua reação.                                                                                                      |                                   |                            |            |
| Plano Detalhe                                            |    | Anteriormente, a câmera estava em Finn. Agora, ela retorna a Estella e captura seu cabelo, diferente do retrato de Finn, assim como seu pescoço. | FINN: But you should.             | Voz dos atores.            | 32 min2 1s |
| Close Plongée                                            |    | Estella vira-se para Finn.                                                                                                                       | ESTELLA: Do you like it that way? | Voz dos atores.            | 32 min2 7s |
| Plano médio                                              |   | -                                                                                                                                                | -                                 | Sem som                    | 32 min2 9s |
| Plano médio Contra plongée                               |  | Estella se move no quarto e podemos ver um desenho dela.                                                                                         | -                                 | Sem som                    | 32 min3 5s |
| Plano médio                                              |  | Estella aproxima-se de Finn.                                                                                                                     | ESTELLA: What else do you like?   | Voz dos atores.            | 32 min4 3s |
| Plano Geral do Cenário<br><br>Contra plongée de Estella. |  | Estella aproxima-se de Finn.                                                                                                                     | ESTELLA: What else do you like?   | Voz dos atores.<br>Música. | 32 min4 5s |

|                                |                                                                                     |                                                                                                                   |                                                                                     |                            |            |
|--------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|------------|
| <i>Plongée de Finn.</i>        |                                                                                     |                                                                                                                   |                                                                                     |                            |            |
| <i>Close Plongée</i>           |    |                                                                                                                   | FINN: How come we see each other every week, but we never did anything?             | Voz dos atores.            | 32 min5 2s |
| <i>Close-up Contra plongée</i> |    | Câmera alterna entre a perspectiva dos dois para aumentar a tensão sexual entre os personagens.                   | ESTELLA: Did anything?<br>FINN: Saw a movie, whatever.<br>ESTELLA: You never asked. | Voz dos atores.            | 32 min5 8s |
| <i>Close-up</i>                |   | <i>Zoom-in</i> no rosto da personagem.                                                                            | FINN: And if I had?<br>ESTELLA: I'm here, aren't I?                                 | Música.<br>Voz dos atores. | 33 min1 2s |
| Plano detalhe                  |  | A câmera desloca-se para as pernas de Estella e mão de Finn. Estella inclina seu joelho em direção à mão de Finn. | FINN: Are you with anyone?<br>ESTELLA: Right this second?                           | Música.<br>Voz dos atores. | 33 min1 5s |
| <i>Close-up Plongée</i>        |  |                                                                                                                   | FINN: No, I mean like...                                                            | Música.<br>Voz dos atores. | 33 min2 1s |
| <i>Close-up Contra plongée</i> |  |                                                                                                                   | ESTELLA: Like a steady boyfriend?                                                   | Música.<br>Voz dos atores. | 33 min2 4s |

|             |                                                                                   |                                           |                                                               |                         |            |
|-------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|-------------------------|------------|
| Plano médio |  | Finn abraça a perna de Estella desta vez. | ESTELLA: No.                                                  | Música. Voz dos atores. | 33 min2 9s |
| Close-up    |  |                                           | Estella: No<br>FINN: You could have anyone.<br>ESTELLA: No... | Música. Voz dos atores  | 33 min3 5s |

Percebe-se, como consequência dessa análise, que Estella é frequentemente retratada em *contra-plongée*, ao passo que Finn aparece em *plongée*. No cinema, o *plongée* é um plano em que a câmera está posicionada acima do personagem apontando para baixo, fazendo com que o personagem pareça diminuído e pareça vulnerável, frágil ou até mesmo dominado. Por outro lado, o *contra-plongée* é o oposto: a câmera está abaixo do personagem, apontando para cima. Como resultado, o personagem parece mais poderoso ou até mesmo ameaçador, conferindo grandiosidade e imponência<sup>32</sup>. No filme, Finn é assim reduzido, enquanto Estella é colocada em posição de autoridade. Essa discrepância evidencia que Estella permeia os pensamentos de Finn e sua obsessão por ela é o eixo da narrativa enviesada que ele tecerá.

### CENA DO MAKEOVER DE TAI - AS PATRICINHAS DE BEVERLY HILLS

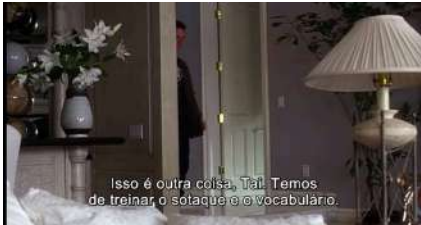
| Plano                                               | Imagem                                                                              | Ação                      | Diálogo | Trilha                              | Tempo |
|-----------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|---------|-------------------------------------|-------|
| Plano detalhe da tinta escorrendo do cabelo de Tai. |  | Tinta cai no ralo da pia. | -       | <i>Supermodel</i> tocando ao fundo. | 26:20 |

<sup>32</sup> Para saber mais, consultar o glossário.

|                                      |                                                                                     |                                                                                                                                                  |   |                                                                |       |
|--------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|----------------------------------------------------------------|-------|
| Plano detalhe do cabelo de Tai.      |    | A câmera desloca-se para mostrar o cabelo de Tai.                                                                                                | - | <i>Supermodel</i> tocando ao fundo.                            | 26:22 |
| Plano médio de Cher, Tai e Dionne.   |    | Tai tira o cabelo de dentro da banheira e joga-o para trás, molhando Dionne.<br><br>Cher ajuda a amiga a secar o cabelo com o auxílio da toalha. | - | <i>Supermodel</i> tocando ao fundo.<br>Risada das personagens. | 26:25 |
| Meio primeiro plano de Tai e Dionne. |   | Dionne maquia Tai.                                                                                                                               | - | <i>Supermodel</i> tocando ao fundo.                            | 26:33 |
| Plano médio de Cher e Tai.           |  | Cher corta uma parte da roupa de Tai para deixando-a mais descolada e feminina.                                                                  | - | <i>Supermodel</i> tocando ao fundo.                            | 26:37 |
| Plano médio de Cher e Tai.           |  | Tai, com vergonha, coloca as mãos na parte do corpo agora exposta.                                                                               | - | <i>Supermodel</i> tocando ao fundo.                            | 26:39 |

|                                                                    |                                                                                     |                                                                                                                                                                       |                                            |                                     |       |
|--------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|-------------------------------------|-------|
| Meio primeiro plano de Tai e Dionne.                               |    | Agora Dionne maqueia os olhos de Tai. Depois a boca.                                                                                                                  | -                                          | <i>Supermodel</i> tocando ao fundo. | 26:43 |
| Plano geral                                                        |    | Dionne escolhe uma roupa no guarda-roupa giratório de Cher.                                                                                                           | -                                          | <i>Supermodel</i> tocando ao fundo. | 26:52 |
| Meio primeiro plano de Tai e Dionne.                               |    | Dionne ensina Tai truques de maquiagem.                                                                                                                               | -                                          | <i>Supermodel</i> tocando ao fundo. | 26:54 |
| Plano geral de Tai e Cher (espelho).<br><br>Plano médio de Dionne. |  | Cher encoraja Tai a ver seu corpo e sua aparência de uma maneira diferente.                                                                                           | -                                          | <i>Supermodel</i> tocando ao fundo. | 26:57 |
| Plano médio de Tai.                                                |  | A personagem, agora com roupas com cortes mais femininos e justas, se admira e dança na frente do espelho.                                                            | -                                          | <i>Supermodel</i> tocando ao fundo. | 27:01 |
| Plano detalhe da televisão.                                        |  | Após a transformação da aparência de Tai, a câmera filma o programa que as adolescentes assistem.<br><br><small>Agora aperte as nádegas quando te levantares.</small> | “Agora aperte os glúteos quanto levantar”. | Vozes das atrizes.                  | 27:05 |



|                                               |                                                                                                                                                                                    |                                                                                         |                                                                                                                        |                    |       |
|-----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|-------|
| Plano médio de Cher e Tai.                    |                                                                                                   | Cher ajuda a Tai a replicar os ensinamentos da instrutora.                              | Cher: Aperta aqui.<br>Tai: Cher. Não quero mais fazer isso. E o meu bumbum não aguenta mais essa compreensão toda.     | Vozes das atrizes. | 27:08 |
| Plano médio. Travelling.                      |                                                                                                   | As meninas saem de perto da televisão e vão se sentar no tapete.                        | Cher: Vai ficar mais fácil, eu prometo. Mas você precisa fazer todos os dias, não esporadicamente.                     | Vozes das atrizes. | 27:19 |
| Plano geral de Josh escondido atrás da porta. |                                                                                                  | Quando Josh vê as meninas conversando, se esconde atrás da porta para ouvir a conversa. | Cher: Isso é outra coisa, Tai. A gente precisa trabalhar seu linguajar e vocabulário.                                  | Vozes das atrizes. | 27:26 |
| Meio primeiro plano de Cher e Tai.            |  | Cher ensina a Tai a palavra "esporadicamente"                                           | Cher: Olha, esporádico significa de vez em quando. Tente usá-lo nas suas frases.                                       | Vozes das atrizes. | 27:28 |
| Meio primeiro plano de Cher e Tai.            |                                                                                                 | Elas comentam sobre o programa que farão juntas.                                        | Cher: A partir de hoje, vamos alternar entre a aeróbica de Cindy Crawford com bumbum de aço e ler um livro por semana. | Vozes das atrizes. | 27:33 |

Em ambas as obras cinematográficas, tal como nos romances, observa-se uma assimetria de poder narrativo. Entretanto, em *As Patricinhas*, a mulher ocupa a centralidade de ação, enquanto em *Cuarón* a mulher é predominantemente

estetizada. Ao final da obra de Heckerling, a reconciliação entre as adolescente sinaliza o amadurecimento de Cher, que aprende a acolher a alteridade e a reconhecer os seus próprios erros. Embora Tai tenha feito suas próprias escolhas sobre com quem se relacionar, independentemente das tentativas de Cher, ela continua a se vestir conforme os ensinamentos da amiga. Isso sugere que, mesmo exercendo sua autonomia ao final do filme, Cher ainda teve papel em seu comportamento e aparência, e Tai escolheu seguir para se encaixar.

A Estella de Cuarón é performativa, sensual e plenamente consciente do efeito que provoca, evidenciando uma dimensão da personagem que, embora latente no texto literário, torna-se central no meio cinematográfico. Sua trajetória revela as dinâmicas de sedução e recusa e também os dispositivos sociais que constroem a mulher como espetáculo, desejo e punição. A relação entre Finn e Estella, portanto, não se reduz a um jogo romântico, mas se inscreve em uma lógica de dominação simbólica, na qual o corpo feminino é, simultaneamente, território de projeções masculinas e instrumento de poder feminino.

Diante do que foi discutido neste capítulo, a análise de *As Patricinhas e Grandes* revela como as personagens Tai e Estella podem emergir ao primeiro plano nas adaptações cinematográficas, graças ao seu potencial de recurso audiovisual de transpor o romance para a tela, liberando as latências encobertas pelas narrativas enviesadas. Todavia, a fim de compreender inteiramente o alcance dessas transformações, é imprescindível retornar aos textos-fonte, examinando de que modos os romances constroem essas personagens e em que medida, a partir da análise dos filmes, podemos reler as personagens obnubiladas pelas narrativas de Emma e Cher.

#### 4. CORTAR PARA NARRAR: A EDIÇÃO DO EU E OS LIMITES DO REALISMO FORMAL

Adaptar romances para o cinema é um ato de reinvenção. O cineasta estadunidense Stanley Kubrick, como relembra Swapnil Dhruv Bose (2021), considerava óbvio escolher um romance como ponto de partida para desenvolver um filme. Para ele, essa escolha oferecia não só uma garantia de lucro, mas também a liberdade para ousar em outros elementos da obra. Kubrick argumentava que, ao escrever roteiros originais, sua objetividade era prejudicada devido ao apego emocional ao material.

Ao adaptar obras literárias, no entanto, esse vínculo era diluído, permitindo uma abordagem mais racional. Com uma sucessão de adaptações marcantes para o cinema, como *O Iluminado* (1980) e *Laranja Mecânica* (1971), Kubrick consolidou sua reputação como um diretor conhecido por adaptar romances para as telas. Nunca tendo escrito um roteiro original, o diretor via a adaptação como uma tarefa objetiva, na qual os diretores e roteiristas poderiam adotar uma postura mais imparcial quanto ao texto. Para ele, o encontro com o romance, quando guiado pelo intuito de adaptá-lo, seria um terreno fértil para criar uma experiência cinematográfica única.

A concepção de Kubrick, norteadada pela objetividade e liberdade propiciada pela adaptação, dialoga com reflexões teóricas sobre o papel do cinema na transposição de obras literárias. Assim como adaptar era adentrar um terreno fértil para experiências únicas, pensadores como Kracauer — como visto no capítulo 1 — defendem que a adaptação carrega a potência singular de revelar aspectos muitas vezes banalizados da realidade. Nesse sentido, Danielle Corpas (2012) elucida:

O paralelo com a literatura leva a crer que a “redenção da realidade física” seria alcançada na medida em que a imagem fílmica apresente aspectos da realidade de um modo tal que cause no espectador um impacto que instigue conhecimento do mundo visível.

Em outras palavras, Kracauer defende que o cinema possibilita o registro e a revelação de imagens que transformam o banal em significativo, o espectador é convidado a notar nuances, antes despercebidas, e ampliar sua compreensão de mundo. E, para registrar essa realidade física, “a proposta é que o cinema encare o



desafio de dizer como realmente as coisas são permanecendo fiel às possibilidades de sua essência fotográfica” (Corpas, 2012). Esse registro, no entanto, não deve ser ingênuo a ponto de banalizar a arte.

Para Burke (2024): “O filme se tornou um marco cultural duradouro que pode ser interpretado sob muitas perspectivas diferentes”<sup>33</sup>. Em outras palavras, o filme possui uma capacidade de permitir múltiplas interpretações ao corporificar seus personagens, diferentemente do romance, mantendo-se atual e significativo ao longo do tempo. Ser um marco cultural duradouro elenca o cinema como um ponto de referência, algo que influencia a cultura de maneira expressiva. Tal perspectiva dialoga com a de Kracauer, na medida em que, ao revelar aspectos banalizados da vida real, o cinema se torna um marco, em vista de que capturou algo essencial e servindo de espelho para a geração atual e as seguintes.

Ao contrário de um discurso rígido ou pronto, o cinema é polissêmico: capaz de registrar o momento e, ao mesmo tempo, convidar o leitor a recriá-lo e a ressignificá-lo a partir de sua própria perspectiva. Relembrando o que foi discutido anteriormente, adaptar implica recriar e reinventar uma obra a partir das lentes históricas, geográficas, sociais e de gênero dos envolvidos no processo de transposição.

Partindo do romance *Razão e Sensibilidade* (1811), de Jane Austen, o diretor taiwanês Ang Lee lançou, em 1995, uma adaptação homônima para o cinema. Nessa versão, a atriz Emma Thompson não apenas interpretou a personagem Elinor Dashwood, mas também redigiu o roteiro. Ao readaptar Austen, Thompson promoveu uma leitura marcada pela temática do agenciamento feminino e dos direitos das mulheres, evidenciando a herança dos debates da década de 1990, voltados à liberdade do indivíduo e na ampliação das pautas feministas.

Portanto, ao recriar Austen, Thompson e Lee, embora preservando o eixo temático de razão *versus* emoção, amor e convenções sociais, reconfiguram a introspecção da obra por meio de recursos cinematográficos, como os silêncios, as pausas e as lágrimas contidas. Esses elementos aproximam a audiência das personagens ao intensificar a dimensão emocional. Outro ponto de divergência entre o texto fonte e o de chegada reside no final do filme, que enfatiza o relacionamento amoroso e o crescimento pessoal do indivíduo. Essas escolhas

---

<sup>33</sup> “The film has become an abiding cultural touchstone that can be seen through many different lenses”.

alinham-se à ideologia liberal, em que há a ênfase na valorização do sucesso e desenvolvimento individual. Consequentemente, o exemplo da obra de Ang Lee evidencia que a adaptação envolve não apenas a transposição narrativa, mas também a reconfiguração dos elementos do texto-fonte, frequentemente transformados para se alinharem às ideologias sociais vigentes em determinada sociedade, época e contexto geográfico.

Ao afirmar que o cinema tem a função de redimir a realidade, ou seja, preservar o que poderia estar sujeito ao esquecimento, estabelece-se uma conexão entre a noção de durabilidade cultural do filme proposta por Burke (2024). Algumas obras permanecem como marcos porque encapsulam camadas da realidade que ainda podem ser reinterpretadas.

Por outro lado:

*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo* (Adorno, 2003: 57, grifo do autor)

Adorno, em seu ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003), defende que, se o romance quiser ser fiel à realidade, não pode se limitar a reproduzir a fachada, ou seja, se limitar a reproduzir as coisas como elas são. Caso opte por apenas imitar a aparência externa (descrição superficial, puramente cópia da realidade visível), cairia numa armadilha, pois acabaria reforçando a própria ilusão de mundo, sem revelar suas contradições.

Portanto, compreende-se que, no romance, não basta representar a realidade tal como ela é: é necessário revelar e problematizar as contradições sociais que a atravessam. Por exemplo, no caso do romance de Dickens *Grandes Esperanças*, o autor descreve Londres minuciosamente, expondo a pobreza, a desigualdade social e os contrastes sociais. Como será analisado no capítulo seguinte, nesta obra, Dickens desmascara as contradições sociais por meio da figura de Pip, um órfão que recebe a oportunidade de ascender socialmente e, quando ascende, rejeita suas origens e suas relações afetivas com a família e com os amigos.

A cidade assume, assim, papel de personagem fundamental na narrativa. Na obra de Alfonso Cuarón, Londres é transposta para os Estados Unidos da década

de 1990, e o diretor estabelece um contraste entre a realidade social de Finn e o *glamour* da elite nova-iorquina. No entanto, é na mansão da sra. Dinsmoor que há uma configuração do espaço como um monumento à decadência, mas de natureza distinta à do romance: no lugar da poeira e da secura dickensiana, há a ruína orgânica. O uso saturado do verde e a invasão da vegetação sobre a arquitetura sugerem um tempo que não parou, mas que foi engolido pela natureza.

Como discutido no primeiro capítulo, o romance possibilita apreender o mundo a pela ótica subjetiva do protagonista, realçando sua capacidade de representar a perspectiva do outro, aquilo que nos é estranho. Dessa maneira, cabe ao romance desvelar o que se oculta sob a superfície da realidade: suas contradições sociais, ideologias e formas de opressão. Para não reproduzir o engodo, Dickens expõe as tensões das classes sociais e os custos sociais da mobilidade. Cuarón, por outro lado, operando em outro meio artístico, usa a imagem fotográfica como denúncia do vazio que permeia o sucesso social, revelando, em vez de ornamentar, as contradições sociais.

#### 4.1. Desvendando o Romance

Na arquitetura do romance realista do século XVIII, a realidade é frequentemente refém do olhar de quem a narra. Desde Daniel Defoe, com *Robinson Crusoe* (1719) e Samuel Richardson, com seu romance epistolar *Pamela* (1740), o gênero romance trata da experiência particular de um indivíduo comum cuja experiência se desenrola na continuidade e progresso do texto. Antes desses escritores, as formas literárias antecedentes focavam, primariamente, em histórias passadas ou fábulas, e “os méritos do tratamento do autor eram julgados em grande parte de acordo com a visão literária de decorado derivada dos modelos aceitos no gênero”<sup>34</sup> (Watt, 2010, p. 8). Em outras palavras, para ter sua escrita validada, não só o escritor precisava ter conhecimento dos clássicos como *Eneida* e *Odisseia*, por exemplo, mas também replicar, em seus personagens, a jornada pré-figurada de seu herói.

Em *Robinson Crusoe* (1719), o romance inicia-se da seguinte maneira: “Nasci no ano de 1632, na cidade de York, de uma boa família, que não era dessa

---

<sup>34</sup> “[...] and the merits of the author's treatment were judged largely according to a view of literary decorum derived from the accepted models in the genre”.

região” (Defoe, 2019, p. 7). Este primeiro trecho denuncia que a narrativa será vislumbrada e desdobrada a partir das lentes do protagonista, cujo nome dá título à narrativa. O mundo só existe a partir da sua interação com ele. Para Ian Watt (2010, p. 61), Robinson Crusoe é o símbolo do individualismo econômico, e o mundo é a sua matéria-prima a ser submetida à sua vontade. Antes da sua intervenção, a ilha é um espaço “vazio” ou “selvagem”, que só adquire significado quando Crusoe chega e domestica os animais, planta e constrói as cercas. A realidade, em suma, é submissa ao olhar do personagem.

*Pamela*, de modo análogo, viabiliza o mergulho do leitor na interioridade de uma jovem em condição servil. Richardson, nesta obra, desenvolve a retórica da interioridade: um conjunto de procedimentos que deslocam o foco narrativo para os sentimentos e pensamentos da personagem. A obra caracteriza-se por uma quase estagnação do movimento físico em prol da densidade psicológica. Ao encarcerar o leitor à mente de Pamela — enquanto veda acesso à mente de outras personagens —, Richardson induz uma empatia com a protagonista. Por consequência, o leitor é forçado a julgar os eventos por meio das lentes da protagonista.

Essas obras de Defoe e Richardson exemplificam o que Ian Watt, em *The Rise of The Novel* (1957), define como realismo formal. Esse conceito é crucial para analisar a evolução da técnica narrativa que culminará nas obras *Emma* e *Grandes Esperanças*. Para o crítico literário, o realismo formal é uma técnica que dissimula a ficcionalidade da narrativa para mimetizar uma experiência individual autêntica. O romance, portanto, emerge como a forma literária que espelha uma reorientação individualista e inovadora (2010, p. 12)<sup>35</sup> da sociedade e como um veículo literário orientado para o *novo*, marcado pela busca pela originalidade — daí o nome em inglês *novel* (algo inédito).

Ao focar na esfera particular, esse gênero desafia o tradicionalismo literário, que anteriormente havia focado suas narrativas no passado ou em fábulas. Como afirma Watt: “É certamente muito prejudicial para um romance ser, de alguma forma, uma imitação de outra obra literária” (Watt, 2010, p.10). Esse gênero presume uma experiência próxima à experiência cotidiana, aderindo à experiência comum e consensual. Os romances, assim, condicionam práticas de estar, modos de viver e maneiras de interpretar a realidade.

---

<sup>35</sup> “The novel is the form of literature which most fully reflects this individualist and innovating reorientation”.

Ao mascarar a realidade e privilegiar a imersão na experiência subjetiva do *outro*, o romance desestabiliza práticas de leitura tradicionais, outrora pautadas na coletividade e na leitura pública, consolidando-se como uma forma privada de desfrutar a literatura. E essa leitura reconfigura os eixos anteriormente estabelecidos por outros gêneros; enquanto no épico prefigurava-se o destino do herói desde seu início, o romance ancora-se na perspectiva do indivíduo para desenvolver a narrativa. Assim, mesmo com técnicas narrativas para ampliar a subjetividade do protagonista — como Jane Austen faz com o uso do discurso direto livre (FID) nas suas narrativas —, o destino do protagonista não é pré-estabelecido, mas como devir. Para Magris (2009, p. 1018):

o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica inferioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão.

Uma distinção fundamental do romance em comparação com seus antecessores é a paridade entre escritores homens e mulheres. O século XIX testemunha a ascensão de figuras canônicas como Jane Austen, Mary Shelley (autora de *Frankenstein*), as irmãs Brontë e Elizabeth Gaskell. Destaca-se, ainda, a irlandesa Maria Edgeworth, cuja influência no desenvolvimento do romance britânico permanece ressonante.

Essa ocupação feminina no campo literário não foi acidental. Enquanto nos gêneros clássicos, os enredos voltavam-se para os feitos dos heróis da esfera pública — restrita aos homens —, o romance volta-se para a esfera privada e doméstica. Desse modo, esse gênero tornou-se um terreno acessível para as mulheres, historicamente excluídas da esfera pública, convertendo-se num veículo para vozes anteriormente marginalizadas.

Se no épico a figura feminina era frequentemente reduzida a um objeto de disputa ou um troféu a ser conquistado (como Helena de Tróia), no romance ela assume o estatuto de sujeito, transformando-se em uma janela social moderna por meio da qual o mundo é interpretado. Essa valorização da experiência individual, em detrimento dos ideais coletivos do épico, alinha-se ao que Guido Mazzoni (2017, p. 344) define como o “gênero da particularidade” em sua obra *Theory of the Novel*:

O romance preservou sua supremacia na mimesis da vida interior e das relações entre seres humanos e as forças que os atravessam. Contar histórias sobre qualquer coisa, de qualquer maneira, significa afirmar a centralidade de indivíduos singulares, reproduzir seus modos objetivos de ser, imaginar seus modos subjetivados de ser e acompanhar a dispersão minuciosa e anômica de tudo o que existe <sup>36</sup>(Mazzoni, 2017, p. 344).

Nesse trajeto evolutivo, Defoe e Richardson, dentre outros autores de seu século, foram responsáveis por validar a experiência individual como assunto relevante da literatura. Em *Pamela*, a técnica narrativa permite aos leitores acesso direto e imediato à mente de uma personagem comum, possibilitando ler a angústia, o medo e a confusão de Pamela enquanto eles acontecem. No século seguinte, autores como Jane Austen e Charles Dickens sofisticaram o mecanismo da centralidade do indivíduo. Em Austen, a fusão da voz da narradora com a da protagonista permite que o leitor julgue os eventos de *dentro* da confusão da personagem, como as percepções equivocadas de Elizabeth Bennet ou a imaginação fértil de Emma Woodhouse.

Nas obras de Dickens, o autor usa a subjetividade da criança para “estranhar” o mundo. Em *Grandes Esperanças*, Magwitch, o homem que se torna, posteriormente, benfeitor de Pip, é descrito como um ser que saiu de dentro das tumbas, tamanho o terror de Pip ao processar sua imagem. Um adulto abusivo, em Dickens, é descrito como uma caricatura grotesca justamente para refletir a subjetividade da criança assustada que o percebe.

E essa capacidade de moldar a narrativa por meio da consciência individual caracteriza o período de consolidação do romance. Na verdade, segundo Eagleton (2005, p. 70), na época de Jane Austen, o romance já atingira sua maturidade e seu maior grau de realismo e complexidade psicológica, aspectos que coexistem em medida equilibrada. Em *Emma*, observa-se a complexidade psicológica e a interioridade dos indivíduos sendo desdobradas na vida cotidiana de Emma Woodhouse e exploradas por meio do uso do discurso indireto livre e da ironia.

Entretanto, a consequência desse foco na interioridade do protagonista é a assimetria narrativa, conforme expresso por Alex Woloch em sua obra *The One vs. The Many* (2003, p. 133):

---

<sup>36</sup> “[...] the novel preserved its supremacy in the mimesis of the interior life and of the relations between human beings and the forces that traverse them. Telling stories about anything in any way whatsoever means affirming the centrality of singular individuals, reproducing their objective ways of being, imagining their subjective ways of being, and following the minute, anomie dispersion of all that exists.”

Em Austen, uma forte interioridade se confronta com o mundo exterior e o absorve em categorias de consciência. Esse processo leva à estrutura mais ampla da narrativa, à conversação de personagens em características (e, através da onisciência irônica do narrador, à estrutura total de assimetria narrativa que é simultaneamente objetiva e subjetiva). Já em Dickens, a interioridade do protagonista é sobrecarregada pelo próprio conteúdo exterior que ela tenta processar, e essa condição também subjaz à estrutura do sistema de personagens, motivando os fortes personagens secundários que são, em certo sentido, a consequência distorcida dos processos incompletos de consciência e percepção do protagonista<sup>37</sup>.

Dessa maneira, torna-se imperativo problematizar o custo do realismo formal. Ao privilegiar essa experiência única, por meio do Discurso Indireto Livre ou pela narrativa focada na primeira pessoa, o romance estabelece uma hierarquia, na qual o protagonista se torna mais *real* do que as demais personagens, dado que o leitor usufrui de acesso imediato aos pensamentos dos protagonistas. Com o intuito de manter a coerência do romance centrado na interioridade de Emma, a subjetividade de Harriet, por exemplo, será negligenciada. De maneira análoga, em *Grandes Esperanças*, Estella é descrita visualmente, e não psicologicamente, por se tratar das memórias e das experiências sensoriais de Pip.

Se Austen masterizou o retrato da interioridade do indivíduo por meio da sua técnica, Dickens, décadas mais tarde, no início da Segunda Revolução Industrial, ampliou sua narrativa para o universo da metrópole. Dickens, ao abordar as camadas sociais mais baixas e indivíduos marginalizados, não tinha como foco a interioridade do indivíduo, mas sim destacar a força avassaladora das estruturas sociais no indivíduo. De Austen a Dickens, não observamos uma única fase do romance inglês, mas, sim, momentos distintos de sua evolução.

Enquanto o leitor permanecer restrito ao universo interior dessas mentes, por meio da leitura, a percepção do que é exterior (o corpo, os gestos, a classe, as pessoas e sua subjetividade) torna-se dificultada. Essa limitação é uma condição estrutural da forma do romance. Como argumenta Guido Mazzoni (2017, p. 50), os

---

<sup>37</sup> "In Austen, a strong interiority grapples with the outside world and absorbs it into categories of consciousness. This process leads to the broader structure of the narrative, to the conversion of characters into characteristics (and, through the narrator's ironic omniscience, to the total structure of narrative asymmetry that is at once objective and subjective). In Dickens, the protagonist's interiority is overwhelmed by the very exterior content that it attempts to process, and this condition also underlies the structure of the character-system, motivating the strong minor characters who are, in one sense, the distorted consequence of the protagonist's incomplete processes of consciousness and perception."

enredos não são cópias da realidade, mas interpretações que atribuem importância a certas dimensões, enquanto descartam outras. O autor define os protagonistas como “seres particulares” que não conseguem apreender a totalidade na qual estão imersos, pois são “ontologicamente míopes em relação ao todo”<sup>38</sup>.

E é nessa lacuna entre a vivência limitada do personagem e a realidade ampla que o cerca que o romance oculta as vozes das personagens Estella e Harriet. O narrador utiliza essa cortina de fumaça para esconder as estruturas de poder que, na adaptação cinematográfica, tornam-se visíveis pela onipresença da câmera e pela materialidade das personagens.

#### 4.2. Leitura redentora: o quê? E por quê?

No começo deste capítulo, discutimos a adaptação como um ato criativo, que modifica o texto original para outro formato e o transforma em uma obra única. Como demonstrado, esse ato envolve alterações nas particularidades de cada meio, além da oportunidade de adaptar a narrativa a um novo cenário social, político, geográfico e histórico, como ocorreu com *As Patricinhas de Beverly Hills* e *Grandes Esperanças*. Como também visto anteriormente, para Kracauer, o filme redime a realidade física ao retratar aspectos banalizados da sociedade. Porque:

A linguagem não pode transmitir a experiência não verbal; sendo sucessiva e linear, não pode expressar experiências simultâneas; sendo composta de unidade separadas e divisíveis, não pode revelar o fluxo contínuo do processo de viver. A realidade não pode ser expressa ou transmitida — apenas a ilusão dela. (Mendilow, 1952, p. 81 in Bluestone, 1961, p. 12)

Portanto, fica evidente que, para expressar o que as palavras não conseguem, precisamos recorrer a outras formas artísticas, já que a linguagem não substitui a experiência direta. A questão que coloco, assim, é: de que maneira a adaptação pode transmitir tais experiências simultâneas?

Para abordar essa questão, sugiro uma leitura “redentora” da adaptação. Essa definição remete ao conceito de “leitura em contraponto” de Edward Said, desenvolvido em seu livro *Cultura e Imperialismo*<sup>39</sup>, originalmente publicado em 1993. Said, no capítulo 2, intitulado Visão Consolidada, defende que o romance

<sup>38</sup> “[...] ontologically short-sighted with respect to the whole”.

<sup>39</sup> Embora Said tenha formulado este conceito para o contexto imperial, aproprio-me da mecânica de “ouvir o silêncio” para aplicá-la à hierarquia dos romances.



inglês do século XIX integrou o império em sua ficção. Por exemplo, em *Mansfield Park* (1814), as riquezas da família Bertram estão ligadas à exploração das Índias Orientais. Daí, então, a mansão teria sua tranquilidade e harmonia doméstica. Assim, destaca Said:

Devemos, pois, ler os grandes textos canônicos, e talvez também todo o arquivo da cultura europeia e americana pré-moderna, esforçando-nos por extrair, estender, enfatizar e dar voz ao que está calado, ou marginalmente presente ou ideologicamente representado [...] em tais obras (Said, 2011, p. 114-5)

Essa centralidade do “eu”, nos romances, como criticado por Said, acaba por reduzir os “outros”, ou seja, as personagens secundárias, a acessórios da consciência do protagonista, uma vez que não é possível acessar a sua subjetividade. Não só a visão focada no protagonista achata as personagens secundárias, mas também valida uma visão em que a subjetividade daquele é a única realidade verificável.

Com o intuito de romper esse isolamento formal e recuperar as dimensões suprimidas por essa narrativa, recorre-se à proposta de Edward Said. Segundo ele, a leitura em contraponto significa ler: “com a consciência simultânea da história metropolitana que está sendo narrada e daquelas outras histórias contra (e junto com) as quais atua o discurso dominante” (Said, 2011, p. 95).

Nesta obra, o autor realiza uma análise de autores como Jane Austen, Joseph Conrad, Daniel Defoe e E. M. Forster, estabelecendo um paralelo direto entre o romance e o imperialismo. Esse conceito remete a uma abordagem de leitura que se propõe a confrontar textos, especialmente aqueles pertencentes à tradição imperialista, de modo a revelar duas leituras: a do colonizador e a do colonizado. Essa abordagem, portanto, possibilita entender o texto por meio de duas chaves interpretativas: o que está epidérmico e o que está mais profundo. Por isso, por meio da leitura a contraponto, torna-se possível interrogar o que foi silenciado, revelar tensões, contradições e apagamento e ler em oposição àquilo que se declara explicitamente.

Retomando o ponto de Kracauer, o cinema é capaz de redimir a realidade, ou seja, é capaz de revelar aspectos esquecidos ou ignorados pela literatura ao trazer a imagem em movimento, que possibilitaria mostrar o banal, o coletivo, o histórico. De tal modo, as chaves em que a pesquisa busca se aprofundar são: como que a

adaptação opera como uma leitura redentora do texto fonte? Quais são as implicações para e no texto fonte?

Em *Emma*, conforme será explorado no capítulo seguinte, a narrativa mergulha na interioridade de uma jovem aristocrata, cuja autonomia financeira a isenta da urgência de casar-se como via de ascensão social. No contexto da ficção de Austen, ler em contraponto significa observar e entender como a paz e a ordem de Highbury dependem da exclusão sistemática de tudo o que é “externo”. A leitura em contraponto, aqui, se compromete a buscar as vozes que a estrutura formal obnubila devido à necessidade de garantir a centralidade da protagonista.

Essa questão formal toma outra dimensão no cinema. *As Patricinhas*, ambientado em contexto histórico e geográfico diferente de *Emma*, revela a superficialidade da elite de Beverly Hills com o uso de um tom irônico e leve, como visto no segundo capítulo. Assim, a redenção está nos aspectos visuais deste filme: os espaços escolares, os gestos e o uso da música jovial. Mesmo tratando-se de uma comédia, essa obra redime o espaço urbano ao torná-lo palco de dramas morais e afetivos.

O filme retrata as tensões entre feminilidade e classe social, desde a primeira cena em que a personagem Tai surge na tela. A nova aluna, cuja origem e classe social a excluem do grupo mais privilegiado da escola, é vista de baixo para cima por Cher, que ocupa uma posição de poder em relação a ela. Esse enquadramento redime uma realidade aparentemente trivial e harmoniosa (tanto na obra de Austen, com a introdução de Harriet na narrativa, quanto com a chegada de Tai à escola), expondo a brutalidade silenciosa da hierarquia de classes subentendida no romance de Austen.

Longe de ser apenas decorativa, a cultura *pop*, em *As Patricinhas de Beverly Hills*, é um veículo de expressão de identidades e da crítica. Neste filme, os personagens não são homogêneos, mas sim pertencentes a diferentes classes sociais, orientações sexuais e ascendências. Por meio da figura de Cher, com seu universo consumista, a obra desmascara os excessos da elite juvenil, assim como suas fragilidades e tensões.

A adaptação *Grandes Esperanças*, ao deslocar o foco para os Estados Unidos da década de 1990, reconfigura a literatura de Dickens num ambiente com diferentes tensões raciais, econômicas e culturais. Na obra de Cuarón, Estella é uma figura complexa, que, embora fria e egoísta, revela sua fragilidade ao confessar

a Finn como sua mãe adotiva a criou. A personagem torna-se musa de Finn, que a pinta sob diversos ângulos e com diversas poses, fixando sua imagem como suporte para a sua própria subjetividade. Embora ele a “eternize” em tinta, ele a congela como musa.

Ao ler essa adaptação em contraponto, a personagem Estella pode ser lida como vítima de uma sociedade que enxerga as mulheres como seres cujo objetivo principal deve ser preencher o desejo masculino. Ela se torna uma superfície na qual o desejo masculino se inscreve, enquanto a mulher por trás dessa musa permanece silenciada pelo excesso de visibilidade.

Essa crítica só se torna possível porque o cinema viabiliza a concreção indisfarçável da imagem e do som. Enquanto o romance procura mascarar o silenciamento da figura da Estella, a câmera, no cinema, impõe a presença dos corpos marginalizados e a materialidade dos ambientes, criando um ruído visual que desafia a estabilidade e harmonia do texto fonte.

Portanto, a “leitura redentora” que se propõe agora, fundamentada na perspectiva de Kracauer do cinema como redentor da realidade e na “leitura em contraponto” de Edward Said, funciona como uma chave analítica.

Ao recriarem uma obra em outro tempo e com outra linguagem, elas revelam as tensões de seu próprio contexto. Os exemplos de *As Patricinhas de Beverly Hills* e *Grandes Esperanças* provam que a leitura vai além da superfície narrativa, focando nos elementos visuais, culturais e sociais que reconfiguram o texto fonte. É por meio dessa reconfiguração que o cinema expõe o que foi silenciado, redimindo a realidade e criando um campo fértil para a ressignificação e a crítica.

#### **4.3. A Atualização do Realismo: Estratégias Cinematográficas**

Retomando a discussão sobre Adorno, o autor argumentava que o romance não deveria se limitar a reproduzir a fachada da realidade, mas sim reconfigurar seus próprios mecanismos para desmascarar as contradições sociais subjacentes. As adaptações aqui analisadas respondem a esse abandono da pretensão de um realismo em favor de uma estilização autoconsciente. A narração de *Emma*, com seu discurso indireto livre, é substituída pela narração em *voice-over* de Cher, apresentando-se como um diário da personagem. Embora essa narração possa permitir um acesso à interioridade de Cher, há um constante choque entre a imagem

apresentada na tela e o *voice-over*, criando uma dissonância cômica. Ao exagerar a artificialidade do mundo, por meio da disjunção entre a fala de Cher da sua suposta “vida normal” e a realidade, por exemplo, a obra desmascara a alienação da elite estadunidense dos anos 1990 que, talvez, a obra contemporânea não alcançasse.

Já em *Grandes Esperanças*, a estratégia da atualização do realismo opera pela via sensorial. A minuciosidade descritiva de Dickens é convertida em uma saturação cromática — especificamente, o verde e seus tons, que remetem à deterioração e à ausência de vida —, bem como no contraste agudo entre a decadência da mansão da sra. Dinsmoor com a frieza estéril dos elegantes ambientes da elite nova-iorquina. Nesse contexto, a fotografia não serve ao embelezamento, mas atua como uma denúncia: a beleza do filme, é paradoxalmente, a evidência do vazio do sucesso social que Finn almeja, ecoando a crítica de Adorno sobre a superficialidade da aparência burguesa.

Retornando à figura da Estella, ela é construída de maneira deliberada para ser uma personagem complexa, indo muito além de mera antagonista do romance — como será demonstrado no próximo capítulo —, tornando-se objeto central dos desejos de Finn. A adaptação cinematográfica a representa como uma figura ambivalente: por um lado, fria e, por outro, frágil. Há uma cena criada por Cuarón entre Finn e Estella que mostra o lado mais frágil da personagem, diferentemente da personagem retratada por Pip no romance. Segundo Katz (2003, p. 98), Cuarón criou a cena em que ela pede para Finn pintá-la para que houvesse “desejo sem contato, comunicação sem palavras”. No entanto, essa cena revela uma armadilha estrutural: ao pintá-la, Finn acredita estar redefinindo sua imagem, mas, na verdade, está fixando-a. É exatamente a estetização que aprisiona Estella. Sob a ótica da leitura em contraponto, o gesto de Finn deixa de ser romântico e pode ser entendido como um ato de captura: a interioridade feminina está condicionada a ser expressa e validada pelo olhar masculino.

O filme, talvez sem intenção, revela que a mulher ainda tem sua identidade filtrada e definida pelas estruturas patriarcais — seja por meio da mãe adotiva a criando para ser cruel com os homens, ou pelo amante que a molda como sua musa. Sua aparente subjetividade torna-se reflexo do olhar do outro. Contudo, aqui reside a potência da adaptação cinematográfica com a sua capacidade de “redimir a realidade”, conforme proposto por Kracauer. A dinâmica de poder presente na relação entre o protagonista e a personagem é uma consequência do meio em que

a narrativa é desenvolvida. Os filmes apresentam uma particularidade impossível ao romance: a corporeidade dos personagens.

Enquanto o texto literário confina as personagens secundárias nas lentes enviesadas do narrador, o filme dá destaque a essas personagens marginalizadas, seja por meio de atitudes ou falas marcantes, ou por gestos que indicam uma discordância em relação ao protagonista — assim como Tai faz em *As Patricinhas*, algo que Harriet Smith, sem corpo próprio, jamais poderia fazer em *Emma*. A revolta de Tai é performada. Quando ela profere o insulto final — “Você é uma virgem que não sabe dirigir” —, ela verbaliza a sua ofensa ao usar sua corporalidade para dominar a cena. O filme permite que ela invada o primeiro plano, em *close-up*. Essa insurreição confere à personagem secundária uma agência momentânea que a sua correspondente literária é estruturalmente negada.

#### **4.4. Considerações Finais**

O objetivo deste capítulo foi compreender a adaptação como um ato de reinvenção e crítica. Partindo da visão de cineastas como Kubrick sobre a liberdade criativa, passando pelo pensamento de Kracauer e Adorno sobre a relação da arte com a realidade, propôs-se uma chave de análise chamada de “leitura redentora”. Também analisou-se como o realismo formal é reconfigurado pelo cinema.

Essa leitura entende que a capacidade material do cinema de registrar o banal e esquecido não é um fim em si mesma. Pelo contrário, ela se torna a ferramenta para executar a tarefa da leitura em contraponto de Said. O cinema, ao dar corpo ao que era silenciado no romance, “redime” não apenas a realidade física, mas a própria realidade histórica suprimida. Trata-se, assim, de um ato de descolonização crítica do texto-fonte.

Ao passo que o romance é um meio artístico que prioriza a interioridade, o cinema é um meio espacial e visual. Se a literatura nos convida a habitar o “quarto escuro” da mente de Pip, o cinema acende a luz e mostra a poeira, a mobília, a parede com o papel descascando. Em outros termos, por se tratar de um meio audiovisual, o cinema possibilita corporificar e trazer ao primeiro plano elementos que estão às margens da narrativa parcial, inevitavelmente “acendendo a luz” nesse quarto escuro.

Para tal, o próximo capítulo se dedicará a analisar de maneira aprofundada os romances *Emma* e *Grandes Esperanças*, demonstrando que, na prática, essa leitura desvenda as camadas de significado social, cultural e estético que eram obnubiladas na obra original e que são desmascaradas nas suas releituras fílmicas.

## 5. QUEM NARRA, DOMINA: DESCONSTRUINDO A NARRAÇÃO ENVIESADA DE EMMA E PIP

A vitalidade das adaptações de Dickens e Austen reside na sua capacidade de reinvenção. Como vimos, *As Patricinhas de Beverly Hills* é uma transposição de Emma para a década de 1990 estadunidense, atualizando elementos como personagens, diálogos, interações e hábitos, deslocando a questão de classe da *gentry* para a popularidade e a hierarquia escolar. Dickens também obteve recente sucesso, mas no universo dos games: no jogo *Assassin's Creed Syndicate* (2015). Na história do jogo, Dickens é, além de escritor, um investigador cético e ativo, que usa o método científico para “editar” a realidade, transformando o sobrenatural em fatos explicáveis.

A participação notória de Dickens rendeu um artigo para o periódico *on-line The Conversation*, no qual a jornalista Lynda Clark declara que, se Dickens fosse um escritor atual, ele teria feito *Grandes Esperanças* um jogo de videogame. Essa sentença de Clark aponta para um aspecto de Dickens: sua maleabilidade entre as mídias. Segundo a escritora, o senso de progressão é comum ao *Bildungsroman* tanto quanto é comum no videogame. Pip, a cada progresso no romance, estaria subindo de nível, “acumulando mais XP (pontos de experiência) do que um protagonista típico”<sup>40</sup> (Clark, 2025). Ademais, no romance, haveria um personagem que evidenciaria as “esperanças” de Pip como uma missão a ser desbloqueada e concluída:

“Fui instruído a comunicar-lhe”, disse o sr. Jaggers, apontando o dedo para mim, de lado, “que ele vai herdar uma bela propriedade. Ademais, o atual dono da propriedade em questão deseja que ele seja imediatamente retirado de suas atuais circunstâncias e deste lugar, e passe a ser criado como um cavalheiro — em suma, como um jovem com grandes esperanças.” (Dickens, 2012, p. 206)

Neste trecho, o sr. Jagger anuncia a Pip e a Joe, seu cunhado, sobre a fortuna que Pip iria herdar. Assim como um NPC — do inglês *non-playable character*, um personagem que não é possível controlar por um jogador —, Jaggers entregaria a missão, estabelecer as condições de vitória (“passe a ser criado como um cavalheiro”), assim como anunciar as restrições: “Não cabe ao senhor investigar essa questão. A condição foi estabelecida. Que o senhor a aceite, e continue a

---

<sup>40</sup> “[...] accumulating XP (experience points) than a typical protagonist”.

acatá-la [...]” (Dickens, 2012, p. 207). Portanto, o personagem serviria como um administrador de regras, um ditador das restrições e regras da “missão” de Pip, guardando as chaves até que cada nível fosse desbloqueado. A matéria de Lynda Clark é prova de que Dickens, embora autor do século XIX, ainda ecoa na cultura do século XXI, especialmente na cultura pop.

A atualidade de Dickens na cultura pop reforça a pertinência de revisitá-lo, mas é na especificidade da adaptação cinematográfica que esta dissertação se concentra. Para analisar tais transposições, como vimos anteriormente, esta dissertação propõe uma metodologia chamada *leitura redentora*. Esse conceito funde a noção de “leitura em contraponto” de Edward Said com a concepção de Siegfried Kracauer do cinema como meio em que é possível “redimir a realidade física”. A partir da análise dos filmes, compreendeu-se que a hipertrofia visual — por exemplo, dos tons de verde na obra de Cuarón — e as escolhas técnicas, como os ângulos de câmera e o uso do *voice-over* operam como holofotes, isto é, escolhas no meio audiovisual que trazem para primeiro plano elementos que estão ocultos na narrativa.

Esse capítulo se dedicará a aplicar essa leitura redentora aos romances *Emma* e *Grandes Esperanças*. A proposta, portanto, é analisar e problematizar as tensões latentes e identificar as vozes silenciadas de Harriet e Estella. Investigaremos como a narrativa em primeira pessoa de Pip apaga a subjetividade de Estella, e como o uso do Discurso Indireto Livre, em *Emma*, aprisiona o leitor na perspectiva enviesada da narradora.

Essa investigação sobre o silenciamento das personagens secundárias encontra respaldo na obra *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel* (2003), precisamente na página 129, de Alex Woloch. Woloch discute o fato de as personagens secundárias serem apresentadas de maneira “achatada” ou “plana” (do inglês, *flat*). Essa *planicidade*, argumenta o autor, é a consequência da distorção do narrador, oriunda de sua posição hierárquica na narrativa. Para que Pip e Emma tenham complexidade psicológica, as personagens secundárias necessitam ser submetidas a esse processo de “planicidade”. Dessa maneira, os filmes serão utilizados para recuperarmos e redirmos as personagens que foram obnubiladas nos romances.



### 5.1. O “Pai” Involuntário do Cinema

Sergei Eisenstein, na década de 1920, lançava o seu ensaio *Dickens, Griffith e Nós*. Nele, o cineasta inicia com a seguinte ideia: “[...] de Dickens, do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano” (Eisenstein, 2002, p. 176). Aqui, Eisenstein fala sobre D. W. Griffith, cineasta estadunidense, que, segundo o autor, teria se inspirado em Dickens para desenvolver técnicas para o cinema. Uma das mais notáveis é a prática de abrir a cena focando em um detalhe específico, utilizando o recurso do primeiro plano ou do plano detalhe. Dickens, por exemplo, inicia *The Cricket on the Hearth* (1845) com a seguinte frase: “A chaleira começou...” (Dickens, 2010, p. 10). Dickens não inicia a obra descrevendo o cômodo, mas, sim, focando em um objeto. Similarmente, Eisenstein explica (2002, p. 179), Griffith aplica essa técnica ao iniciar suas obras em primeiro plano, para, a partir daí, afastar a câmera e incluir as personagens e o cenário.

Ao focar na chaleira, Dickens está “redimindo a realidade” física daquele objeto cotidiano, conferindo-lhe vida e importância narrativa, assim como a câmera o faz. Seu romances guia o “olho” do leitor, pois o obriga a olhar exclusivamente para a *chaleira*, excluindo todo o restante. No cinema, a função de isolar um objeto, no chamado plano-detalle, conferindo-lhe foco, é destinada à câmera. Mesmo antes da invenção da tecnologia, a literatura dickensiana já possuía uma “alma” cinematográfica.

Sob a “lente” textual de Dickens, a chaleira se torna, momentaneamente, a protagonista da cena. O movimento de isolar o objeto em um primeiro plano (*close-up*) para, em seguida, revelar o cômodo em um plano geral, emula o princípio de decupagem e montagem que consagraria o cinema clássico. Griffith, como Eisenstein elenca acima, aprendeu com Dickens a quebrar a cena em fragmentos. O uso do *close-up* na chaleira subverte a hierarquia do olhar, pois confere importância e proeminência a um objeto em vez de a um indivíduo. A câmera, assim, resgata o que passaria despercebido.

Se a técnica do *close-up* e da montagem serve para dar vida a objetos inanimados como a chaleira, será ainda mais potente quando resgatar personagens marginalizadas. É essa mesma “lente” que conferirá subjetividade a Harriet (Tai no filme) e a Estella.

## 5.2. Decifrando *Grandes Esperanças*

“Sendo o sobrenome de meu pai Pirrip, e meu nome de batismo Philip, quando menino minhas tentativas de pronunciar os dois nomes não resultaram em nada mais longo nem mais explícito do que Pip” (Dickens, 2012, p. 33). É com esta frase que o romance *Grandes Esperanças* se inicia, evidenciando, desde a frase inicial, que o romance será narrado pelo ponto de vista e pelo *protagonista*. A sentença não define apenas o narrador, mas também que se trata de uma narrativa mais complexa, pois Pip mais velho contará a história do Pip mais jovem, informação destacada na expressão “quando menino”, uma marcação temporal que evidencia essa desconexão. A narrativa é conduzida por um Pip adulto e maduro, que olha para trás para (re)interpretar o seu passado. Portanto, entende-se que há uma divergência fundamental entre o tempo da narração e o tempo da narrativa.

Essa distância temporal cria uma cisão no sujeito: de um lado, existe o “eu-narrador”, que possui conhecimento total da história, vocabulário sofisticado e o poder do julgamento; e do “eu-experenciador” (Pip menino), que vive as ações sem o conhecimento do futuro. É nessa fenda entre o adulto que conta e a criança que vive que reside a manipulação da narrativa. O Pip adulto seleciona, edita e, algumas vezes, ironiza a sua própria inocência infantil para construir a imagem de si mesmo que deseja projetar ao leitor:

Minha irmã, a sra. Joe Gargery, era mais de vinte anos mais velha que eu, e granjeara grande reputação junto a si própria e à vizinhança por ter me criado “com a mão”. Sendo, na época, obrigado a descobrir por conta própria o significado da expressão, e sabendo que sua mão era dura e pesada, e que ela tinha o hábito de usá-la com frequência contra o marido e contra mim, concluí que tanto eu quanto Joe Gargery tínhamos sido criados com a mão. (Dickens, 2012, p. 39)

Segundo as notas de Charlotte Mitchell para a edição da Penguin de 2022, a expressão “criado com a mão” é definida como “ser alimentado com uma colher ou uma mamadeira, em vez de amamentar” (Dickens, 2012, p. 659). O narrador tece uma observação linguística com tal expressão, explorando, com um toque de humor, a incompreensão infantil de sua alimentação quando recém-nascido. Ele reverte e atenua o trauma causado pela sra. Joe Gargery, sua irmã, transformando-o em uma cena com humor. Portanto, nesta passagem, evidencia-se

que o narrador expõe a lógica ingênua de Pip-criança, ao passo que convida o leitor a sorrir de sua incompreensão, misturando a perspectiva infantil com o conhecimento maduro de um homem (o narrador).

Como visto em capítulos anteriores, o cinema, por sua natureza audiovisual, torna explícita a subjetividade do narrador. A adaptação de Cuarón evidencia a voz de Finn desde o início, e a primeira fala é uma confissão de que a narrativa será filtrada pelas suas próprias lentes: "Não vou contar a história como aconteceu. Vou contá-la como me lembro dela" (GRANDES ESPERANÇAS, Direção: Alfonso Cuarón, 1998). O Pip-adulto não é apenas o narrador, mas também o editor-chefe da história do Pip-criança, reconstruindo sua infância e juventude como um percurso trágico e inevitável. E, acima de tudo, Pip adiciona uma camada de interpretação adulta a eventos infantis.

Segundo Wayne Booth, em *The Rhetoric of Fiction* (2024), o narrador não confiável emerge quando este se distancia ou manifesta em desacordo com as normas e valores implícitos da própria obra (Booth, 2024, p. 158-159). A narração de um narrador não confiável depende da distância entre o narrador e o personagem.

No caso de Pip, há um abismo entre o Pip-narrador (adulto, arrependido) e o Pip-personagem (ingênuo, obcecado, esnobe). Durante a maior parte da narrativa, Pip, enquanto personagem, transgride as normas internas da obra, ou seja, repudiando Joe, o marido de sua irmã, que cuidou dele como filho, em favor de Estella e sra. Havisham. Embora reconheça que Joe Gargery representaria a "norma correta", conforme a terminologia de Booth, o narrador dedica diversos capítulos para detalhar sua obsessão por Estella, sucumbindo à sedução da casa e de suas moradoras, bem como à ascensão social que elas simbolizam. O narrador constrói a imagem de seu eu mais novo como uma vítima, visando mitigar sua culpa interna pelas suas próprias ações enquanto controla a simpatia que provoca no leitor. Pip não é um narrador confiável, pois ele distorce os fatos e suas opiniões são influenciadas por suas emoções. Essa distorção, contudo, é reflexo da própria posição vulnerável que Pip ocupa no romance.

Conforme aponta Woloch (2003, p.178), "*Grandes Esperanças* representa magistralmente a sensação de ser um protagonista fraco, à medida que Pip é constantemente oprimido pelas personagens marginais que o cercam". Por conseguinte, o romance configura-se como "a história de um narrador em primeira

pessoa preso em um mundo narrativo de terceira pessoa”<sup>41</sup>, no qual a voz subjetiva luta para não ser sufocada pela arquitetura opressora do universo dickensiano. A não-confiabilidade de Pip reside na distância irônica e moral criada e manipulada por Pip-adulto. É sob essa ótica de vulnerabilidade que, na próxima seção, analisaremos a representação de Estella: não apenas como objeto de desejo, mas como a força irresistível que expõe a falta de autonomia do protagonista.

### 5.3. Estella e a obsessão de Pip

Antes da materialização física, a presença de Estella é anunciada pela voz da sra. Havisham, que pede a Pip para chamá-la. O surgimento da jovem no corredor escuro suscita a seguinte comparação: “Porém ela respondeu por fim, e sua luz veio descendo o longo corredor escuro como se fosse uma estrela” (Dickens, 2012, p. 105). O Pip narrador, já consciente de sua paixão pela personagem, compara sua chegada a uma estrela. Segundo Cirlot (2001, p. 309), a estrela alude à multiplicidade, representando as forças do espírito lutando contra as forças das trevas. A estrela também seria, nos tempos dos hieróglifos egípcios, Cirlot continua, um vetor de instrução. Em suma, a estrela é sinônimo de “educar”, “instruir”. Nesse sentido, ao usar o termo “estrela”, Pip caracteriza Estella como o ser que o guiaria, o centro luminoso que promete “conduzi-lo”, por mais tortuosos que sejam esses caminhos.

Após a chegada de Estella, sua mãe adotiva seleciona uma joia na prateleira e a experimenta em seu corpo, e as crianças dão início a um jogo de cartas. A partida serve de palco para o escárnio de Estella: a jovem começa a ridicularizá-lo, alegando que suas mãos eram grosseiras, culminando na seguinte frase do narrador: “O desprezo de Estella era tão forte que se tornava infeccioso, e contaminou-me” (Dickens, 2012, p. 106). Sentindo-se inferiorizado, Pip esconde-se para chorar após a saída da casa de sra. Havisham. Essa reação é despertada pelas ações de Estella, que usa a classe social inferior do garoto para ridicularizá-lo.

Na obra de Cuarón, a crueldade de Estella mescla-se indissociavelmente à sexualização da personagem. A cena inaugural dela no filme ocorre quando Finn,

---

<sup>41</sup> “[...] *Great Expectations* magisterially represents what it feels like to be a weak protagonist, as Pip is constantly overwhelmed by the marginal characters who surround him. [...] e “*Great Expectations* [...] is the story of a first-person narrator stuck in a third person narrative world [...]”

pela primeira vez, adentra a propriedade da sra. Dinsmoor, deparando-se com um jardim que se assemelha a uma selva, repleto de vegetação excessiva e sons de cigarras ao fundo. Estella surge na tela não como uma criança, mas como uma “criatura” desse jardim, uma ninfa ou um espírito da floresta. Ao aparecer subitamente e dissolver-se na folhagem, Estella surge como um objeto de desejo onírico, cuja existência parece ligada àquele cenário de ruína.

Figuras 18 e 19 – Estella surge pela primeira vez na tela no jardim de sua mansão



Fonte: Grandes Esperanças (1998)

A câmera demora-se na cena em que Estella parte por entre as plantas. Essa cena mostra quem é ela para Finn: não como uma humana, mas uma fantasia a ser consumida. Apesar de a mansão estar em ruínas, aquele canto do jardim parece

vibrante e cheio de vida. O cenário reflete a esperança ingênua do personagem, encapsulando que a beleza da imagem esconde o perigo da rejeição futura.

Ainda na mesma primeira visita de Finn a *Paradiso Perduto*, ocorre uma ruptura decisiva em relação ao romance: a célebre cena do beijo no bebedouro. Enquanto no romance Estella evita contato físico com Pip, na adaptação estabelece-se uma conexão erótica imediata. Essa tensão pode ser visualmente amparada pelo figurino: Estella de Cuarón está sempre vestida de tons de verde. Tal escolha cromática, como estudado no capítulo dois, simboliza tanto a ambição e as esperanças quanto a estagnação.

Outra cena crucial para compreender de que maneira Estella é retratada por Finn é a cena dos retratos, na qual a personagem é elevada de um mero interesse romântico a uma musa, tornando-a centro de sua obsessão. A adaptação expressa essa idolatria por meio das pinturas de Finn, ao passo que essa devoção, no romance, é verbalizada pelo narrador, em uma confissão íntima. No romance de Dickens, a obsessão de Pip por Estella pode ser confirmada em diversas passagens, como na seguinte:

Estella era a inspiração, o âmagô de tudo, é claro. Porém, embora ela se houvesse apossado de mim de modo tão poderoso, embora minha fantasia e minha esperança estivessem de tal modo investidas nela, embora ela houvesse exercido uma influência imensa sobre minha vida e meu caráter quando menino, nem mesmo naquela manhã romântica eu lhe concedia outros atribuído que não os que ela de fato possuía (Dickens, 2012, p. 326-7).

Nesta passagem, ele admite a obsessão total (“inspiração”, “âmagô de tudo”), listando o enorme poder dela sobre ele, como se seus sonhos (“fantasia”) e seu futuro desejado (“esperança”) dependessem *dela*. Entretanto, o uso da conjunção adversativa *porém* faz a situação tomar outro rumo. Pip diz que, apesar de toda a influência que ela tinha sobre ele, ele nunca se enganou sobre quem Estella realmente era. Trata-se de um paradoxo: ao passo que era completamente obcecado por Estella, afirma que sempre *viu* seus defeitos.

Ao afirmar que “não lhe concedia outros atributos que não os que ela de fato possuía”, Pip transfere a culpa. Seu objetivo é afastar a imagem de ingênuo, posicionando-se como um indivíduo marcado pela adversidade. Para isso, ele precisa convencer o leitor de sua credibilidade, apresentando-se como uma vítima da influência de figuras nefastas como Estella e sra. Havisham, agentes que, em

sua visão, impediram um futuro diferente. Sob essa ótica, o narrador não apenas se abstém de idealizar Estella, mas expõe seus defeitos deliberadamente. Tal honestidade, paradoxalmente, serve para agigantar a dimensão de sua obsessão, revelando-a não como a idealização pueril, mas como uma devoção trágica e inescapável.

É por isso que a caracterização de Estella passa pela mediação de Pip, que se porta como o juiz, quem decide quais são os defeitos e os atributos da personagem.

A sra. Havisham estava ainda mais terrivelmente apaixonada por Estella do que da última vez em que eu as vira juntas; repito a palavra em plena consciência, pois havia mesmo algo de terrível no modo enérgico como ela a olhava e abraçava. Ela entregava-se à beleza de Estella, a suas palavras, a seus gestos, e ficava a morder seus próprios dedos trêmulos enquanto a contemplava, como se estivesse devorando o belo ser que havia criado. (Dickens, 2012, p. 416)

O narrador emprega termos como “terrivelmente” e “devorando” para descrever sua tragédia. Estella é retratada como um ser de poder magnetizante, o que torna sua obsessão trágica justificada. O narrador precisa tecer uma narrativa que mostre como a obsessão de Pip pela jovem era inevitável devido às forças obscuras que o atraíam para ela.

Pode-se perceber a consciência dolorosa de Pip desde o início da sua adolescência, quando ele começa a perceber atributos das pessoas ao seu redor. Uma personagem que demonstra bondade e amizade com Pip é Biddy, amiga de Pip, também órfã e, assim como Pip, “criada com a mão” (Dickens, 2012, p. 109) e confidente do protagonista, pessoa a quem ele consegue pedir conselhos. No seguinte trecho, analisaremos Biddy e Estella:

E agora, porque minha cabeça ainda não estava suficientemente confusa, aumentei essa confusão cinquenta vezes mais, passando por fases e temporadas em que tinha certeza que Biddy era incomensuravelmente melhor do que Estella, e que a vida simples e honesta de trabalhador que me cabia por berço não me dava motivo algum para me envergonhar, porém oferecia-me meios suficientes de conquistar o amor-próprio e a felicidade. Nesses momentos, eu concluía de modo decisivo que minha implicância com meu querido Joe e a ferraria havia passado, e que eu estava caminhando para um dia me tornar sócio de Joe e fazer companhia a Biddy — quando de repente alguma lembrança acachapante da casa da sra. Havisham desabava em mim, como um projétil destruidor, e despedaçava meu juízo. Leva-se tempo para catar os pedaços do juízo; e muitas vezes, antes de eu conseguir juntá-los outra vez, eles eram espalhados para todos os lados por um único pensamento errante, a ideia

de que talvez, no final das contas, a sra. Havisham viesse a fazer minha fortuna quando chegasse minha hora. (Dickens, 2012, p. 198-9).

Nessa passagem, Pip declara que Biddy era “incomensuravelmente melhor do que Estella” (Dickens, 2012, p. 198-9). Ele admite que optar por sua amiga de infância significa escolher o amor próprio e a felicidade de ter uma vida simples e honesta. Ele reconhece que não haveria vergonha na vida de um trabalhador. Entretanto, no trecho em que diz: “[...] alguma lembrança acachapante da casa da sra. Havisham desabava em mim, como um projétil destruidor, e despedaçava meu juízo” (Dickens, 2012, p. 198-9), há uma mudança de posição. A mera lembrança da casa age como uma força devastadora que leva Pip a abandonar a estabilidade moral de Biddy em favor da força destrutiva simbolizada por Estella. Desse modo, sua imagem é um “projétil” que destrói seu juízo. Pip troca a felicidade pela “fortuna” incerta, tornando-se ambicioso em busca da ascensão de classe, ciente de que estava agindo contra seu próprio juízo.

Segundo Eagleton (2005, p. 107):

Rosa Dartle de David Copperfield, Estella de Great Expectations, Bella Wilfer de Our Mutual Friend: estas não são, de forma alguma, estudos em docilidade e submissão. Mesmo assim, as personagens femininas de Dickens tendem, em geral, a se dividir entre modelos passivos de virtude moral, como Agnes Wakefield de David Copperfield ou Esther Summerson de Bleak House, e excêntricas risíveis como Betsy Trotwood, Peggotty, Sra. Sparsity, Srta. Flite e Miss Havisham. A autoafirmação [ou assertividade] nas mulheres de Dickens é frequentemente um tipo de peculiaridade irritante ou cômica<sup>42</sup>.

Estella não se trata de um modelo de virtude ou uma excêntrica risível destinada a proporcionar alívio cômico; ela é uma personagem de assertividade sombria e antinatural. Seu traço não é apresentado de maneira positiva, mas como uma espécie de peculiaridade “irritante”. Para Pip, sua assertividade é irritante, pois frustra seu desejo de conquistá-la. Ele espera que ela se encaixe no padrão de mulher passiva que precisa ser salva ou conquistada por ele:

---

<sup>42</sup> “Rosa Dartle of David Copperfield, Estella of Great Expectations, Bella Wilfer of Our Mutual Friend: these are by no means studies in meekness and submission. Even so, Dickens’s women characters tend by and large to divide between passive paragons of moral virtue like Agnes Wakefield of David Copperfield or Esther Summerson of Bleak House, and laughable eccentrics like Betsy Trotwood, Peggotty, Mrs Sparsit, Miss Flite and Miss Havisham. Self-assertiveness in Dickens’s women is often a kind of irritating or amusing foible.”



Caberia a mim [...] reformar a casa desolada, deixar o sol entrar nos cômodos escuros, dar corda nos relógios, acender o fogo nas lareiras frias, limpar as teias de aranha e exterminar os insetos — em sumo, realizar todos os feitos brilhantes de um jovem cavaleiro andante e desposar a princesa [...] (Dickens, 2012, p. 326).

O protagonista está obcecado pelo que ela simboliza, não por sua pessoa. Estella é o símbolo da riqueza e do status que ele, que se vê como um “jovem cavaleiro andante”, almeja. Trata-se, assim, do sintoma da não confiabilidade de Pip, que, por conta de suas grandes esperanças de tornar-se um cavaleiro, tem uma visão parcial e distorcida, sobretudo de Estella. Ele não consegue explorar a subjetividade da personagem, transformando-a num ser sem complexidade ou profundidade. Pip descreve como ela o faz sentir, envergonhado de suas botas, de suas mãos, focando no *efeito* que ela tem sobre ele:

Assim, tendo dito ao caixeiro em que dia a sra. Havisham queria que eu voltasse, comecei a caminhar as quatro milhas que me separavam da nossa ferraria; pensando, enquanto seguia, em tudo que eu vira, e remoendo profundamente a ideia de que eu era um trabalhadorzinho vulgar; que minhas mãos eram grosseiras, que minhas botas eram pesadas; que eu adquirira o hábito desprezível de chamar os valetes de jotas; que eu era muito mais ignorante do que julgava ser na véspera, e, de modo geral, que minha vida era muito vil e má. (Dickens, 2012, p. 112).

Em momentos posteriores, Estella é retratada como um ser desprovido de mecanismos para processar sentimentos:

“É importante que saibas”, disse Estella, com o tom de condescendência de uma mulher brilhante e bela, “que não tenho coração — se é que isso tem alguma coisa a ver com a minha memória”.  
[...]  
“Ah! Eu tenho um coração para levar uma punhalada ou um tiro, disso não tenho dúvida”, disse Estella, “e é claro que se ele parasse de bater eu deixaria de existir. Mas tu sabes o que quero dizer. Não tenho nada de suave ali, não — piedade — sentimento — essas bobagens.” (Dickens, 2012, p. 333-4)

Estella refere-se ao próprio coração como um objeto externo, órgão desprovido da capacidade de sentir, existindo apenas para bombear sangue para o seu corpo. Ao dizer que a função de seu coração é apenas bombear sangue, ela se descreve como uma máquina, reforçando a ideia de que foi “fabricada” e “moldada” para função específica incumbida pela sra. Havisham: de quebrar corações. A

personagem, desse modo, é retratada como um objeto, dada a sua ausência de sentir.

*Grandes Esperanças* é uma obra cujo um dos temas latentes é o capitalismo e a dinâmica de classe e riqueza, registrado na ganância de Pip e na sua fixação por tornar-se um cavaleiro (Grass, 2012, p. 618). E esse fascínio por riqueza se refletirá no sonho de ter Estella, pois, ao tê-la, ele enterraria de vez o seu passado como trabalhador. Ele, portanto, não está apaixonado por ela, mas sim a deseja pelo o que *significa*: uma oportunidade de deixar sua condição social e adquirir prestígio social. Estella é uma validação do seu novo status, e, sem ela, sua transformação não estaria completa.

No romance, o narrador usa uma linguagem quase religiosa para falar de Estella ("estrela", "luz"). Ele converte a sua ganância e ambição em devoção religiosa para suportar a realidade de que o amor, nessa concepção, é mediado pela classe e pelo dinheiro. O Pip adulto sente culpa por ter abandonado Joe e Biddy, personagens que consistentemente lhe ofereciam conforto e auxílio, em favor de Estella. Consequentemente, ele se vê compelido a retratá-la como uma "tentação inevitável" para justificar tal abandono.

A falha de Pip reside não em conquistar uma mulher, mas sim em dar vida a um objeto. A culpa não é dele, mas da natureza intrínseca do objeto. O Pip narrador *precisa* que ela careça de subjetividade: a sua narrativa depende disso. Se ela fosse um indivíduo complexo que meramente não nutrisse apreço por ele, suas "grandes esperanças" seriam apenas uma ilusão. Contudo, se ela for uma "estrela", um "produto", ou uma "ferramenta do destino", a sua obsessão torna-se uma tragédia épica. Pip, então, estaria *destinado* a amá-la e a salvá-la.

#### 5.4. O Diálogo

"Como é não sentir nada?", pergunta Finn a Estella, no táxi, após Finn pintá-la, nua, dormirem juntos e ela ir embora no dia seguinte. Após o som caótico do trânsito de Nova Iorque, ela lhe responde:

Digamos que havia uma menina. E desde que consegue se lembrar, ela foi ensinada a ter medo. Digamos que era medo da luz do dia. Foi ensinada que era sua inimiga, que iria machucá-la. E então, num dia ensolarado...você

pediu para ela sair e brincar, e ela não foi. Você pode ter raiva dela?  
(GRANDES ESPERANÇAS, Direção: Alfonso Cuarón, 1998)

Finn retruca, comentando ter vislumbrado um brilho nos olhos dessa menina. Estella volta seu rosto, antes a contemplar a rua, para ele. Com o veículo ainda em movimento, a câmera dá um *zoom-in*, aproximando-se da face de Estella. Seus olhos estão marejados. "Nós somos o que somos. As pessoas não mudam" (GRANDES ESPERANÇAS, Direção: Alfonso Cuarón, 1998).

Figura 20 – *Close-up* no rosto marejado de Estella.



Fonte: Grandes Esperanças (1998)

A cena do táxi ressignifica a personagem: o choro sugere que ela *tem* coração, mas sofre com o esforço de reprimi-lo; enquanto suas atitudes servem como um mecanismo de sobrevivência e defesa. Ao reler Estella com essa imagem em mente, os avisos dela a Pip deixam de soar como crueldade e passam a soar como avisos de proteção contra ela mesma. No livro, Pip raramente percebe sua solidão, mas a câmera do filme desmascara a tragédia que muitas vezes a narração do protagonista encobre. A cena se encerra com o foco no rosto de Finn, de perfil, e, subsequentemente, há um corte para alguém que está batendo à porta de seu apartamento.

Retomando a discussão sobre a criação da personagem, Estella, como demonstra nessa conversa, é instruída a não sentir, a encarar o afeto ("brincar lá fora") como uma ameaça letal. Ela, portanto, foi "programada" para agir dessa

maneira. Ao recorrer a uma analogia para justificar o fato, a personagem, outrora arrogante e "com tom de condescendência" no romance, utiliza a autodefesa para explicar seu comportamento. Cuarón, ao reinterpretar Estella, posiciona-a como uma vítima de abuso psicológico. O táxi, em meio à efervescência sonora da cidade de Nova Iorque, é o entrelugar, um confessionário provisório que permite a Estella revelar sua vulnerabilidade que se vê obrigada a dissimular nos círculos sociais que frequenta.

Em diferente reconfiguração, há uma cena semelhante no romance, no capítulo 19 do volume II. Enquanto no filme a confissão se dá no carro em movimento, no romance, ela ocorre na casa de sra. Havisham. Pip, como observador desse embate, narra a cena:

‘A senhora há de saber’, disse Estela, ‘pois sou o que a senhora fez de mim. Todo o mérito é seu, e toda a culpa também; todo o sucesso é seu, e todo o fracasso; em suma, sou sua’  
 ‘Vejam só, vejam só!’, exclamou a sra. Havisham, com amargura. ‘Vejam só, tão dura e ingrata, diante da lareira onde ela foi criada! Onde eu a apertei contra esse meu peito infeliz, ainda sangrando das punhaladas recebidas, e onde por tantos anos eu derramei carinhos sobre ela!’  
 ‘Pelo menos não assenti ao que foi combinado’, replicou Estella, ‘pois se eu soubesse andar e falar, quando tudo foi combinado, era tudo que eu poderia ter feito. Mas o que a senhora quer de mim? A senhora tem sido muito boa para mim, e eu lhe devo tudo que tenho e sou. O que a senhora quer?’  
 ‘Amor’, respondeu a outra.  
 ‘Pois a senhora o tem.’  
 ‘Não tenho’, disse a sra. Havisham.  
 ‘Mãe adotiva’, prosseguiu Estella, sem jamais abrir mão de sua atitude serena e graciosa, sem jamais levantar a voz como fazia sua interlocutora, ‘mãe adotiva, eu já disse que lhe devo tudo. Tudo que possuo é seu. Tudo que a senhora me deu, pode voltar a ser seu se a senhora assim desejar. Fora isso, nada mais tenho. E se a senhora me pede que eu lhe dê o que jamais me foi dado, minha gratidão e meu dever não podem fazer o que é impossível.’  
 ‘Então eu nunca lhe dei amor!’, exclamou a sra. Havisham, virando-se enfurecida para mim. ‘Então eu nunca lhe dei um amor candente, inseparável do ciúme às vezes, e da dor mais intensa, enquanto ela me fala desse jeito! Ela que me chame de louca, que me chame de louca!’  
 (Dickens, 2012, p. 418-9).

Se esse trecho fosse lido puramente pela condução de Pip, a percepção que teríamos de Estella era de uma jovem egoísta e ingrata, que ignora a dor de sua mãe adotiva, que, “sangrando das punhaladas recebidas” havia derramado carinhos sobre Estella. Enquanto o narrador está inclinado a simpatizar pela dor da mãe, ele caracteriza a jovem como detentora de uma frieza, como em: “atitude serena e graciosa”.

Entretanto, a leitura redentora ajuda a iluminar essa cena. Como analisado no capítulo 2, o cinema tem a capacidade intrínseca de capturar as expressões faciais, devido à sua representação corpórea das personagens. Como aponta Katz (2003, p. 100), Cuarón haveria relatado que a cena do táxi foi criada para torná-la mais simpática, pois, caso contrário, o público não gostaria dela, e, assim, a perspectiva de lucro poderia ser inexistente.

O cinema "redime" a realidade ao permitir que a linguagem corporal da personagem contradiga seu discurso verbal. O uso da técnica do *zoom-in* nesta cena, sobretudo nos olhos marejados de Estella, obriga o espectador a discernir a dor que ela tenta ocultar. No romance, Pip narra a frieza de Estella; no filme, a câmera e o corpo da personagem revelam a *performance* da frieza. A lágrima constitui um resquício da humanidade remanescente de Estella, evidenciando que a programação de sra. Dinsmoor não teve sucesso completo.

Não cabe criar uma Estella bidimensional. O público precisa "torcer" pelo casal. Caso Estella fosse meramente fria, tal como a personagem literária, afastaria a audiência moderna. Ao conferir-lhe simpatia, Cuarón justifica seu distanciamento pela experiência traumática, em vez de atribuí-lo ao esnobismo decorrente de sua posição privilegiada. No lugar de ser uma vilã/objeto, a jovem se torna uma personagem trágica.

No romance, não há como ter acesso à interioridade de Estella. Não se entende por que ela é daquele jeito. Pip, pelo contrário, projeta seus sentimentos nela pelo que ela representa. Ao dar a voz à personagem nessa cena, o filme quebra o monopólio da perspectiva masculina, mesmo que momentaneamente. Estella ganha o direito de narrar sua própria tragédia, em vez de a narração ser mediada por Finn.

## 5.5. *Emma* e a técnica do FID

O quarto romance de Jane Austen é inaugurado com a célebre frase:

Emma Woodhouse, bela, inteligente e rica, com um lar confortável e uma natureza alegre; parecia reunir algumas das melhores bênçãos da vida; e vivera quase vinte e um anos no mundo com muito pouco a afligi-la ou irritá-la. (Austen, 2021, p. 73).

O verbo "reunir" neste trecho, como Richter (2017, p. 194) assinala, sugere uma ambiguidade: embora Emma seja bonita, rica e inteligente, essas bênçãos podem perder valor se estiverem presentes numa pessoa que age de maneira egoísta e sem pensar nos outros.

Ao longo da página inicial do romance, descobre-se que, com o casamento da irmã mais velha, Isabella, Emma assumiu o papel de senhora da casa de seu pai. Sua preceptora, a senhorita Taylor, residia com eles há 16 anos e, entre ela e Emma, “havia a intimidade de irmãs” (Austen, 2021, p. 73). Devido ao temperamento brando de srta. Taylor, Emma agia conforme sua própria vontade. Embora nutrisse grande estima por ela, Emma seguia sua própria convicção. Em suma, ela jamais foi acostumada a submeter-se a uma autoridade forte. A página inicial revela uma protagonista que crê que sua vontade e opinião são sempre as corretas, dispensando a necessidade de conselhos ou correções externas. Diferentemente de outras personagens de Austen, como Elizabeth Bennet, Emma é a única autoridade em seu ambiente doméstico.

Como Watt (2010, p. 297) salienta, Austen soluciona as questões deixadas por seus predecessores ao conjugar a imersão na mente da protagonista com a dimensão social. Conforme observado anteriormente, em *Pamela*, por exemplo, há uma ênfase no aspecto da interioridade da personagem que intitula a obra. Austen, décadas após Richardson, introduz uma voz narrativa que possibilita ao leitor habitar a mente de Emma sem perder consciência da obra em sua totalidade.

*Emma* é um romance escrito com a técnica literária chamada Discurso Indireto Livre (*Free Indirect Discourse* ou simplesmente FID). Essa técnica permite imbricar, no tecido narrativo, ambas as vozes da narradora e da protagonista sem utilizar marcadores discursivos ou frases que indiquem que se trata do pensamento de determinada personagem. Como Wiltshire (1997, p. 67) nos aponta, a narrativa é vislumbrada por meio da perspectiva de Emma Woodhouse. Entretanto, a estrutura principal do romance é formalmente interrompida apenas duas vezes: uma delas é no capítulo 5 do volume 1, quando o sr. Knightley e a sra. Weston conversam sobre Emma em sua ausência. Em resumo, a narradora propicia ao leitor um mergulho direto e vertical na subjetividade de Emma, assim como simpatizar com a personagem e relevar seus erros.

A complexidade do Discurso Indireto Livre torna-se mais palpável quando observamos a tentativa de traduzi-lo para outros meios artísticos, como o cinema.

No romance, Emma interpreta erroneamente o entusiasmo do sr. Elton pelo retrato de Harriet como um sinal de amor pela amiga, ignorando que a admiração dele é, na verdade, direcionada à própria Emma. Em *As Patricinhas de Beverly Hills*, essa dinâmica é atualizada: a pintura dá lugar à fotografia. Quando Elton pede a Cher uma cópia da foto de Tai, o filme — por meio do olhar e da linguagem corporal — denuncia imediatamente ao espectador aquilo que a protagonista ignora. O cinema utiliza a evidência visual para expor o interesse de Elton por Cher, em detrimento de Tai, conforme também ilustram as figuras 2 e 3:

Figura 21 – Elton olhando Cher de maneira afetuosa



Fonte: *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995)

A falha da percepção da protagonista se reflete também nas suas investidas frustradas com Christian. Ao chamá-lo para sua casa, optam por assistir ao filme *Spartacus* (1960), principalmente por causa do ator Tony Curtis. Christian demonstra um interesse excessivo pelo filme, em vez de aproveitar o momento com Cher, que tenta sinalizar seu interesse pelo rapaz ao tocar sua perna com a própria e ao tentar flertar com ele. O filme expõe o que ela se recusa a aceitar: Christian não tem interesse por ela.

Figura 22 – Cher e Christian assistindo a *Spartacus* (1960)



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)

Além disso, o filme fornece mais indícios sobre a sexualidade de Christian. Durante a festa que ele a leva, Christian se demonstra mais interessado pelos rapazes do que pela companhia da jovem (Figura 23):

Figura 23 – Christian flertando com o *barman* na festa



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)



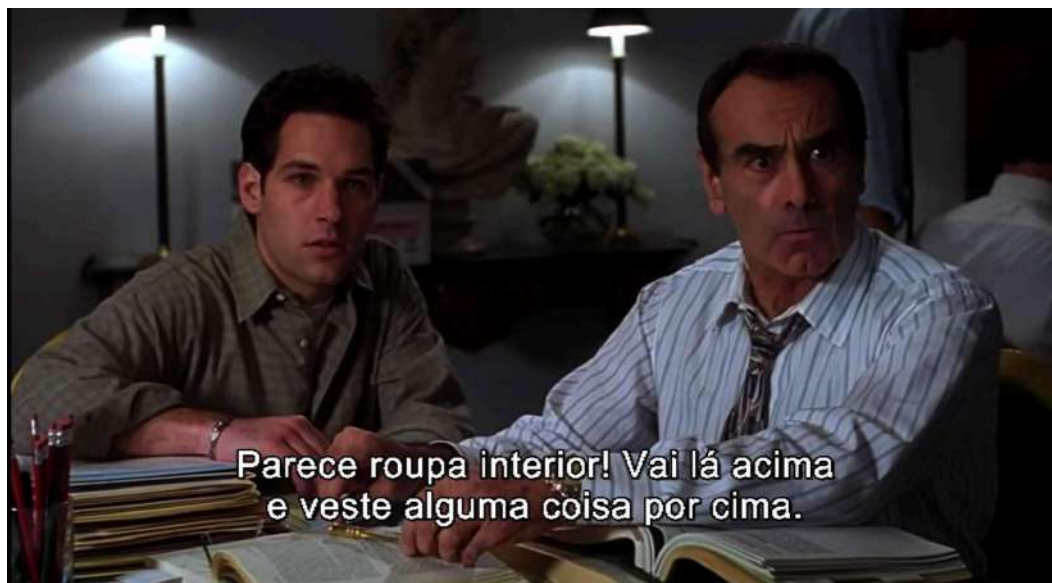
No romance, o equivalente do personagem é Frank Churchill, filho do sr. Weston — com quem a ex-governanta de Emma, a sra. Taylor, se casara —, que também não demonstra interesse por Emma, mas sim por Jane Fairfax, uma personagem que Emma respeita, mas sobre cujos talentos se sente ameaçada. Frank Churchill oculta seus sentimentos por Jane, devido ao risco de deserdamento pela tia rica dele, de modo que o leitor descobre, concomitantemente a Emma, que Emma e Frank não poderiam se unir justamente por esse motivo; ao passo que Christian não esconde sua sexualidade e sua falta de desejo pela protagonista. Portanto, o engano de Cher reside inteiramente na sua percepção, e o filme evidencia isso, enquanto no romance o leitor tem acesso apenas aos pensamentos equivocados de Emma.

Essa miopia sentimental também oculta os sentimentos da própria personagem. Tão ocupada em arranjar casamentos, Emma permanece alheia a seus próprios sentimentos pelo sr. Knightley, irmão de seu cunhado, também pertencente à aristocracia rural. Ela apenas percebe seus sentimentos quando Harriet mostra-se interessada por ele, no capítulo 11 do volume 3 da obra, culminando na seguinte frase: "Trespassei-a, com a rapidez de uma flecha, a certeza de que o sr. Knightley não podia se casar com ninguém além dela própria" (Austen, 2012, p. 524).

No que concerne aos sentimentos do sr. Knightley, a narradora os racionaliza como uma "amizade fraternal" ou "rabugice" do personagem. Um exemplo é a aversão por Frank Churchill antes mesmo de vê-lo, pois Knightley projeta em Frank seu medo de perder Emma.

O cinema, por sua vez, dispensa essa mediação enganosa por meio da *mise-en-scène*. Em *As Patricinhas*, a câmera frequentemente desmente a narração de Cher. Com Christian, Cher diz a Tai que ele estava "louquinho" por ela, mas as atitudes e gestos do personagem indicavam o contrário. No caso de Josh, enquanto Cher foca em suas tentativas com Christian, a linguagem visual mostra o desejo de Josh por Cher, como na figura 24. Ao transpor essa percepção ao romance, o leitor pode apreender, de maneira mais tangível, que o comportamento do sr. Knightley decorre de seus sentimentos por Emma.

Figura 24 – Josh olha Cher admirado por sua beleza



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)

Dessa maneira, a adaptação altera a hierarquia do olhar: enquanto, no romance, o FID faz o leitor ser cúmplice do equívoco de Emma, na adaptação a evidência visual cria uma disjunção drástica entre o que Cher narra e o que realmente acontece. Essa cegueira perceptiva de Emma, no entanto, não implica falta de intelecto. Pelo contrário: a sagacidade da protagonista, contudo, não se revela apenas no seu monólogo interior, mas ganha corpo em seus debates com o sr. Knightley. O personagem, consideravelmente mais velho que Emma, é um personagem caracterizado pelo seu bom senso e boas maneiras, frequentemente confrontando Emma em suas tentativas de arranjar casamentos para as pessoas ao seu redor.

No capítulo 8 do volume I do romance, Emma e o sr. Knightley dialogam sobre Harriet, e é neste momento que Emma revela ter persuadido Harriet, jovem cujas origens são desconhecidas, a recusar Robert Martin, um fazendeiro que reside em uma das propriedades de sr. Knightley, e quem Emma considera indigno para Harriet. sr. Knightley se aborrece com Emma por conta do que ela incentivou a amiga a fazer, uma vez que Harriet, por pertencer a uma situação social inferior, não poderia ter recusado a oferta de matrimônio. Emma, munida de uma retórica perspicaz, argumenta:

O senhor é um amigo muito afetuoso para o sr. Robert Martin; mas, como disse antes, é injusto com Harriet. O direito de Harriet de fazer um bom casamento não é tão desprezível assim. Ela não é uma menina perspicaz, mas tem mais bom senso do que o senhor imagina; e não merece que falem com tanto desdém de sua inteligência. Colocando isso de lado, no entanto, e supondo que Harriet tenha, como o senhor disse, apenas beleza e um bom temperamento, eu devo dizer que, no nível em que ela possui essas duas características, não são qualidades triviais para o mundo em geral [...] e, até que seja provado que os homens são muito mais filosóficos quando o assunto é beleza do que em geral se supõe; até que se apaixonem por mentes bem informadas e não rostos bonitos, uma menina com a beleza de Harriet decerto será admirada e procurada; ela poderá escolher entre muitos e, portanto, tem o direito de ser criteriosa. Seu bom temperamento tampouco é uma qualidade tão insignificante, pois de fato é uma menina doce e educada, tem uma opinião muito humilde de si mesma e está sempre disposta a gostar das outras pessoas. Eu muito me engano se o seu sexo, em geral, não consideraria tamanha beleza e tal temperamento os maiores bens que uma mulher pode possuir (Austen, 2021, p. 140)

Na argumentação de Emma, percebe-se uma estratégia discursiva: inicialmente, ela valida o interlocutor (“amigo muito afetuoso para o sr. Robert Martin”). Em vez de atacar seu rival diretamente, Emma inicia seu argumento com um elogio. Subsequentemente, ela admite as falhas de Harriet (“Ela não é uma menina perspicaz”). Mas o argumento principal é introduzido logo após: “[...] até que se apaixonem por mentes bem informadas e não rostos bonitos, uma menina com a beleza de Harriet decerto será admirada e procurada [...]”. Essa colocação revela o cinismo de Emma: se Harriet é “tola”, mas bonita e dócil, ela possui os atributos *exatos* que os homens procuram. A fala de Emma demonstra autoconfiança excessiva em seu julgamento, ao mesmo tempo em que demonstra a sua compreensão pragmática do matrimônio, ou seja, da realização de um *bom* casamento.

E Emma tem plena consciência de sua condição financeira e social. Ao conversar com Harriet sobre paixão e casamento, Emma profere a seguinte fala: “Não me falta dinheiro, nem ocupação, nem posição; acredito que poucas mulheres casadas sejam tão donas da casa dos maridos como eu sou de Hartfield” (Austen, 2021, p. 164). Nesta frase, Emma demonstra consciência da sua condição: que, embora seja mulher num século em que as mulheres possuíam direitos restritos em relação ao homem, ela não precisa se casar para ter uma segurança financeira ou *status*, situação rara para as protagonistas de Jane Austen, como Elizabeth Bennett,

de *Orgulho e Preconceito* (1813) e Fanny Price, de *Mansfield Park* (1814). Do contrário, Emma já é dona da propriedade de Hartfield.

Segundo Johnson (1988, p. 122), “Emma tem sido a heroína que os críticos adoram repreender precisamente porque nunca lhe ocorre pedir desculpas pelo controle que assume sobre os destinos dos outros”. A popularidade de Emma, portanto, decorre da controvérsia que ela gera, uma vez que a protagonista consistentemente atrai críticas e julgamentos negativos de críticos e acadêmicos. Johnson não problematiza apenas os erros de Emma, mas também sua falta de remorso imediato e consciência sobre os erros, que acabam gerando efeitos desastrosos.

Como Johnson continua (1988, p. 125), *Emma* é um romance no qual a autoridade feminina emerge como um tema central. Emma Woodhouse detém e desfruta do poder, o qual é percebido como pertencente ao domínio masculino. O incômodo gerado por Emma reside no fato de ela assumir o controle sem hesitação e usurpar o poder patriarcal. Em vez de se comportar como uma jovem submissa, ela atua como “senhora da casa”.

Há um momento, contudo, em que a autoridade de Emma é posta em cheque. Ao acreditar ser a pessoa adequada para controlar o destino de Harriet e sr. Elton, ao tentar uni-los, Emma é surpreendida pelo pedido de casamento do sr. Elton. A situação torna-se constrangedora, dada a interpretação equivocada de Emma a respeito das intenções dele. Contudo, mais do que um erro romântico, esse episódio revela a falha trágica da suposta autoridade da protagonista: ao tentar manipular o destino de Harriet, Emma ignorou os desejos reais dos indivíduos. Embora o sr. Elton tenha recusado o papel que lhe foi retribuído, é Harriet quem sofre as consequências mais severas desse seu jogo de manipulação.

É devido à lacuna entre a realidade e a projeção de Emma que a figura de Harriet Smith deve ser analisada. Se Emma Woodhouse usurpa a autoridade masculina para “governar” Hartfield, ela necessita de uma súdita dócil que, assim como a sra. Taylor o fazia antes de casar-se com o sr. Weston, aquiesça aos seus caprichos. Harriet, “filha natural de ninguém” (Austen, 2021, p. 93), surge, assim, como uma candidata ideal.

## 5.6. Harriet, via Tai

Ao mesmo tempo que o FID privilegia um mergulho vertical na subjetividade de Emma, ele também legitima o silenciamento de personagens secundárias. Harriet é uma personagem cuja subjetividade não podemos acessar devido à hipertrofia de Emma, que filtra tudo o que sabemos sobre Harriet pela sua consciência. Por exemplo, na seguinte passagem:

Não percebeu nada de extraordinariamente inteligente no que foi dito pela srta. Smith, mas achou-a bastante cativante — sem uma timidez inconveniente, disposta a conversar, mas tão distante de se impor, demonstrando uma deferência tão adequada e agradável, parecendo tão grata por ter sido recebida em Hartfield e tão inocentemente impressionada ao ver tudo sendo feito num estilo tão superior àquele com o qual estava acostumada, que só poderia ser alguém de bom senso que merecia encorajamento. (Austen, 2021, p. 91-92)

Neste trecho, Harriet é apresentada ao leitor como uma personagem cujas virtudes residem na gratidão e na inocência, em detrimento de seu intelecto. O termo “bom senso” indica a intrusão da voz de Emma na narrativa. Como Harriet poderia ser uma pessoa com “nada de extraordinariamente inteligente”, mas detentora de “bom senso”? O bom senso, neste contexto, seria interpretado como a capacidade de Harriet de reconhecer a superioridade de Emma. Em “...tão distante de se impor”, a narradora enfatiza a natureza dócil e reservada de Harriet. Por fim, o trecho “...tão inocentemente impressionada ao ver tudo sendo feito num estilo tão superior àquele com o qual estava acostumada [...]” assinala a desigualdade entre as duas personagens. Emma, na verdade, sente satisfação pela ingenuidade e surpresa de Harriet, pois a faz sentir-se benevolente ao poder proporcionar-lhe algo que transcende a sua realidade.

Como Lemos (1979, p. 97) aponta, o discurso de Harriet é marcado por uma estrutura circular e reiterativa, evidenciada pela repetição de adjetivos. Na passagem em que ela descreve as posses dos Martins, essa característica se torna flagrante:

“...duas salas, duas salas muito boas, na verdade; uma delas quase tão grande quanto a sala de estar de Mrs. Goddard; e ela tem uma governanta que está na família há vinte e cinco anos; e eles têm oito vacas, duas delas são Alderneys, além de uma pequena vaca galesa, uma pequena vaca galesa muito bonita, de fato, e Mrs. Martin tinha tanto afeto por essa vaquinha que a chamava de sua vaca; e eles tinham uma casa de verão

muito bonita no jardim, aonde, no próximo ano, iriam todos tomar chá... uma casa de verão muito bonita, grande o bastante para comportar uma dúzia de pessoas”. (Austen, 2021, p. 98-9)

A recorrência de vocábulos denota a ansiedade de Harriet por validação. A reiteração incessante da conjunção “e” (como em “e ela tem...”, “e eles têm...”, “e Mrs. Martin...”) evidencia a natureza da mentalidade imatura de Harriet, que busca “vender” para Emma o valor da família Martin. Ao classificar a vaca como “bonita” ou a casa de verão como “muito bonita”, Harriet esforça-se para atribuir um valor estético aos objetos que acredita que Emma desprezaria. A repetição dos adjetivos é sua tentativa de convencê-la a reconhecer o mérito daquela família, além de mostrar sua ansiedade em agradar. Ao ser espontânea no filme, Tai nos faz ver que a fala truncada de Harriet é fruto do receio de não atingir as expectativas de Emma.

Neste trecho, portanto, ao permitir que Harriet fale sem o filtro do FID, Harriet “prova” sua inadequação. A fala desorganizada e redundante serve para justificar, para o leitor, a intervenção de Emma assim que a conhece:

*Ela daria atenção à srta. Smith; ela a aprimoraria; a afastaria daqueles conhecidos desagradáveis e a levaria para bons círculos; formaria suas opiniões e seus modos. Seria uma empreitada interessante e certamente muito bondosa, que cairia muito bem a alguém com a sua situação, seu tempo livre e seus talentos (Austen, 2021, p. 94).*

Na edição em inglês da Penguin Classics de 2015, a narradora utiliza um verbo específico e carregado de significados históricos para descrever as intenções da protagonista: “she would improve her” (Austen, 2015, p. 24). David Spadafora (1990, p. XI), no prefácio de sua obra seminal *The Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain*, recorda a origem do conceito *improvement* (melhoria ou aperfeiçoamento) para o pensamento britânico do século XVIII. Segundo o autor, o termo estava intrinsecamente ligado à ideia de progresso, definindo-o como a crença no movimento de algum aspecto — seja econômico, intelectual ou moral — da existência humana em direção a uma condição *superior*. Em outros termos, seria o movimento no sentido de “avanço”, movendo-se da “rudeza ao refinamento”<sup>43</sup> (Spadafora, 1990, p. 212).

Essa perspectiva histórica ilumina as intenções subjacentes ao projeto de Emma. Para a jovem, Harriet representa uma “empreitada”, um entretenimento, da

---

<sup>43</sup> “from rudeness to refinement”.

qual apenas Emma se considera capaz de melhorar e lapidar. Emma vê Harriet como a “rudeza”, uma matéria-bruta que exige sua intervenção civilizatória para atingir o “refinamento”. Emma, desse modo, naturaliza sua posição de autoridade, assumindo o direito de moldar e “aprimorar” a natureza selvagem de Harriet.

Contudo, a suposta missão pedagógica revela-se, na prática, um exercício de narcisismo. A narradora desvela a superficialidade desse “projeto de aprimoramento” ao detalhar o abandono dos estudos sérios em favor de atividades que perpetuam a dependência intelectual de Harriet. A passagem a seguir evidencia a vontade de Emma de incentivar a realidade subjetiva da amiga:

Sua ideia de aprimorar a mente da jovem amiga através de muitas leituras e conversas úteis ainda não levava a nada além de alguns primeiros capítulos e a intenção de continuar no dia seguinte. Era muito mais fácil papear do que estudar; muito mais fácil permitir que sua imaginação vagasse e trabalhasse pela fortuna de Harriet do que se esforçar para ampliar a compreensão dela ou exercitar esta com fatos sérios; e a única atividade literária que ocupava Harriet no momento, a única provisão mental que ela estava fazendo para o crepúsculo da vida, era colecionar adivinhações de todos os tipos e transcrevê-las num caderno de folhas de papel prensadas no calor e ornamentadas com monogramas e troféus, feito pela amiga (Austen, 2021, p. 146-7)

Esse trecho é crucial para a compreensão de como o silenciamento é operado por Emma. Ao admitir que “era muito mais fácil papear do que estudar” e “muito mais fácil permitir que sua imaginação vagasse e trabalhasse pela fortuna de Harriet”, a narração evidencia que Emma está ciente da disparidade da educação formal das duas e opta por incentivar a amiga a render-se à imaginação em vez de “exercitar [...] fatos sérios”. Emma, neste ponto, está incentivando a fantasia de Harriet, pois, caso esta fosse estimulada a “exercitar” os fatos sérios, reconheceria as fantasias da própria *Emma*. Como o trecho assinala, a única atividade mental que Harriet realizava era a transcrição das adivinhações feitas por Emma num caderno feito por Emma. O Discurso Indireto Livre, nesse ponto, nos faz ver Harriet como Emma a vê: não como uma pessoa complexa, mas como um ser que, destituído de proeminente intelecto, precisa de *sua* orientação.

No filme, embora Cher invista em moldar a aparência de Tai para torná-la mais feminina e desejável, a dinâmica “mestra e aprendiz” sofre uma inversão no campo da sexualidade. Em uma cena num restaurante, enquanto discutem garotos, Tai surpreende as amigas com um comentário sobre vivência sexual (Figura 25):

Figura 25 – Tai comenta sobre suas preferências



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)

A inocência de Cher em não compreender a fala da amiga revela um abismo entre as duas. Enquanto Dionne precisa pedir a Tai para não abordar o assunto, explicando que Cher “está se guardando” para a pessoa certa, torna-se evidente que a inocência de Cher contrasta com a experiência de Tai. Nesse momento, expõe-se que o suposto conhecimento de Cher sobre relacionamentos prova-se puramente teórico, enquanto Tai é um sujeito dotado de subjetividade e experiência.

Retornando ao acidente no shopping, esse evento explodiu a popularidade de Tai, de nova aluna esquisita a celebridade, e Cher começa a ser deixada de lado. Na figura abaixo, Tai está enquadrada no centro, enquanto a protagonista está ao seu lado, à direita. Ao colocá-la no centro, Cher perde seu lugar de poder, tornando-se uma observadora de sua própria criação. Nesta cena, Tai não é mais um acessório, mas sim sujeito. Não por mérito ou estilo, ela adquire essa popularidade por um evento quase trágico. A fama, portanto, vem do espetáculo.



Figura 26 – Tai conta aos alunos sobre o evento no shopping



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills (1995)

Emma Woodhouse é a soberana de Highbury. A noção de que outra pessoa — especificamente Harriet — poderia se casar com o homem mais influente da região, o sr. Knightley, é insuportável, pois Harriet seria socialmente igual a Emma. Mesmo a cena acima sendo sobre a popularidade de Tai, a “dor de cotovelo” de Cher contribui para entender, ao retornarmos ao romance, que o pânico de Emma está relacionado tanto a hierarquia quanto ao amor. Assim como a personagem de Austen, a patricinha tem medo de ceder sua coroa.

### 5.7. Considerações Finais

Jane Austen, conforme Watt (2010, p. 297) assinalou, aprimorou a herança do realismo formal ao sintetizar a profundidade psicológica de Richardson com a visão social de Fielding. Em *Emma*, como analisado, a protagonista detém um *status* privilegiado, em que sua subjetividade é apresentada com tamanha densidade que *eclipsa* as demais personagens. Uma vez que a narrativa está concentrada na mente de Emma, aquilo que a protagonista acredita ser verdadeiro sobre o sr. Elton, Frank Churchill e Harriet tornam-se verdade vigente até que se prove o contrário. Como discutido, em decorrência dessa técnica literária, Harriet

carece de defesa e de voz. Para que o universo interior de Emma desabroche<sup>44</sup>, ela necessita cometer equívocos. Harriet é um deles. Em outros termos, a dor e a humilhação de Harriet são estruturalmente necessárias para que a protagonista brilhe. Harriet é sacrificada no altar do amadurecimento de Emma. Dessa maneira, por conta do status privilegiado de Emma, ela se sente no direito de agir como autora da vida de Harriet.

E é precisamente o privilégio estrutural que alicerça a estrutura de poder entre as personagens. Se a narrativa foi concebida para “desabrochar o interior de Emma”, Harriet é relegada à condição de mero adubo para esse florescimento. A proeminência da interioridade de Emma na narrativa, viabilizada pelo realismo formal, exerce uma autoridade epistemológica, que legitima, perante ao leitor, o tratamento de Harriet como uma “tela em branco” carente de *aprimoramento* e *refinamento*. A técnica literária, portanto, espelha a estrutura do romance: a elite ocupa a totalidade do espaço subjetivo, enquanto a voz subalterna é compelida ao silêncio.

O filme *As Patricinhas*, por se tratar de uma obra audiovisual, confere maior independência às personagens, as quais não teriam voz no romance. Ao criar cenas como a cena com a bala Mentos e a cena do “Você é uma virgem que não sabe dirigir”, Tai emerge como indivíduo capaz de forjar sua própria história, denunciando, colateralmente, a deficiência da autoridade e do direcionamento de Cher. Embora Cher tenha conseguido tirar a tinta de seu cabelo, aplicar maquiagem e trocar suas roupas, assim que ela vira as costas, Tai “reseta” para a sua configuração original, mostrando que o *improvement* foi meramente epidérmico. Cher não educou Tai, apenas a fantasiou. Sua autoridade, portanto, não tem profundidade, é meramente estética. Desse modo, Tai subverte o papel de “submissa” e destituída de autonomia narrativa, relegado a Harriet no texto literário.

O projeto de Emma Woodhouse de melhorar Harriet Smith encontra um paralelo no filme de Heckerling. Como visto no segundo capítulo, Cher assume o encargo de melhorar Tai Frasier, transformando-a numa garota desejável, replicando, assim, o mesmo impulso de controle sobre os destinos dos outros que Emma assume no romance.

---

<sup>44</sup> “[...] unfold of her inner being”, como Watt (2010, p. 297) pontua.

A montagem de transformação de Tai é a versão explícita e marxista do projeto de Emma para Harriet. No filme, o projeto social de Emma se torna um projeto de consumo, o que expõe a economia por trás da hierarquia. A técnica cinematográfica da montagem, com seus cortes rápidos e sua elipse temporal, transforma o “aperfeiçoamento” de Tai em um processo industrial. Cher está fabricando uma nova imagem. Tai passa por uma esteira de produção (lavagem, corte, maquiagem, vestimenta) para se tornar um produto final vendável no “mercado” da escola. No romance, o que no filme era “consumo”, é o colonialismo. Emma trata Harriet como uma terra selvagem a ser cultivada, sem se importar com os seus sentimentos ou com as vontades da jovem. Quando a narradora lhe dá “voz”, essa concessão serve para mostrar que ela é inferior a Emma e justificar seu controle. A linguagem em *As Patricinhas* e em *Emma* assinala a diferença de posição socioeconômica e de privilégio entre as personagens.

Já na cena “Você é uma virgem que não sabe dirigir”, Tai confronta Cher de uma maneira que Harriet *jamaís* faria com Emma, pois tal atitude representaria uma quebra impensável de decoro e classe. O filme confere voz a Tai, algo inconcebível no romance. Nesta cena, a “leitura redentora” se consoma na *mise-en-scène*. Ao confrontar Cher, Harriet não é mais enquadrada como um objeto passivo ou em plongée (de cima para baixo). A câmera adota o nível dos olhos, atribuindo a Tai um peso visual equivalente ao da protagonista. Ao proferir essa frase, a personagem utiliza a agência que o filme lhe conferiu para dismantelar a autoridade de Cher.

No filme, Tai mobiliza os códigos de valor daquele universo (sexualidade e autonomia motora) contra Cher. A materialidade do cinema permite que a personagem secundária ocupe o centro da tela e da ação, operando uma inversão de poder impensável na estrutura do romance de Austen. Tai deixa de ser uma projeção de Emma para se tornar um sujeito que olha de volta e julga.

De maneira análoga, em *Grandes Esperanças*, o controle narrativo de Pip opera de maneira semelhante, embora por meio de vias distintas. Enquanto Emma silencia Harriet por uma inconsciência aristocrática, Pip silencia Estella por uma necessidade de autojustificação. O filme de Cuarón, ao dar corpo e lágrima a Estella na cena do táxi, opera como um dispositivo revelador. Ao retornarmos ao romance com tal imagem em perspectiva, a frieza de Estella deixa de ser um traço de uma personagem hostil, passando a ser interpretada como um mecanismo de defesa de uma sobrevivente de abuso, circunstância que Pip omite em sua narração. Essa

recuperação visual dialoga diretamente com a análise de Woloch (2003, p. 156), pois confirma que as personagens secundárias de Dickens permanecem achatadas por conta da competição “espaço-personagem”, na qual o protagonista drena os recursos narrativos para si.

O cinema, portanto, corrige a hipertrofia dos protagonistas, que marginalizam essas personagens. De tal maneira, ao confrontarmos a “miopia ontológica”, conforme definida por Mazzoni, de protagonistas como Emma Woodhouse e Pip com a onipresença reveladora da câmera de cinema, torna-se evidente que o privilégio da voz narrativa nos romances *Emma* e *Grandes Esperanças* é a causa do silenciamento das personagens. A presente dissertação buscou demonstrar como as personagens Harriet Smith e Estella Havisham encontram, no meio audiovisual, um espaço de redenção. As adaptações dirigidas por Heckerling e Cuarón evidenciam que essas personagens possuem subjetividade, mas que ela é abafada pela proeminência do protagonista, propiciada pela técnica do realismo formal.

Como o leitor está preso na subjetividade de Pip e Emma, tendemos a perdoá-los, pois experienciamos vicariamente suas perspectivas. Contudo, a “leitura redentora” propiciada pelo cinema nos obriga a confrontar essa cumplicidade. Se os romances tivessem sido narrados por Estella ou Harriet, os protagonistas inspirariam menos compaixão; no cinema, ao nos dar um vislumbre dessa *outra* história, a história silenciada, restaura a subjetividade e a dignidade das personagens silenciadas nos romances.

## 6. CONCLUSÃO

É uma verdade universalmente reconhecida que a fortuna crítica de um romance de Austen ou de Dickens permanece incompleta enquanto não for submetida ao escrutínio da adaptação audiovisual. Como Claudia Johnson (2012, p. 100) aponta em *Jane Austen's Cults and Culture*, durante a Primeira Guerra Mundial, Austen foi adotada por soldados nas trincheiras como uma aliada desencantada que ajudava a lidar com o absurdo e a brutalidade no conflito. Já na Segunda Guerra Mundial, ela se tornou símbolo da identidade nacional (Johnson, 2012, p. 127).

Contudo, essa exaltação não se estagnou no passado bélico europeu. A vitalidade da obra de Austen reside na sua capacidade de transpor as fronteiras originais e se reinventar em novos contextos. Jane Austen é uma escritora que continua a inspirar outras produções no universo da cultura pop, demonstrando uma elasticidade cultural e temporal que se estende muito além de Highbury. Algumas transcendem o Ocidente, como o filme de Bollywood *Bride & Prejudice* (2004), releitura da obra *Orgulho e Preconceito*, e outras transcendem a questão racial, como *Pride & Prejudice: Atlanta* (2019), que inseriu o mesmo romance, mas com um elenco totalmente negro. A existência de tais obras demonstra que os temas centrais da literatura austeniana — amor, classe e casamento — provam-se universais.

Essa popularidade transcendeu o audiovisual, consolidando Austen como uma marca de estilo de vida. O fenômeno abarca desde a subversão erótica com a obra *Pride and Promiscuity: The lost sex scenes of Jane Austen*, publicada em 2001, por Arielle Eckstut e Dennis Ashton, inserindo cenas eróticas, inexistentes nos romances; até a ludicidade dos jogos de tabuleiro<sup>45</sup> e a teledramaturgia brasileira, com a novela de 162 capítulos *Orgulho e Paixão* (2018). E, recentemente, a própria indústria editorial apostou em uma estética “instagramável” para as capas dos seis romances de Austen<sup>46</sup>. Nesse contexto, *As Patricinhas de Beverly Hills* representa uma evolução natural do culto a Austen, traduzindo a estrutura de poder de Highbury ao ensino médio de Beverly Hills. Tal como a sociedade da época de Austen, a cultura pop compreende a hierarquia social e a aparência (fetichismo da

<sup>45</sup> The Jane Austen Game: An immersive boardgame – play as your favourite Austen heroine!

<sup>46</sup> Verificar as capas da editora Penguin Companhia (First Impressions)

mercadoria), temas centrais em *Emma*. Apesar de a fortuna crítica deste romance austeniano ser vasta, faltam artigos e obras que desloquem o foco da protagonista para personagens secundárias, como Harriet Smith.

Por outro lado, Dickens apresenta um paradoxo para a adaptação cinematográfica. Conforme observado, o autor inglês possui uma estrutura intrinsecamente cinematográfica, cuja estrutura narrativa “ensinou” o cinema a fazer montagem e *close-ups*, retomando a discussão de Eisenstein (2002). Vigrass (2021) salienta que *Uma Canção de Natal* (1843) é considerada uma tradição natalina, em que se assiste a uma de suas adaptações neste período do ano, evidenciando a perenidade de Dickens no século XXI. Essa tradição sublinha a pertinência das temáticas da obra nos dias atuais.

Os quadrinhos constituem um gênero literário possivelmente apto a replicar a visualidade dickensiana, pois conseguem capturar a visualidade grotesca dos personagens. Por se tratar de um gênero que integra narração e imagem, representaria uma forma alternativa e pertinente de replicar Dickens para além das páginas do romance. Nos quadrinhos de *Grandes Esperanças* (2009), de Clive Bryant, John Stokes e Jason Cardy, a sra. Havisham é retratada com uso de cores que, segundo Gonzalez (2023), reforçam a percepção do fantasma que ela se tornou na sua própria vida. Ademais, por se tratar de um gênero consideravelmente mais curto do que o romance, seria uma forma de introduzir um público mais jovem ou não leitor à obra de Dickens, especialmente numa era na qual o público consome conteúdos predominantemente visuais e imediatos.

Por outro lado, a adaptação cinematográfica dos romances de Dickens exige cortes drásticos (elipses). Tal procedimento pode suprimir a crítica social ampla (o sistema legal, a pobreza de Londres, a ganância, o trabalho infantil) em favor do foco no romance central. Além disso, no caso de *Grandes Esperanças* de Cuarón, por exemplo, o diretor demonstra que, para transpor a subjetividade do Pip às telas, precisa-se usar o recurso do *voice-over*, mas, ao mesmo tempo, esse recurso em exagero sobrecarrega o filme, uma arte primariamente audiovisual, e não textual ou narrativa.

Enquanto Austen é consumida como “estilo de vida”, Dickens é consumido como “ambiente/atmosfera”. Dickens se insere na cultura pop por meio de uma presença segmentada: ou marcando o Natal, como visto com *Um Conto de Natal*; ou retratando a Londres vitoriana suja e perigosa, como em *Assassin’s Creed*:

*Syndicate*, bebendo na fonte “visual” de Dickens; ou, ainda, nas adaptações da BBC, como *David Copperfield* (1999), *Oliver Twist* (2007) ou até mesmo de *Grandes Esperanças* (2011).

Em *What pop culture taught me about love, romance* (2022), Moideen Moidunny atribui a idealização atual de “amor” à indústria de cinema norte-americana, enfatizando a busca pela pessoa que complete, em vez de alimentar o amor próprio. A cultura *pop*, portanto, é movida pelo romance e pelo final feliz entre casais. Nos casais de Dickens, não há um “sr. Darcy” para o coração dos espectadores bater mais rápido (exceto, talvez, na tentativa de Cuarón de trazer Ethan Hawke, naquela época com seus 28 anos).

Além disso, o *female gaze* (o olhar feminino) é majoritariamente impulsionado pelo público feminino. No caso dos dois autores, temos a proeminência de Austen, pois a escritora escreve *sobre* mulheres, focando na agência feminina em ambientes domésticos. Enquanto Dickens foca frequentemente na jornada de personagens masculinos — como Pip, Oliver e David —, enquanto as mulheres são anjos do lar (Bidly) ou figuras distorcidas (sra. Havisham). Por fim, Dickens foca na falha do sistema, focando em como a sociedade esmaga os indivíduos. Isso é “pesado” para a cultura pop, que enfatiza o consumo rápido e a fantasia de empoderamento.

Nesse sentido, a estrutura de *Grandes Esperanças* — pautada por uma progressão clara da forja para Londres e, posteriormente, a ascensão à condição de cavalheiro — sugere que talvez a obra encontrasse seu veículo ideal nos jogos eletrônicos, não apenas no cinema. A jornada de Pip, com seus objetivos definidos e “missões” dadas por terceiros, assemelha-se à mecânica da progressão de níveis por acumulação de experiência (*experience points*) dos RPGs. O videogame, com sua capacidade de longa duração, diferentemente do filme, poderia comportar a vastidão da “atmosfera” da obra de Dickens e explorar os cenários sem a necessidade de cortes brutais.

Contudo, independentemente de especular-se o meio ideal para transpor as obras de Dickens — seja o videogame, os quadrinhos ou o cinema —, o propósito de analisar as adaptações cinematográficas permanece o mesmo: a sua função reveladora. Para além de questões de fidelidade ou de mercado, a trajetória percorrida nesta dissertação evidenciou que as adaptações cinematográficas são instrumentos de intervir eticamente na leitura do texto-fonte.

Ao corporificarem Tai e Estella, *As Patricinhas de Beverly Hills* e *Grandes Esperanças* corrigem a “miopia ontológica” dos narradores originais. Enquanto a leitura do romance nos aprisiona na narração parcial de Emma e Pip, levando-nos a naturalizar o silenciamento das personagens secundárias, a vivência da imagem nos obriga a confrontar a existência autônoma dessas figuras. Assim, a adaptação audiovisual cumpre o papel de realizar uma leitura redentora, devolvendo a voz e a subjetividade àqueles que o realismo formal, por necessidade de estrutura, precisou calar.



## BIBLIOGRAFIA:

- ADORO CINEMA. As Patricinhas de Beverly Hills. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-14471/criticas/espectadores/>>. Acesso em: 27 maio 2025.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- AUSTEN, Jane. **Emma**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Penguin-Companhia, 2021.
- \_\_\_\_\_. **Emma**. Editora: Fiona Strafford. Estados Unidos: Penguin Books, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Mansfield Park**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Penguin-Companhia, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Orgulho e Preconceito**. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Razão e Sensibilidade**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2020.
- AZERÊDO, Genilda. From Emma to Clueless: ironic representations of Jane Austen. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 235-263, abril, 2006.
- BAERWALD, DAVID, *et al.* Supermodel. IN: SOBULE, Jill. Estados Unidos: Alex the Great, 1995.
- BATCHELOR, David. **Chromophobia**. [s.l]: FOCL, 2000.
- BENNETT, Alexis. 12 'Clueless' Outfits We'd Totally Wear Today. **InStyle**, Estados Unidos, 16 dez. 2022. Disponível em: <<https://www.instyle.com/fashion/chers-12-best-looks-clueless>>. Acesso em: 22 nov., 2025.
- BIAJOLI, Maria Clara Pivato. Jane Austen e a identidade nacional nostálgica da Inglaterra. **Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, p. 491–504, 2018. DOI: 10.12957/palimpsesto.2018.38363. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/38363>. Acesso em: 18 dez. 2025.
- BLUESTONE, GEORGE. **Novels Into Film**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1957.
- \_\_\_\_\_. Time in Film and Fiction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Estados Unidos, vol. 19, n.3, 5 páginas, 1961. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/428074>>. Acesso em: 03 mar. 2025.

BOOTH, Wayne. **The Rhetoric of Fiction**. Estados Unidos: The University of Chicago Press, 2024.

BOSE, Swapnil Dhruv. Stanley Kubrick once explained how he adapts novels into screenplays. *Far Out Magazine*, [s.l.], 13 de dez. 2021. Disponível em: <<https://faroutmagazine.co.uk/stanley-kubrick-explained-how-he-adapts-novels-into-screenplays/>>. Acesso em: 22 nov. 2025.

BRYANT, Clive; STOKES, John; Cardy, Jason. *Great Expectations: The Graphic Novel*. Reino Unido: Classical Comics, 2009.

BURKE, Myles. Francis Ford Coppola on how *The Godfather* was a stark warning for the US. *BBC*, Reino Unido, 13 de mar. 2024. Disponível em: <<https://www.bbc.com/culture/article/20240312-in-history-the-godfather-was-really-a-bout-the-us>>. Acesso em: 22 nov. 2025.

BURKETT, Elinor. The third wave of feminism. **Britannica**, Estados Unidos. Nov. 12, 2025. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/feminism/The-fourth-wave-of-feminism>>. Acesso em: 22 nov. 2025.

CHANEY, Jen. The Definitive Oral History of How *Clueless* Became an Iconic 90s Classic. **Vanity Fair**, Estados Unidos, 9 de Junho de 2015. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/06/clueless-oral-history-20-anniversary?srsltid=AfmBOOp9pAAj2FCUPHU1QNbnROD8pTqMBohMNfRpRli7GG-j1C8cSfG9>. Acesso em: 25 jun. 2025.

\_\_\_\_\_. *Clueless Is a Great Teen Movie. It's Also a Satire About the White and Wealthy*. *Vulture*, Estados Unidos, 8 de Julho de 2020. Disponível em: <<https://www.vulture.com/article/clueless-is-a-great-teen-movie-its-also-a-satire.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2025.

CIRLOT, J. E. **A Dictionary of Symbols**. Trad. Jack Sage. Londres, Routledge, 2001.

CLARK, Lynda. Why Charles Dickens would have made *Great Expectations* a videogame if he were writing today. **The Conversation**, [s.l.], 2025. Disponível em: <<https://theconversation.com/why-charles-dickens-would-have-made-great-expectations-a-videogame-if-he-were-writing-today-249199>>. Acesso em: 14 nov. 2025.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoe**. Trad. Silvio Antunha. São Paulo: Principis, 2019.

DICKENS, Charles. **Grandes Esperanças**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012.

\_\_\_\_\_. **Cricket on the Hearth**. Londres: Prince Classics, 2019.

\_\_\_\_\_. **Uma Canção de Natal**. Trad. Rodrigo Lacerda. São Paulo: Penguin-Companhia, 2019.

DITNER, Arthur. A history of color in film. **MediaSilo Blog**, 2023. Disponível em: <<https://cutaway.shift.io/industry/history-of-color-in-film>>. Acesso em: 13 de nov. 2025.

EAGLETON, Terry. **The English Novel: An Introduction**. Estados Unidos: Blackwell Publishing, 2005.

ECKSTUT, Arielle; ASHTON, Dennis. **Pride and Promiscuity: The lost sex scenes of Jane Austen**. Estados Unidos: Fireside, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

\_\_\_\_\_. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/53054254/declaracao-sobre-futuro-do-cinema-sonoro>>. Acesso em: 25 jul. 2025.

FERRISS, S. Emma becomes Clueless. In: TROOST, L; GREENFIELD, S. **Jane Austen in Hollywood**. Segunda edição. Kentucky, USA: University Press of Kentucky, 2000.

GAUT, Berys. **Philosophy of Cinematic Art**. Estados Unidos: Cambridge University Press, 2010.

GAY, Penny. *Sense and Sensibility* in a postfeminist world: sisterhood is still powerful. In: MACDONALD, Gina; MACDONALD, Andrew. **Jane Austen on Screen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 90-110.

GENETTE, Gerard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GRASS, S. Commodity and Identity in Great Expectations. **Victorian Literature and Culture**. Cambridge University Press, Cambridge, v. 40, n. 2, pp. 617-641, 30 maio 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/s1060150312000137>. Acesso em: 1 out. 2025.

GONZALEZ, Eileen. Comic Vs. Book: GREAT EXPECTATIONS. **Book Riot**, [s.l], 2023.

GREENBERG, Clement. **Art and Culture: Critical Essays**. Estados Unidos: Beacon Press Boston, 1989.

\_\_\_\_\_. Modernist Painting. In: Franscina, Francis; Harrison, Charles. **Modern Art And Modernism**. Estados Unidos: Routledge, 1982.

HARRIS, Jocelyn. Such a transformation: translation, imitation and intertextuality in Jane Austen on Screen. In: MACDONALD, Gina; MACDONALD, Andrew. **Jane Austen on Screen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p.44-68.

HECKERLING, AMY. Clueless director Amy Heckerling on why “You’re a virgin who can’t drive” is still the sickest burn. Interview Magazine, 2018, (Ngozi Nwadiogbu). Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/film/clueless-director-amy-heckerling-youre-virgin-cant-drive-still-sickest-burn>>. Acesso em: 01 de set. 2025.

HOMERO. **A Odisseia**. São Paulo: Principis, 2020.

JOHNSON, Claudia. **Jane Austen: Women, Politics, and the Novel**. Estados Unidos: University of Chicago Press, 1988.

\_\_\_\_\_. **Jane Austen’s Cults and Culture**. Estados Unidos: The University of Chicago Press, 2012.

KADINSKY, Wassily. **DO ESPIRITUAL NA ARTE E na pintura em particular**. Trad. Alvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KATZ, Pamela. Directing Dickens: Alfonso Cuarón’s 1998 *Great Expectations*. In: GLAVIN, John. **Dickens on Screen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

KIM, MONICA. The Clueless Effect: How One Cult '90s Movie Made a Lasting Impact on Fashion. **Vogue**, 17 de jun. 2025. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/clueless-cult-movie-fashion-impact>>. Acesso em: 14 nov. 2025.

KIVY, Peter. **Philosophies of Arts: An Essay in Differences**. Estados Unidos: Cambridge University Press, 1997.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Introdução: Miriam Bratu Hansen. Estados Unidos: Princeton University Press, 1997.

LABEE, RYAN. I’d Never Seen Clueless, Until My Gen Z Daughter Showed It To Me. Here’s Why They’re the Perfect Audience for the '90s Hit. Cinema Blend, 27 de set. 2025. Disponível em: <https://www.cinemablend.com/movies/id-never-seen-clueless-until-my-gen-z-daughter-showed-it-to-me-why-theyre-the-perfect-audience-for-90s-hit>>. Acesso em: 14 nov. 2025.

LANNOM, Sc. Dutch Angles: Creative Examples of Camera Movements & Angles. Studio Binder, 2024. Disponível em: <https://www.studiobinder.com/blog/dutch-angle-shot-camera-movement/>>. Acesso em: 01 de set. 2025.

LEMONS, Brunilda Reichmann. LANGUAGE AND CHARACTER IN JANE AUSTEN’S EMMA. **Revista Letras**, [S. l.], v. 28, 1979. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19430>. Acesso em: 6 dez. 2025.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

KOZLOFF, Sarah. **Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film**. Estados Unidos: University of California Press, 1989.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MAZZONI, Guido. **Theory of the Novel**. Trad. Zakiya Hanafi. Cambridge, MA – Londres: Harvard University Press, 2017.

MCGRORY, Mary. CLUELESS' ABOUT JANE AUSTEN. **The Washington Post**, Estados Unidos, 1995. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1995/08/20/clueless-about-jane-austen/a0e31096-c53a-4f67-bad1-e3cdb07adf72/>>. Acesso: 3 de mar. 2025.

MOIDUNNY, Moideen. What pop culture taught me about love, romance. Estados Unidos: **The Daily Californian**, 24 de fev. 2022. Disponível em: [https://www.dailycal.org/archives/what-pop-culture-taught-me-about-love-romance/article\\_0e0fe6d9-46da-5049-81a0-01c26fbde9a0.html](https://www.dailycal.org/archives/what-pop-culture-taught-me-about-love-romance/article_0e0fe6d9-46da-5049-81a0-01c26fbde9a0.html)>. Acesso em: 6 dez. 2025.

MONACO, James. **How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond: Art, Technology, Language, History, Theory**. Estados Unidos: Oxford University Press, 2009.

MONAGHAN, DAVID. Emma and the art of adaptation. In: MACDONALD, GINA; MACDONALD, ANDREW F. **Jane Austen on Screen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MOSIER, JOHN. Clues for Clueless. In: MACDONALD, Gina; MACDONALD, Andrew. **Jane Austen on Screen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p.228-253.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: \_\_\_\_\_. **Visual Pleasure and Narrative Cinema: 1975**. Alemanha: Koenig Books, 2016.

O'MEARA, J. "We've Got to Work on Your Accent and Vocabulary": Characterization through Verbal Style in "Clueless". **Cinema Journal**, vol. 53, n. 3, p. 138-145.

RICHARDSON, Samuel. **Pamela**. Estados Unidos: Penguin Books, 1981.

\_\_\_\_\_. **The History Of Sir Charles Grandison**. Estados Unidos: Palala Press, 2015.

RICHTER, D. H. Emma. In: \_\_\_\_\_. **Reading the Eighteenth-Century Novel**. Estados Unidos: Wiley-Blackwell, 2017.

ROMEU + Julieta. Direção: Baz Luhrmann. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1996.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SARAMAGO, José. **Ensaio Sobre a Cegueira**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

SAUNDERS, Angel. Emma Stone Wears The Iconic Gwyneth Paltrow Donna Karan Look from Great Expectations. **People**, 23 de out. 2025. Disponível em: <<https://people.com/emma-stone-gwyneth-paltrow-donna-karan-great-expectations-1835378>>. Acesso em: 07 de dez. 2025.

SCOFIELD, Marina. Zara tiene la versión más bonita del conjunto verde de Gwyneth Paltrow en 'Grandes Esperanzas'. Harper's Bazaar, 11 de jun. 2021. Disponível em: <<https://www.harpersbazaar.com/es/moda/tendencias/a36693160/zara-gwyneth-paltrow-conjunto-verde-pelicula-grandes-esperanzas/>>. Acesso em: 07 de dez. 2025.

SHAKESPEARE, William. **A Megera Domada**. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Martin Claret, 2009.

\_\_\_\_\_. **Otello**. Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017.

SHAW, G.B. **Pigmaleão**. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Documento datilografado pelo próprio tradutor, 1963. Coleção L&PM Pocket, 2005.

SIJLL, Jennifer van. **Narrativa cinematográfica**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SPADAFORA, David. **The idea of progress in Eighteenth-Century Britain**. New Haven: Yale University Press, 1990.

SPEED, Lesley. **Clueless: American Youth in the 1990s**. Londres: Routledge, 2018.

**The Jane Austen Game: An immersive boardgame – play as your favourite Austen heroine!**. Laurence King. Londres: Laurence King, 2024.

TODAY. Alicia Silverstone reprises 'Clueless' role in Super Bowl ad. Youtube, 6 de fev. 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p7fOERR6KiM>>. Acesso em: 19 de nov. 2025.

VIGRASS, Olivia. Charles Dickens and Popular Culture. Reading Sheffield, [s.l.], 14 de jun. 2021. Disponível em: <<https://www.readingsheffield.co.uk/charles-dickens-and-popular-culture/>>. Acesso em: 19 de nov. 2025.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Montecristo Editora, 2017.

WALD, Gayle. Clueless in the Neocolonial World Order. **Camera Obscura**, Carolina do Norte, vol. 14, n. 3, p.50-69, set. 1999. Disponível em: <[https://read.dukeupress.edu/camera-obscura/article-abstract/14/3%20\(42\)/50/31259/Clueless-in-the-Neocolonial-World-Order?redirectedFrom=fulltext](https://read.dukeupress.edu/camera-obscura/article-abstract/14/3%20(42)/50/31259/Clueless-in-the-Neocolonial-World-Order?redirectedFrom=fulltext)>. Acesso em: 1 de set. 2025.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

WILTSHIRE, John. Mansfield Park, Emma, Persuasion. In: COPELAND, Edward; McMaster, Juliet. **The Cambridge Companion to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 58-83.

WOLOCH, Alex. **The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel**. Estados Unidos: Princeton University Press, 2003.

### AUDIOVISUAL (CINEMA E VIDEOGAME):

10 COISAS Que Eu Odeio em Você. Direção: Gil Junger. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1999.

ADORO CINEMA. As Patricinhas de Beverly Hills. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-14471/criticas/espectadores/>>. Acesso em: 27 maio 2025.

A Nova Cinderela. Direção: Mark Rosman. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

**ASSASSIN'S Creed: Syndicate**. Desenvolvedora: Ubisoft Quebec. Paris: Ubisoft, 2015.

AS Patricinhas de Beverly Hills. Direção: Amy Heckerling. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1995.

BRIDE & Prejudice. Direção: Gurinder Chadha. Índia, Filmes Miramax, 2004. 1 filme. 111 minutos.

DAVID Copperfield. Direção: Simon Curtis. Reino Unido: BBC, 1999. 1 Série. 2 episódios. 185 min.

ELA É DEMAIS. Direção: Robert Iscove. Estados Unidos: Miramax Films, 1999.

ELA É O CARA. Direção: Andy Fickman. Estados Unidos: DreamWorks Distribution, 2006.

EMMA. Direção: Douglas McGrath. Estados Unidos: Miramax Films, 1996.

GREAT Expectations. Direção: Brady Hood e Samira Rads. Reino Unido: BBC, 2011.

HARRY Potter e o Prisioneiro de Azkaban. Direção: Alfonso Cuarón. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2004.

HOWARDS End. Direção: James Ivory. Estados Unidos: Merchant Ivory Productions, 1992.

ILHAS das Flores. Direção: Jorge Furtado. Porto Alegre: Giba Assis Brasil, 1989. 1 Curta-metragem. 13 min.

LARANJA Mecânica Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Warner Bros., 1971. 1 Filme. 136 min.

LEGALMENTE LOIRA. Direção: Robert Luketic. Estados Unidos: Type A Films, 2001.

MATRIX. Direção: Lilly e Lana Wachowski. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1999.

MENINAS MALVADAS. Direção: Mark Waters. Estados Unidos: M. G. Films, 2004.

MINHA BELA DAMA. Direção: George Cukor. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1964.

O CANTOR de Jazz. Direção: Alan Crosland. Estados Unidos: Warner Bros., 1927.

O DIÁRIO Da Princesa. Direção: Garry Marshall. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2001.

O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Warner Bros., 1980. 1 filme. 144 min.

OLIVER Twist. Direção: Coky Giedroyc. Reino Unido: BBC, 2011. 1 série. 5 episódios. 180 min.

ORGULHO & Paixão. Direção: Fred Mayrink. Rio de Janeiro: TV Globo, 2018. Novela. 162 capítulos.

ORGULHO e Preconceito. Direção: Simon Langton. Reino Unido: BBC, 1995. Série. 1 temporada. 6 episódios.

PRIDE & Prejudice: Atlanta. Direção: Rhonda Baraka. Estados Unidos: Big Dreams Entertainment e Swirl Films, 2019. 1 filme. 87 min.

RAZÃO e Sensibilidade. Direção de Ang Lee. Estados Unidos: Columbia Pictures,



1995.

SPARTACUS. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Universal Pictures, 1960.

THE LADY In The Lake. Direção: Robert Montgomery. Estados Unidos: MGM, 1947.

UMA LINDA MULHER. Direção: Garry Marshall. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 1990.

## APÊNDICE I - GLOSSÁRIO

**Close-up:** Também conhecido como primeiríssimo plano, é um enquadramento fechado que foca detalhadamente no rosto do ator. É frequentemente usado para enfatizar emoções e expressões faciais.

**Contra-plongée:** Técnica na qual a câmera é posicionada de baixo para cima, em um ângulo inferior ao nível dos olhos. Geralmente confere ao personagem uma sensação de superioridade, poder, heroísmo ou ameaça.

**Decupagem:** É o planejamento técnico da filmagem. Consiste em dividir uma cena escrita no roteiro em planos específicos (definindo ângulos, movimentos e enquadramentos) antes da gravação.

**Dutch angle:** A câmera é inclinada lateralmente, fazendo com que a linha do horizonte fique diagonal. É frequentemente usado para gerar uma sensação de desorientação, tensão psicológica, loucura ou instabilidade.

**Meio primeiro plano:** Corta o personagem aproximadamente no meio do peito. É um enquadramento comum em entrevistas e diálogos mais íntimos, pois mantém o foco na expressão facial, mas já começa a mostrar um pouco da postura dos ombros.

**Mise-en-scène:** A organização dos elementos visuais no palco ou no enquadramento (cenografia, figurino, iluminação, movimento).

**Montagem:** a arte de selecionar, cortar e unir diferentes planos para criar uma sequência lógica, rítmica e narrativa.

**Plano aberto:** Enquadramento que mostra o cenário ao redor do personagem. É frequentemente usado para situar o espectador no espaço ou mostrar a relação do personagem com o ambiente.

**Plano detalhe:** É o enquadramento que foca em uma parte específica do corpo (como um olho ou uma boca) ou em um objeto. No cinema, geralmente serve para dar uma “pista” ao espectador ou carregar um objeto de significado simbólico.

**Plano médio:** Corta o personagem geralmente na altura da cintura. É um plano equilibrado, muito usado em diálogos, pois permite ver a expressão do ator e também parte de sua gestualidade corporal.

**Plongée:** O oposto do contra-plongée. A câmera é posicionada de cima para baixo. Visualmente, tende a diminuir o personagem, transmitindo vulnerabilidade, inferioridade ou isolamento.

**Voice-over:** Som não diegético, uma narração de uma voz que não pertence ao espaço-tempo da cena que estamos vendo.

**Zoom-in:** Movimento óptico em que a lente da câmera aproxima o objeto, fechando o ângulo de visão e fazendo-o parecer maior na tela, sem mover a câmera fisicamente.

**Zoom-out:** Movimento óptico contrário; a lente afasta o objeto, ampliando o campo de visão e velando mais do cenário ao redor, sem que o suporte da câmera se desloque.