



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

DUZENTOS ANOS COM ROSTINHO DE VINTE:
A INFLUÊNCIA DE “ORGULHO & PRECONCEITO” PARA NOVAS PRODUÇÕES

Iris Maria Figueiredo da Costa

Rio de Janeiro

2014

Iris Maria Figueiredo da Costa

DUZENTOS ANOS COM ROSTINHO DE VINTE
A INFLUÊNCIA DE “ORGULHO & PRECONCEITO” PARA NOVAS PRODUÇÕES

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Produção Editorial.

Orientadora: Prof. Dra. Liv Rebecca Sovik

Rio de Janeiro

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

C837

Costa, Iris Maria Figueiredo da.

Duzentos anos com rostinho de vinte: a influência de Orgulho & Preconceito para novas produções / Iris Maria Figueiredo da Costa.
2014

75f.

Orientador: Prof. Dra. Liv Rebecca Sovik.

Monografia (graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Habilitação Produção Editorial, 2014.

1. Austen, Jane, 1775-1817. Orgulho & Preconceito – Crítica e interpretação, etc. 2. Mulheres – Condições sociais. 3. Papel social. I. Sovik, Liv Rebecca. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

Para a minha avó, Maria de Moura.
Com todo amor do mundo.

AGRADECIMENTOS

Um longo caminho merece longos agradecimentos, mas como constantemente gasto muitas páginas com isso em meus livros, prometo que esse será breve.

Obrigada a Deus, por me dar forças para chegar até aqui e ser o principal responsável por minhas conquistas. Obrigada à minha avó, Maria de Moura, que sempre acreditou na minha educação e investiu dinheiro e amor durante todos esses anos para que eu realizasse meus sonhos. Ao meu pai e minha mãe, que possuem um pouco do Sr. e Sra. Bennet em seu jeito de ser, por todo carinho, apoio e paciência.

Aos meus professores, que me transformaram não apenas em editora, mas me ensinaram novas maneiras de ver o mundo. Em especial, Mário Feijó e Phellipe Marcel, cujas aulas me ajudaram a perceber que havia feito a escolha certa; Teresa Bastos, pelo auxílio no início deste projeto; e Liv Sovik, pela orientação.

Aos meus amigos, em especial Olívia, que me ajudou de diversas maneiras nessa reta final, Diogo, Vanessa e Lizie, especialistas em me tirar de casa quando estava com a cara enfiada no computador, terminando algum trabalho da faculdade. Além disso, aos amigos que fiz durante a faculdade, especialmente Marina e Beatriz, que me acompanharam em boa parte das aulas e foram companhias diversas manhãs em idas ao Cópia Café para comermos torta de limão e tomarmos um cappuccino.

Obrigada a Jane Austen, por ter criado *Orgulho & Preconceito* e inspirado muitas histórias das quais sou fã, especialmente *The Lizzie Bennet Diaries*, onde a ideia da monografia tomou forma. Aos seahorses, por pirarem comigo no #darcyday e compartilharem parte da minha paixão.

Essa monografia começou, mesmo sem que eu soubesse, com o Clube de Leitura em 2011, quando a ideia de livros clássicos que influenciaram obras juvenis começou a me motivar. Obrigada a todo grupo que frequentava o clube.

Há um pouco de cada um de vocês em cada página deste trabalho. Por estarem comigo nessa caminhada, muito obrigada – também por terem lido até aqui, pois (como sempre) acabei falando demais.

Mas odeio ouvi-lo falar como [...] se todas as mulheres fossem delicadas e não seres racionais. Nenhuma de nós espera navegar por águas calmas a vida inteira.

Jane Austen, Persuasão.

COSTA, Iris Maria Figueiredo da. **Duzentos anos com rostinho de vinte: a influência de “Orgulho & Preconceito” para novas produções.** Orientador: Prof. Dra. Liv Rebecca Sovik. Rio de Janeiro, 2014. Monografia de Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Produção Editorial. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é compreender a influência do romance *Orgulho & Preconceito*, de Jane Austen, para a cultura pop. Através dos estudos da teoria literária e de recepção, traçaremos um caminho até os elementos presentes na obra de Austen que permanecem atuais dois séculos após sua publicação, assim como o papel exercido pela mulher na obra de Jane Austen. A partir disso, buscaremos localizar esses elementos em trabalhos inspirados no romance da autora, especificamente *O diário de Bridget Jones* e *The Lizzie Bennet Diaries*.

Palavras-chave: Literatura. Adaptações. Estudos de gênero.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. A RELAÇÃO ENTRE AUTOR, LEITOR E OBRA	12
2.1. A recepção	12
2.1.1. <i>A leitura</i>	<i>15</i>
2.2. A obra aberta	18
2.3. A estética da recepção	22
3. O QUE AINDA FAZ ORGULHO & PRECONCEITO RELEVANTE?	28
3.1. O caminho de Jane Austen até a publicação	28
3.2. As mulheres de <i>Orgulho & Preconceito</i>	30
3.3. O riso em <i>Orgulho & Preconceito</i>	35
3.4. O mito do casamento em <i>Orgulho & Preconceito</i>	39
4. O DIÁRIO DE BRIDGET JONES & THE LIZZIE BENNET DIARIES	44
4.1. O diário de Bridget Jones	45
4.1.1. O diário de Bridget Jones x <i>Orgulho & Preconceito</i>	47
4.1.1.1. A mulher ideal: os padrões de Bridget e Elizabeth	49
4.2. The Lizzie Bennet Diaries	51
4.2.1. Os resultados da produção	55
4.2.2. <i>The Lizzie Bennet Diaries</i> x <i>Orgulho & Preconceito</i>	56
5. CONCLUSÃO	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63
ANEXO I – PRODUÇÕES INSPIRADAS POR <i>ORGULHO & PRECONCEITO</i> ...	68
ANEXO II – LIVROS INSPIRADOS POR <i>ORGULHO & PRECONCEITO</i>	71
ANEXO III – <i>THE LIZZIE BENNET DIARIES</i>: LINKS IMPORTANTES	73

1. INTRODUÇÃO

Em 2013 foi comemorado o aniversário de duzentos anos de *Orgulho & Preconceito*, romance publicado por Jane Austen em 1813. No mesmo ano, a BBC lançava uma minissérie de TV intitulada *Death Comes to Pemberley* (2013), enquanto o filme *Austenlândia* (2013) estreava nos cinemas. A websérie *The Lizzie Bennet Diaries* (2012) chegava ao fim e ganhava um Emmy, enquanto duas outras eram lançadas em sequência: *Welcome to Sanditon* (2013) e *Emma Approved* (2013), ambas aproveitando o bom desempenho da primeira no ambiente virtual. Helen Fielding concluía a série de livros iniciada com *O diário de Bridget Jones* na década de 90, com o polêmico *Louca pelo garoto* (2013), que causou burburinho nas redes sociais pela morte de Mark Darcy, deixando a querida Bridget viúva.

Uma comédia-romântica; uma websérie onde o formato era a principal ferramenta para contar a história; uma série de TV sobre um assassinato; um livro sobre uma mulher viúva que se apaixona outra vez. O que esses acontecimentos têm em comum? Todas as produções foram influenciadas, direta ou indiretamente, pela obra de Jane Austen, especialmente por *Orgulho & Preconceito*.

Ainda em 2013, o rosto de Austen passou a estampar notas de dez libras no Reino Unido, após o Banco da Inglaterra decidir remover Elizabeth Fry das notas de cinco libras. As mulheres protestaram, já que não haveria nenhuma mulher para representa-las no papel moeda (WILLIAMS, 2013), então Austen ganhou espaço e uma nota só para ela.

Esses são apenas alguns entre vários acontecimentos envolvendo o nome de Jane Austen em 2013, mas isso não significa que a autora britânica estava em voga apenas pelo bicentenário de seu romance mais conhecido. Ao olharmos para alguns anos antes, conseguimos ver que sua obra continua a influenciar artistas: *O diário de Bridget Jones* foi publicado por Hellen Fielding em 1996, um ano depois da estreia da minissérie da BBC, *Orgulho & Preconceito* – segunda adaptação da emissora para o romance, que em 1980 já havia exibido outra minissérie adaptada do romance. Em 2004 o cinema indiano, cheio de música, danças e cores também prestou uma homenagem à Austen, com o filme *Noiva & Preconceito*, uma versão do romance ambientada entre Índia e Inglaterra. Em 2005 o cineasta Joe Wright

adaptou novamente *Orgulho & Preconceito* para as telas do cinema – há uma outra adaptação de 1940, com roteiro de Aldous Huxley (*Admirável Mundo Novo*, 1932).

A lista é extensa e continua com um grande número de títulos, entre filmes, livros, séries de TV, peças de teatro e musicais que se inspiraram no romance. Adaptações diretas, versões ou apenas obras que se aproveitaram de características encontradas na história de amor entre Fitzwilliam Darcy e Elizabeth Bennet. Jane Austen – e *Orgulho & Preconceito* – ainda exerce uma forte influência na cultura pop. Mas por quê?

É esta pergunta que move esse trabalho. Austen continua a inspirar gerações de criadores de conteúdo, mas o que há em seu livro que ainda dialoga com o público mesmo com a distância histórica e cultural que nos separa da realidade na qual o romance foi concebido?

Primeiramente, procuramos entender como é estabelecida a relação entre leitor, autor e obra. Todos os textos são feitos de leituras múltiplas, uma reunião de influências oriundas dos mais diversos contextos, que se encontram no leitor (BARTHES, 1988), a quem cabe o papel de interpretar o que lê. Ao localizarmos o leitor na cadeia da produção de sentidos, discutiremos o conceito de obra aberta elaborado por Umberto Eco (2005), que propõe que toda obra é aberta a infinitas interpretações, o que permite que cada destinatário, ao deparar-se com o mesmo objeto, extraia novos e diferentes sentidos dele, sem que exclua aqueles preexistentes. Então, a partir do trabalho de Hans Robert Jauss (1970) e sua teoria da recepção, buscaremos respostas sobre o que faz uma obra permanecer atual.

A partir disto, através da leitura de *Orgulho & Preconceito* buscaremos localizar a mulher dentro da obra de Jane Austen. Embasados na literatura de Virginia Woolf, Naomi Wolf e Simone de Beauvoir, tentaremos definir em quais momentos do romance Austen subverte os papéis de gênero preestabelecidos ou os fortalece. Também fazemos uma análise sobre a visão do romance acerca do casamento e do riso. Para tal, pesquisas sobre Jane Austen e feminismo foram usadas ao longo do trabalho, além de artigos de jornais e sites especializados.

Ao fim, analisamos dois objetos que foram criados a partir de *Orgulho & Preconceito*. São eles o romance *O diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding, e a websérie *The Lizzie Bennet Diaries*, idealizada por Hank Green e Bernie Su. As

duas produções sofreram forte influência da obra de Austen, uma delas sendo uma versão modernizada do romance.

Após contextualizarmos as produções, faremos uma comparação entre os enredos e personagens das obras adaptadas com *Orgulho & Preconceito*. Também analisaremos as soluções adotadas na modernização *The Lizzie Bennet Diaries*, assim como em *O diário de Bridget Jones*, para transportar para o cenário atual as questões levantadas pelo romance de Austen. Nessa última fase usamos artigos de jornais, reportagens, entrevistas com atores e produtores etc., além da análise do material – no caso, o primeiro volume da série de livros *O diário de Bridget Jones* e a websérie *The Lizzie Bennet Diaries*.

2. A RELAÇÃO ENTRE AUTOR, LEITOR E OBRA

O presente capítulo trata da leitura como uma ferramenta de comunicação onde autor e leitor colaboram para a produção de sentidos. Para estudarmos o processo, é necessária uma breve contextualização acerca da recepção e o papel do receptor na cadeia comunicacional. Para isto, trabalharemos com teóricos como Stuart Hall, que ocuparam-se em estudar o papel do receptor em diferentes processos da comunicação, situando o leitor como o receptor – ou destinatário – da obra literária.

Após contextualizarmos o destinatário em nossos estudos, nos aprofundaremos nos sujeitos da leitura: o autor e o leitor. Dois teóricos serão de suma importância para compreensão do papel de ambos os sujeitos no processo da leitura, são eles Roland Barthes e Umberto Eco. É também a partir dos estudos elaborados por Umberto Eco que nos apoiaremos para discutir os diversos sentidos presentes em uma obra literária, a abertura da obra e os possíveis significados nela contidos, que são expostos a partir do seu encontro com o leitor.

Como fechamento, discutiremos a estética da recepção, uma corrente da teoria literária que considera diversos aspectos históricos, culturais e sociais para análise da obra e dos seus efeitos na audiência, que tem como um dos principais teóricos Hans Robert Jauss. Esta corrente fundamenta um dos principais questionamentos deste trabalho, que é compreender os aspectos que tornam uma obra atual e influente mesmo séculos após sua publicação.

2.1. A recepção

A comunicação é um processo contínuo no universo: a todo instante, tudo e todos transmitem significados, mensagens e sinais. Ela não está contida apenas nos diálogos, textos e imagens, mas sim em tudo que existe. Objetos, elementos, pessoas, animais, expressões: todos eles comunicam *alguma coisa*, pois tudo difunde uma informação sobre si ao mundo, tudo possui um aspecto para ser interpretado e uma riqueza de possíveis sentidos (VOLLI, 2007, p. 17).

Esta riqueza de sentido do mundo mobiliza numerosos conhecimentos, toda uma enciclopédia de saberes formais e informais. E é diferente portanto de pessoa para pessoa, de sociedade para sociedade, de tempo para tempo. Por toda parte só existem *peessoas ou coisas que significam* [...]. A consequência desse fato elementar - que o mundo tenha sentido - é que o comportamento (ou também a ausência de comportamento) de cada pessoa ou organização é uma potencial fonte de comunicação. (VOLLI, 2007, p. 18)

Apesar de tudo *significar* e *comunicar* algo, o primeiro pensamento que vem à mente quando remetemos à comunicação é qualquer processo que envolva um indivíduo transmitindo uma mensagem a outro. A essa definição tradicional de comunicação, Ugo Volli (2007) dá o nome de “comunicação autêntica”.

O processo de comunicação autêntica é uma tríade composta por emissor, mensagem e receptor (que também podemos chamar de destinatário). Sabe-se hoje que os dois sujeitos presentes nessa cadeia – emissor e destinatário ou, com nomes que mais se aproximam ao interesse deste trabalho, autor e leitor, respectivamente – colaboram para a produção de sentidos da mensagem, mas durante muito tempo esta função era atribuída apenas ao autor.

O receptor, “aquele que recebe os sinais transmitidos e os decodifica” (MALDONADO, 2009, p. 3), é uma figura imprescindível na cadeia comunicacional, pois a comunicação depende diretamente de sua presença para que possa, de fato, existir. Volli (2007) defende que é possível até mesmo que exista um processo de comunicação sem a figura do emissor, mas a comunicação não existe sem um destinatário, mesmo quando essa comunicação se dá através de um livro, por exemplo.

Apesar de uma obra literária possuir um significado antes de ser lida, ela adquire um novo, que é adicionado ao anterior, quando encontra o leitor. O texto já existe antes de encontrar o leitor, mas ela só passa a *comunicar* algo a alguém quando a figura do destinatário se posiciona. “O emissor produz a *tentativa*, só a ocorrida recepção *realiza* a autêntica comunicação” (VOLLI, 2007, p. 22).

O autor expressa suas vontades no texto, mas ele não possui controle sobre como será recebida e interpretada, pois “a recepção não é algo aberto e perfeitamente transparente, que acontece na outra ponta da cadeia de comunicação.” (HALL, 2003, p. 354), ela depende de uma série de fatores externos que fogem ao controle do autor e estão diretamente ligados ao leitor. Antes “o

‘receptor’, que na realidade é um *falante/produtor de mensagens* e de *cultura*” era “reduzido a um ente ‘consumidor’, ‘receptor’, ‘destinatário’ e ‘usuário’ de produtos simbólicos.” (MALDONADO, 2009, p. 7), não um sujeito ativo na produção de sentidos. Hoje sabe-se que o receptor não é um agente passivo, mas que ele assume uma postura ativa no momento que é atingido pela mensagem. A leitura, por exemplo, é um processo que depende do leitor e dos seus códigos para se concretizar.

Os estudos culturais, que estudaram a função do receptor nos processos de comunicação, “baseiam-se em dois pressupostos. O primeiro que a audiência é sempre ativa; segundo, o de que o conteúdo dos meios é polissêmico - o que tem sido entendido como sua abertura a diferentes interpretações” (GOMES, 2004, p. 175). Sobre a polissemia discutiremos mais adiante, primeiramente nos ateremos ao princípio de audiência ativa. Estes estudos apontaram para os três possíveis códigos que poderiam ser assumidos pelo destinatário no momento da recepção, expostos por Stuart Hall (2003): o código *hegemônico-dominante*, o *código negociado* e o *código da oposição*. Apesar de Hall referir-se a telespectadores ao comentar os códigos, os mesmos podem ser aplicados, salvo suas restrições, a todo tipo de processo comunicacional.

O código hegemônico-dominante é classificado por Stuart Hall como a recepção ideal. “Ser perfeitamente hegemônico é fazer com que cada significado que você quer comunicar seja compreendido pela audiência somente daquela maneira pretendida.” (HALL, 2003, p. 366), ou seja: durante a leitura do texto, o leitor decodifica a mensagem exatamente como o autor pretendia que ele fizesse, atuando dentro dos mesmos códigos que o autor do texto (HALL, 2003, p. 400). Nesse sentido, a comunicação não sofre nenhum ruído ou interferência externa, tanto autor quanto leitor estão operando dentro dos mesmos códigos hegemônicos.

Na interpretação gramsciana, hegemonia significa a capacidade que as classes dominantes possuem de dirigir através do consenso (e não do uso da coerção e da força, embora sejam usadas quando se faz necessário) a vida intelectual, cultural e social de uma determinada sociedade, e de manter no poder exatamente pelo fato de que as ideias que circulam na sociedade são aquelas do interesse das classes dominantes (ou das frações de classes que compõem o bloco histórico). (MENDONÇA, 2006, p. 30).

No código negociado, o receptor age como esperado pelo emissor em assuntos de dominância, ou seja, assuntos globais que parecem óbvios para a ordem social, mas levanta questionamentos sobre tópicos que se aproximem da sua realidade. No mesmo discurso, o receptor pode encontrar pontos de concordância e discordância. Os temas que não estão dentro de sua esfera de conhecimento e que ele adquire noção através do discurso dominante são os pontos que ele concorda, mas quando parte da mensagem se aproxima da realidade vivida pelo receptor, ele se vê em posição de discordância (HALL, 2003. p. 401-402).

Por último, há o código de oposição. O receptor compreende todos os sentidos e significados de uma mensagem, mas a decodifica de maneira contrária, pois suas posições não dialogam com o discurso hegemônico. “Ele destotaliza a mensagem no código preferencial para retotalizá-la dentro de algum referencial alternativo.” (HALL, 2003, p. 402). Não significa que ele não compreendeu a mensagem, mas sim que ele discorda com ela e a entende de outra forma, diferente da pretendida pelo emissor.

Quando um texto encontra o leitor, os códigos que o objeto já traz consigo, heranças do seu próprio autor ou de leitores anteriores, confrontam os códigos pessoais do leitor. É nisto que consiste a leitura de um texto, onde o leitor decodifica e interpreta os códigos presentes na obra, atribuindo-lhes sentido.

2.1.1. A leitura

O receptor ou destinatário, que será chamado neste trabalho de *leitor*, é a figura “final” da cadeia comunicativa, onde a comunicação se concretiza, mas isso não significa que o processo de comunicação seja concluído quando atinge seu destino. No momento que o texto atinge o leitor que a comunicação se desenvolve, com a geração de novos sentidos. Um processo composto apenas por texto e autor está incompleto, pois para a leitura se concretizar é necessário que o leitor entre em cena (mesmo que, como já citado anteriormente, esse leitor seja o próprio autor).

O leitor, a quem se destina a mensagem, é o responsável por interpretar o texto e atribuir-lhe sentido. É ele quem reúne todas as informações contidas na mensagem e as decodifica, usando como base suas próprias experiências.

[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura [...]. (BARTHES, 1988, p. 71)

A linguagem responde a uma série de códigos que, em grande parte, não são equivalentes devido às “diferenças estruturais de relação e posição entre transmissores e audiências” e também por “assimetria entre os códigos da ‘fonte’ e do ‘receptor’ no momento da transformação para dentro e para fora da forma discursiva” (HALL, 2003, p. 391). O significado de uma mensagem não é fixo (HALL, 2003, p. 354), assim como a decodificação não é homogênea (HALL, 2003, p. 357). Ou seja, no momento da leitura, os códigos dos universos do leitor e autor se encontram, para atribuir sentido ao objeto de leitura.

Isso significa que, durante a leitura, o leitor pode ou não concordar com o que foi defendido pelo autor, pois seus códigos podem ser divergentes, como já visto anteriormente. Todo texto possui lacunas que devem ser preenchidas pelo leitor no momento da interpretação, ajudando-o a funcionar (ECO, 1993, p. 76), pois a literatura funciona como um diálogo entre autor e leitor.

Agora sabemos que os códigos do destinatário podem diferir, totalmente ou em parte, dos códigos do emissor; que o código não é uma entidade simples, mas sim um conjunto complexo de sistemas de regras; que o código linguístico não é suficiente para compreender uma mensagem linguística [...]. (ECO, 1993, p. 77, tradução nossa)¹

Há uma série de códigos que um autor precisa levar em consideração na hora de compor sua obra e que um leitor precisa decodificar. Eles remetem às próprias experiências individuais das figuras envolvidas nesse processo, que estão diretamente relacionadas aos aspectos sociais, históricos e culturais onde eles se inserem. Esses códigos podem ser, por exemplo, códigos pessoais e pontos de vista ideológicos do emissor e do destinatário; a ambiguidade de uma expressão contida

¹ Ahora sabemos que los códigos del destinatario pueden diferir, totalmente o en parte, de los códigos del emisor; que el código no es una entidad simple, sino a menudo un complejo sistema de sistemas reglas; que el código lingüístico no es suficiente para coprender un mensaje lingüístico [...].

no texto ou do seu conteúdo; os erros de interpretação por parte do leitor; sentidos atribuídos aleatoriamente etc. (ECO, 1993, p. 78).

O autor orienta seu leitor através da sua narrativa, escolhendo um *público-alvo* para seu texto – o que Umberto Eco (1993) prefere chamar de *leitor-modelo*, que nada mais é do que delimitar, de certa forma, para quem deseja enviar a mensagem. Ao escolhermos um ponto de vista para abordar na narrativa, um idioma, a idade de um personagem, um cenário, um estilo literário etc., tudo colabora para a formação de um leitor-modelo. Esse leitor-modelo tem um repertório – ou uma enciclopédia – que o transforma no leitor “alvo” do texto, aquele a quem ele, inicialmente, se destina.

Mesmo que o autor não intencione delimitar seu público, suas escolhas narrativas orientam o leitor durante o processo de leitura (ECO, 1993, p. 77-80; VOLLI, 2007, p. 149). A narrativa é, portanto, o fio condutor pelo qual o destinatário irá se guiar no momento da decodificação, pois mesmo que ele assuma uma posição completamente oposta àquela defendida pelo autor ou não compreenda o que o texto expressa, é a partir dos dados informados na narrativa que o leitor inicia o processo de decodificação do texto.

Ainda que o leitor-modelo seja delimitado pelo autor no momento da concepção da obra, há uma série de complexidades que ele encontra pelo caminho durante o processo de interpretação. Volli (2007, p. 24-25) fala sobre quatro níveis de complexidades com as quais o leitor pode se deparar: a dimensão, os canais e códigos, os conteúdos e, por último, as atitudes do próprio leitor.

A dimensão refere-se à percepção imediata, o pensamento automático que atinge o destinatário assim que ele entra em contato com a mensagem, a primeira impressão que logo pode ser superada ou somada à outras reações quando o receptor se aprofunda no processo de decodificação. Já os códigos são aqueles que mencionamos anteriormente, mas os canais referem-se aos meios pelos quais a mensagem chega até o destinatário – de forma oral, escrita, por imagens etc. O conteúdo refere-se a complexidade e o modo como os mesmos são atualizados pelo leitor (VOLLI, 2007, p. 25), já as *atitudes* do destinatário são aquelas que ele toma quando em posse da mensagem – agindo de acordo com os códigos propostos pelos estudos culturais: o hegemônico-dominante, que Volli chama de leitura *submissa*, o código negociado, que seria o meio termo entre os dois opostos e o

código da oposição, que se encontra no outro extremo da cadeia e também é chamada de leitura *resistente*.

Como dito no início deste tópico, a leitura é um *diálogo* entre autor-leitor, e este diálogo requer que os dois encontrem um ponto em comum para que o texto seja, por fim, compreendido. Então, como seria possível para um leitor compreender uma obra escrita séculos antes do seu nascimento, já que ela responde a uma série de códigos que ele desconhece? Nenhum leitor chega vazio ao texto: mesmo aquele que jamais leu um livro por inteiro traz consigo um repertório de informações sobre sua cultura, vida, preferências etc., fatores que interferem na recepção. Alguns textos carregam, eles mesmos, uma carga de significados previamente adquiridos que já são de conhecimento do leitor, frutos das interpretações de outros indivíduos.

Nada impede, porém, que esse leitor ignore ou simplesmente não compreenda as “instruções” deixadas pelo autor ou tenha uma nova percepção sobre a obra. É possível que o leitor, ao afastar-se do perfil do leitor modelo, crie sua própria gama de significados a partir de um texto. A isto damos o nome de decodificação *aberrante* (VOLLI, 2007, p. 150-151).

A decodificação aberrante não necessariamente significa que o leitor nega-se a interpretar a obra da maneira que o autor pretendida. Por vezes ela ocorre por que o leitor não conhece os códigos exatos, aqueles contidos na “enciclopédia” que Eco menciona, para decodificação. Por desconhecer os códigos que o autor desejava serem seguidos por seu leitor-modelo, ele decodifica a obra a partir dos seus próprios códigos, que podem diferenciar-se totalmente dos códigos do autor. É nesse processo que o leitor encontra a *abertura* do texto.

2.2. A obra aberta

O mesmo livro é capaz de manifestar emoções e sentimentos diversos em seus leitores. É possível que, ao entregarmos uma obra nas mãos de dois adolescentes da mesma idade, que estudem na mesma escola e frequentem os mesmos lugares, ambos tenham visões completamente diferentes sobre ele. A decodificação é, como já vimos, um processo pessoal e dependente de diversos fatores que fogem ao controle do autor. A divergência de opiniões e interpretações completamente opostas sobre o mesmo texto acontecem por que toda obra possui o

que chamamos de *abertura*. O conceito aparece pela primeira vez em *Obra Aberta* (2005), de Umberto Eco e é mencionado em diversas obras posteriores do autor.

Quando nos referimos à “obra” neste trabalho, falamos sobre um “objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas.” (ECO, 2005, p. 23). Nos limitaremos a obra literária, deixando de lado outras manifestações que também podem ser definidas como obra, tal qual música, peças de teatro, pinturas etc. Ou seja, entenderemos por obra um objeto finito em sua estrutura, mas que possibilita diversas interpretações dentro dos seus limites como tal, de forma que essas análises e leituras não alterem sua identidade. A obra, mesmo com interpretações múltiplas, não perde seu caráter de obra e continua reconhecível dentro de suas releituras, por isso o autor estabelece, através da narrativa, o perfil do leitor-modelo.

Não existe uma única obra que possa ser definida como fechada, pois todas possuem abertura em maior ou menor grau, ou seja, todas comportam mais de uma interpretação. Quando Umberto Eco discute a obra aberta, não se refere à estrutura da mesma, mas sim à interação entre público e obra, o processo de produção de sentidos e a interpretação, que está, como já discutido, sujeito a uma série de fatores externos à estrutura do material em análise. A obra aberta é um modelo teórico para tentar explicar a arte contemporânea (ECO, 2005, p. 24), arte esta que é um modo de estruturar certo material, mas

[...] pode dirigir seu discurso sobre o mundo e reagir à história da qual nasce, interpretá-la, julgá-la, fazer projetos com ela, unicamente através desse modo de formar; ao mesmo tempo que, somente pelo exame da obra como modo de formar (tornado modo de ser formada, graças ao modo como nós, interpretando-a, a formamos), podemos reencontrar através de sua fisionomia específica a história da qual nasce. (ECO, 2005, p. 33)

A cultura “é um processo social total por meio do qual significados são socialmente construídos e historicamente transformados” (GOMES, 2004, p. 171), um código que interfere diretamente no processo de codificação e decodificação e que “não pode ser compreendida sem referência à sociedade, ou seja, às práticas sociais dos indivíduos” (GOMES, 2004, p. 174). A sociedade que interfere no sentido não é apenas aquela contemporânea à concepção da obra, mas também a

contemporânea ao leitor, como explica a estética da recepção, que abordaremos mais adiante.

A obra ganha uma nova formação a partir do seu contato com o leitor, mas sua forma inicial sempre será reconhecível. As intenções do autor estão explícitas no texto, mas ao receptor cabe decidir o que ser feito com a mensagem que recebe, já que a mensagem, por mais que o autor tente delimitar seus limites, torná-la fechada, não tem apenas um significado. Stuart Hall aposta “em uma noção de poder e de estruturação no momento de codificação que todavia não apague todos os outros possíveis sentidos.” (2003, p. 366). No processo de leitura, o leitor se apodera do texto, atribuindo-lhe sentido a partir das suas vivências, mas, mesmo que o leitor assuma um código de oposição, o texto não deixa de ser o que foi concebido pelo autor. Sua origem se mantém na estrutura, que é inalterável. Um texto não é indefinidamente aberto a todo tipo de interpretação – sua abertura é permitida até certo ponto, onde o emissor original do discurso impõe seus limites. É necessário, então, compreender os limites da intervenção ativa do consumidor para que a “obra” não deixe de ser considerada como tal.

Referindo-se à Eco, Stuart Hall cita, como ilustração, a peça *Rei Lear*, de William Shakespeare, que ao longo dos séculos foi lida e relida por milhares de pessoas, com graus de instrução e visões de mundo bem distintas umas das outras. Essa peça “pode ser produzida e lida da forma que se quiser” (HALL, 2003, p. 367) e existem centenas de releituras, o que não significa que essas releituras sejam um retrato fiel de como Shakespeare gostaria que sua obra fosse concebida e interpretada. A forma particular como Shakespeare desejava que víssemos seus personagens está alojado no texto. Ele crê que emissor e receptor manifestam suas vontades de poder nas práticas de codificação e decodificação (HALL, 2003, p. 367).

Apesar de finalizada, com sentidos preestabelecidos expressos pelo autor do texto em sua estrutura, a obra permite interpretações múltiplas.

Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2005, p. 40)

A abertura “é uma constante em qualquer obra, em qualquer tempo” (ECO, 2005, p. 25). Não existe um modelo estrutural pré-determinado para que a obra seja classificada como aberta, pois todas as estruturas artísticas permitem mais de uma interpretação, independente da época em que a obra foi executada ou da forma em que foi concebida. Ao afirmar isso, porém, Eco foi amplamente criticado por outros estudiosos como Lévi-Strauss, que compreenderam, inicialmente, que ao falar sobre abertura, ele afirmava que o sentido pretendido da obra perdia-se completamente, caso esta fosse a intenção do leitor. Não é este o caso: a estrutura estabelecida pelo autor permanece, a abertura da obra não interfere nisso. O que muda é que essa *enciclopédia* que cada leitor carrega consigo é um conjunto de experiências sociais e culturais, então a percepção, os pontos de interesse e a compreensão – ou má compreensão ou até mesmo incompreensão – dependem desse repertório.

[...] a cadeia de interpretações pode ser infinita, o universo do discurso introduz uma limitação do tamanho da enciclopédia. Um texto não é mais do que a estratégia que constitui o universo de suas interpretações, se não “legítimas”, legitimáveis. Qualquer decisão de usar livremente um texto corresponde à decisão de ampliar o universo do discurso. (ECO, 1993, p. 86, tradução nossa)²

Ao prever qual será o leitor-modelo de seu texto, o autor pode fazê-lo de modo equivocado. É possível que um texto não atinja aquele quem o autor pretende por motivos diversos – o “público” que ele estipulou não se interessa pela obra ou a considera muito complexa, entre muitas outras possibilidades, que podem fazê-lo rejeitar a obra, enquanto um leitor que não se encaixa no perfil previamente concebido pode ser aquele a se conectar com a obra. Até mesmo nisto está presente a abertura de um conteúdo. Ao escrever um livro, o autor espera um tipo de leitor e constrói essa figura em sua obra (ECO, 1993, p. 85).

O leitor está no centro do processo de leitura na obra aberta, e esse diálogo “exige uma resposta livre e inventiva” (ECO, 2005, p. 41) para melhor compreensão do texto. É o leitor que deve usar o texto, não o contrário – enquanto lê, ele deve sentir-se livre para fazer escolhas e manipular a obra e seus sentidos. A obra é aberta porque, dentro dos seus limites, ela permite que o leitor compreenda-a de

² [...] la cadena de las interpretaciones puede ser infinita, el universo del discurso introduce una limitación en el tamaño de la enciclopedia. Un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no “legítimas”, legitimables. Cualquier otra decisión de usar libremente un texto corresponde a la decisión de ampliar el universo del discurso.

diferentes maneiras, acumulando novos sentidos aos pré-existentes. O real sentido da obra jamais se perde, sua identidade se mantém, mas no momento da interação com o leitor, ela recebe significados novos, que colaboram para seu enriquecimento como obra.

Interpretar uma obra é um encontro entre a estratégia empregada pelo autor ao montar o texto e a resposta do leitor modelo (ECO, 1993, p. 86), que se diferencia do *uso* que pode ser feito de um texto. Quando uma obra é construída para um modelo específico de leitor, ela deixa abertos espaços “elásticos” (ECO, 1993, p. 86) para esse leitor interferir no sentido.

2.3. A estética da recepção

Assim como o autor e o próprio leitor, a obra também sofre uma série de influências em sua concepção, a maior delas referentes ao tempo-espaço de sua concepção. Apesar disso, nem toda obra refere-se imediatamente ao período histórico em que foi escrita. Ela sempre carregará referências diretas do seu tempo e do espaço, mas estudar uma obra *apenas* a partir do seu período é uma abordagem superficial. Eco (2005) comenta que essa obra pode ser à frente do seu tempo, pode não referir-se a ele ou pode até mesmo ter referências tão profundas a seu tempo que só podem ser compreendidas a longo prazo, quando houver um certo distanciamento daquela sociedade e for possível compreendê-la em totalidade.

Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte. (ECO, 2005, p. 33)

As teorias literárias existentes não consideravam o leitor como um possível produtor de sentidos ou alguém a ser estudado ao analisar uma obra. Havia teorias, como a corrente marxista, que consideravam a figura do leitor na análise, mas ainda era uma análise superficial (ECO, 2005, p. 34-35). A teoria marxista se baseava nas ideias de Karl Marx para estudar a literatura, considerando fatores externos ao texto em suas análises. Os marxistas buscavam relacionar o sistema econômico de produção com a experiência do leitor, como parte de uma superestrutura (JAUSS, 1970, p. 7). A forma que o leitor interpretava o texto era vista como uma resposta ao

jogo de poder que existia na sociedade que ele estava inserido. Apesar de considerar o leitor, essa análise baseada nas estruturas e superestruturas vinculadas ao texto ainda não era suficiente para explicar a importância real do leitor no processo de atribuição de sentidos. Não significa que o contexto social em que a obra foi concebida deva ser ignorado, muito pelo contrário. Porém, é importante não se ater apenas a este fator. Umberto Eco acredita que no momento da análise também é necessário considerarmos o período do leitor da obra, tornando assim a relação entre fenômenos culturais e contexto histórico ainda mais intrincada (2005, p. 34-35).

Foi buscando estudar a obra através dos seus efeitos no leitor que surgiu a estética da recepção. Partindo dos ideais marxistas e do formalismo russo – que valorizava a forma, a estética de um texto, ignorando os elementos externos na análise do texto e até mesmo o próprio autor –, a estética da recepção se desenvolveu. Apesar de importantes para a análise literária, teorias como estas ainda eram suficientes para o que autores como Hans Robert Jauss (1970) buscavam compreender.

O formalismo russo assumia que o leitor tinha conhecimento suficiente sobre literatura para analisar as obras (JAUSS, 1970, p. 7). Quanto mais desconfortável e complexo um texto fosse para o leitor, melhor, pois isso o transformava em arte. “Conforme essa visão, a literatura nunca é *sobre* coisas ou situações. Será sempre o resultado da adequação entre procedimento e matéria, fenômeno que automaticamente a insere num código de referência literária.” (TEIXEIRA, 1998, p. 38). Os formalistas não viam a literatura como espaço para simulacro da realidade. A verdadeira literatura deveria apresentar o novo, causar estranheza no leitor. Os formalistas estudavam e valorizavam a literatura a partir da forma que ela se apresentava, desconsiderando outros fatores, como contexto histórico, relevância social e cultural etc (TEIXEIRA, 1998, p. 36-37). Vítor Chklovsky e Roman Jakobson foram nomes importantes desse movimento.

Este (o leitor) estava ausente do formalismo, que, acreditando na literariedade do texto, postulava sua autossuficiência textual frente a sucessão temporal. Estava também ausente do marxismo, que o transformava (assim como o autor) numa classe social. (PAULA, 1994, p. 186)

Ambos os modelos eram extremamente limitados para uma análise que comportasse o conjunto de influências e a relação existente entre autor, leitor e obra, e o leitor era um mero instrumento para atingir o pretendido, levando a uma análise superficial do objeto (ECO, 2005, p. 34; JAUSS, 1970, p. 8). Elas ignoravam algo que Hans Robert Jauss (1970, p. 7) considerava o mais importante: a recepção e seu impacto. É a partir dessas duas teorias que a estética da recepção se desenvolve.

A estética da recepção consiste, basicamente, em compreender o papel do leitor dentro da leitura e como a forma que ele recebe o texto influencia na obra e em seus estudos. Como já visto previamente, toda recepção depende diretamente do “‘horizonte de espera’ do sujeito, que consiste em conhecimentos, gostos, interesses, definições de gênero, que ele compartilha com a sociedade a qual pertence” (VOLLI, 2007, p. 24). É isso que a estética da recepção vem corroborar.

A teoria de Hans Robert Jauss (1970) divide a estética da recepção em sete partes, as quatro primeiras sendo as que usa como base para sua teoria e as três últimas a metodologia utilizada para seus estudos.

Para estudar a história da literatura, Jauss propõe que estude-se também o leitor, pois as experiências literárias anteriores do leitor também influem em sua relação com a obra (JAUSS, 1970, p. 9), pois o contexto histórico no qual uma obra existe não é uma série de eventos independentes que existem à parte do leitor (JAUSS, 1970, p. 11).

A segunda tese, de crucial importância para esta pesquisa, fala sobre a experiência estética do leitor, que “pode ser traduzida como o resultado da interação obra-leitor” (PAULA, 1994, p. 187). Uma obra sempre irá reviver emoções familiares no leitor, relacionadas ao seu cotidiano ou a outras obras que ele teve contato previamente. Nenhum trabalho é inteiramente novo, ele sempre irá evocar memórias passadas do leitor e reflete diretamente no que ele viveu. É o que Jauss (1970) chama de “horizonte de espera”.

Esse horizonte de espera fica mais evidente quando nos referimos à uma paródia, releitura ou adaptação, por exemplo. O leitor chega ao texto com uma série de expectativas que devem ser cumpridas, baseadas em sua experiência anterior com outros textos do mesmo gênero ou com o trabalho que inspirou aquele novo texto. É a partir dessas experiências anteriores que sua relação com a nova obra é

moldada – então suas impressões podem ser corrigidas, modificadas ou apenas reproduzidas (JAUSS, 1970, p. 13). Como exemplo, ele cita Dom Quixote, que desconstrói uma série de conceitos relacionados aos romances de cavalaria. Quando o leitor entra em contato com a obra de Cervantes, ele já traz previamente seus conhecimentos sobre aquele gênero, que interferem na maneira como ele vê a obra. O horizonte de espera é o principal conceito da teoria da recepção.

A terceira tese elaborada por Jauss (1970) remete à distância entre o horizonte de espera do leitor e a obra propriamente dita, ou seja, o encontro entre ambas. É quando existe a “mudança” do horizonte, esta que vem a partir da resposta à nova obra (JAUSS, 1970, p. 14). O momento desse encontro é o que define se a obra irá corresponder às expectativas do leitor ou romper esse horizonte.

Como o horizonte de espera diz respeito à enciclopédia que o leitor carrega, ele depende diretamente do período que o leitor está inserido, por isso ele varia ao longo dos anos. Isso explica o fato de algumas obras permanecerem populares por séculos, enquanto outras, lançadas na mesma época e às vezes melhores sucedidas quando lançadas, desaparecerem por completo. As obras que permanecem são aquelas que conseguem romper as barreiras do seu tempo e não dependem diretamente do seu contexto histórico para serem compreendidas ou causarem surpresa ao leitor. Elas possuem elementos que, por razões diversas, continuam a interessar diferentes gerações. Nem todas as obras que são inovadoras em seu tempo mantêm seu valor ao longo dos anos.

A quarta tese é um complemento da terceira e pode ser sintetizada na maneira como a reconstrução do horizonte de espera do leitor, baseada na maneira que o trabalho foi criado e recebido originalmente, pode nos ajudar a compreender quais questionamentos a obra buscava responder inicialmente (JAUSS, 1970, p. 18-19). É quando tentamos encontrar o leitor modelo que se torna mais fácil compreender as intenções iniciais do autor com a obra.

Em suas três últimas teses, Hans Robert Jauss (1970) propõe por fim os aspectos que ele considera relevantes para a análise de uma obra literária. Para ele, a obra deve ser analisada de maneira diacrônica, sincrônica e relacionando aspectos da literatura e da vida. O aspecto diacrônico refere-se à recepção da obra ao longo dos anos, como ela atingiu leitores desde sua publicação, enquanto o sincrônico é um comparativo entre obras lançadas no mesmo período,

demonstrando a “evolução literária” de uma obra em relação às suas contemporâneas – é então que Jauss (1970) remete ao formalismo russo, suporte para sua linha de raciocínio.

Os formalistas acreditavam que certas obras eram mais evoluídas que outras, devido ao seu grau de complexidade no que diz respeito ao valor linguístico do texto. Apesar de apostar num grau de evolução, o que Jauss (1970) defende não está exatamente ligado à complexidade da forma do texto, apesar de ter um valor relacionado à estética. Sua tese remete à permanência de alguns livros, enquanto outros desaparecem por completo. Essa evolução literária é a capacidade de uma obra ir além do seu tempo, dialogar com diferentes leitores que não o seu leitor modelo, mantendo-se atual em sua interação com o receptor, sem perder sua característica enquanto obra literária.

Todos os anos, milhares de livros são escritos, publicados e lidos ao redor do mundo. De acordo com a pesquisa de Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro, realizada em parceria pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL) e pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), em 2012 foram publicados, apenas no Brasil, 57.473 títulos, dos mais variados gêneros. Desde a invenção da imprensa por Gutenberg, uma infinidade de títulos chega a público mensalmente. Com o passar do tempo, muitos deixam de ser editados e perdem-se completamente, enquanto outros ganham reedições e continuam a influenciar e encantar leitores, até mesmo em diferentes idiomas. São poucas as obras que mantêm, renovam ou acrescentam seu valor histórico, social e cultural com o passar das décadas. São esses textos que persistem além das suas barreiras, os que atingem a “evolução literária” à qual Jauss (1970) se refere.

Nem todas as obras que “evoluem” são as que receberam maior destaque no período de sua publicação original, ainda que muitas delas sejam notórias desde então. Por vezes, é preciso tempo e distanciamento da obra para perceber seu impacto sobre a audiência e a relevância daquela obra para o contexto na qual ela está inserida. “Sendo assim, o passado literário só pode retornar quando uma nova recepção o traz novamente à tona” (JAUSS, 1970, p. 26), a cada vez que uma obra é relida, traz consigo não apenas os significados originais da obra ou aqueles atribuídos à ela pelo atual leitor, mas também outros, frutos de diferentes leituras do mesmo texto.

Por último, um trabalho literário deve ir de encontro com as expectativas do leitor e sua moral, subvertendo o que ele espera (JAUSS, 1970, p. 31-33). A literatura deve conversar com os aspectos sociais, morais, históricos e culturais de um grupo, mas também deve levar o leitor ao questionamento de sua própria vivência. É esse questionamento que torna possível a atualização da obra. Quando o leitor questiona o texto à luz das suas próprias experiências, ele o transporta para mais perto da sua realidade, rompendo as possíveis barreiras delimitadas pelo espaço-tempo e que estão contidas na obra. Esse rompimento do horizonte de expectativas leva à evolução literária, pois o texto dialoga com uma audiência além da inicialmente imaginada.

A permanência de um texto ao longo dos séculos está intrinsecamente relacionada à “novidade” que ele apresenta. Esta novidade não significa que a obra soe como algo inteiramente novo e revolucionário, pois, como foi visto, todas as obras, quando em contato com o leitor, remetem à algo conhecido do próprio imaginário do sujeito. Aqui, a palavra novidade é aplicada quando um texto apresenta elementos que mantenham o interesse do destinatário em seu conteúdo, mesmo que esses receptores habitem contextos completamente opostos àquele no qual a obra foi concebida.

3. O QUE AINDA FAZ ORGULHO & PRECONCEITO RELEVANTE?

Através da análise dos personagens e diálogos de *Orgulho & Preconceito*, este capítulo busca localizar elementos presentes na obra de Jane Austen que dialoguem com o leitor contemporâneo.

O riso e como ele é empregado por diferentes personagens na trama é um dos pontos destacados neste capítulo. Para isto, nos apoiaremos em Mary Russo e na análise feita por Elvira Casal sobre o humor e o riso em *Orgulho & Preconceito*.

Por último, buscaremos entender a importância do matrimônio para o enredo e como o mito do casamento manifesta-se no romance. Neste trecho, relacionaremos o comportamento dos personagens em relação ao matrimônio a maneira que autores como Virginia Woolf, Naomi Wolf e Anthony Giddens veem o amor e o casamento, trabalhados a partir da definição de mito de Roland Barthes.

Ao localizarmos estes elementos e relacionarmos ao ambiente contemporâneo, usaremos como apoio para, no terceiro capítulo deste trabalho, compreendermos o que é aproveitado em versões, modernizações e adaptações do romance de Jane Austen, tornando possível que a obra ainda dialogue com o público.

3.1. O caminho de Jane Austen até a publicação

Publicado em 1813, *Orgulho & Preconceito* é a obra mais popular da escritora inglesa Jane Austen e um dos mais importantes romances da literatura britânica e mundial. Duzentos anos após sua publicação, a obra de Austen ganhou diversas adaptações e versões, inspirando até mesmo novas obras para o público feminino. Uma rápida busca na rede social Goodreads (2014), uma plataforma virtual para interação entre leitores, revela uma lista com mais de 210 livros listados por outros usuários que foram influenciados pela história de amor entre Fitzwilliam Darcy e Elizabeth Bennet. Nesse contexto, é possível afirmar que *Orgulho & Preconceito* é uma obra que atingiu a evolução literária comentada por Jauss (1970), pois continua a dialogar com o leitor dois séculos após sua publicação.

O romance narra a história de Elizabeth Bennet, segunda filha de uma família de cinco meninas. A Sra. Bennet, progenitora do clã, almeja encontrar um homem rico para casar com cada uma de suas filhas, garantindo a elas um futuro sem complicações financeiras. Elizabeth é uma jovem educada, versada e com um temperamento bem diferente das suas irmãs – como Lydia, que por vezes é retratada por Austen como uma jovem fútil, ou Jane, a irmã mais velha, descrita como a mais bela e delicada entre as cinco, que costuma chamar maior atenção do sexo oposto.

Apesar de ter sido publicado apenas em 1813, *Orgulho & Preconceito* foi concluído anos antes, em 1797, com o título inicial de *First Impressions*. Inicialmente rejeitada, a obra só foi lançada devido a popularidade do primeiro romance da autora, *Razão & Sensibilidade* (ou *Razão e Sentimento*), publicado em 1811.

“Popularidade”, neste caso, pode ser traduzida num total de 750 exemplares na primeira edição de *Razão & Sensibilidade*, um número relativamente bom para a época, suficiente para que Austen conseguisse publicar seu segundo romance. Em seu ano de lançamento, *Orgulho & Preconceito* atingiu cerca de 1.750 cópias, se tornando a obra mais popular da autora e “moda” entre o público contemporâneo à autora (BARBOSA, 2013, p. 129).

[...] em vida, Austen vendeu em torno de cinco mil exemplares de quatro livros, tiragem hoje maior que a inicial para um livro no Brasil (3 mil exemplares, em média) e muito inferior à tiragem contemporânea de um romance nos EUA ou na Inglaterra. Apesar de esgotar algumas edições e ser “moda”, Austen não foi a autora mais popular de sua geração, um momento “quando oportunidades para mulheres publicarem nunca haviam sido maiores” (FERGUSS, 2008 apud BARBOSA, 2013, p. 129, p. 13).

Apesar de sua insistência em ser publicada, se Austen pudesse viver para ver a popularidade que seus livros atingiram anos após sua morte, ela certamente não acreditaria na dimensão atingida por seu romance mais popular – e também por seus outros trabalhos. Traduzida para diversas línguas, seus livros chegaram a plataformas que sequer existiam quando foi inicialmente publicado. Com adaptações cinematográficas desde a indústria de Hollywood (*Orgulho & Preconceito*, 2005) até versões musicais de Bollywood (*Noiva & Preconceito*, 2004), Austen continua mais viva e popular do que nunca, habitando vários cenários da cultura pop.

3.2. As mulheres de *Orgulho & Preconceito*

A figura feminina é presença constante no romance de Austen. Não há apenas um tipo de mulher retratada nas páginas de *Orgulho & Preconceito* – em uma única família, são retratadas diversas mulheres, todas diferentes entre si, apresentando-se, cada uma, à sua maneira. Jovens, adultas, inconsequentes, comportadas, fofoqueiras, determinadas, geniosas, dóceis e gentis: todas essas personalidades distintas se encontram no romance da inglesa, por vezes manifestas nas mesmas personagens. Em *Orgulho & Preconceito*, cada mulher é única, com diversas facetas que se manifestam de acordo com a situação que a vida lhes apresenta.

Foi no final do século XVIII, quando Austen terminou o primeiro rascunho do que viria a ser *Orgulho & Preconceito*, que os primeiros traços do que mais tarde seria o movimento feminista surgiram. Embora haja controvérsias, muitos autores defendem que os ideais sobre o papel da mulher na sociedade ocidental começaram a entrar em discussão a partir de ideias de intelectuais como a inglesa Mary Wollstonecraft, autora de *Vindications of the Rights of Woman*, de 1792, cinco anos antes de Austen concluir a primeira versão da obra, ou a francesa Olympe de Gauges, que defendia os direitos da mulher na política e escreveu a “Declaração dos direitos da mulher e da cidadã” (ZIRBEL, 2007, p. 1).

Não há nenhuma comprovação que Austen tenha entrado em contato com qualquer um destes trabalhos, mas é provável que alguns questionamentos sobre o papel feminino na sociedade à época já atingissem algumas classes sociais inglesas. Porém, sabe-se que Austen teve contato com a obra e foi influenciada por Fanny Burney, uma autora à qual ela constantemente fazia referência em cartas direcionadas à irmã, Cassandra. Fanny Burney, assim como Mary Wollstonecraft, discutia o papel da mulher na sociedade e é sabido que o trabalho da autora exerceu certa influência sobre Austen, pois além das constantes referências em cartas, afirma-se que a autora se inspirou no último capítulo do romance *Cecilia*, de Burney, para nomear *Orgulho & Preconceito*. (AUSTEN-LEIGH, 1913 apud KINOSHITA, 2013, p. 19-20).

Pode-se dizer que Austen exprimia, através da literatura, suas considerações sobre o que julgava certo ou errado no que tange o papel exercido pela mulher na

sociedade. A forma como Jane Austen constrói suas personagens femininas é um ponto de partida para analisarmos como a autora enxergava a posição social ocupada pela mulher.

Elizabeth Bennet, protagonista da trama, é o principal exemplo de uma personagem feminina que fugia dos padrões sociais estabelecidos pela sociedade. Quando descrita por outras mulheres na história, que pertencem à uma classe social diferente da sua, Elizabeth é alvo de críticas e comentários duros a respeito do seu comportamento impulsivo, considerado inadequado para uma dama.

[...] Depois do jantar Elizabeth voltou imediatamente para perto de Jane e, assim que saiu da sala, Miss Bingley começou a falar mal dela. Não achava boas as suas maneiras. Revelaram, a seu ver, um misto de orgulho e impertinência. Ela não sabia conversar, não tinha estilo, gosto e nem beleza. (AUSTEN, 2011, p. 40)

Mais tarde, no mesmo capítulo, um diálogo entre os personagens – todos, à exceção de Elizabeth, membros da classe social mais alta – coloca em pauta as características que a alta sociedade esperava da mulher daquela época.

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

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

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

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

— Eu nunca vi uma tal mulher. Nunca vi tanta capacidade de aplicação, gosto e elegância reunidas numa só pessoa. [...]

— Eliza Bennet — disse Miss Bingley, assim que a porta se fechou — é uma dessas moças que procuram se fazer aos olhos das pessoas do outro sexo falando mal do seu próprio; e muitos homens se deixam enganar por isto. Mas, na minha opinião, é um estratagema muito baixo. (AUSTEN, 2011, p. 44-45).

Apesar de ter talento para música e se interessar por literatura, Elizabeth foge do padrão que Caroline Bingley considera adequado para uma dama que deseje fazer parte da aristocracia. A posição social era de suma importância na Inglaterra

georgiana. Caroline, apesar de possuir fortuna, deseja casar-se com Sr. Darcy para adquirir o status social que não veio atrelado ao dinheiro adquirido por seu pai. Manter as aparências e um comportamento padronizado é a maneira que Caroline encontra para atingir seu objetivo. O comportamento adotado por Caroline é oposto ao de Elizabeth. Enquanto a segunda não parece se importar com o que irão pensar a respeito de suas atitudes, o discurso de Caroline é moldado em busca da aprovação de Darcy. Ao contrário de Caroline, Elizabeth não demonstra importar-se com o que é *esperado* de uma dama, mas prefere agir dentro do que julga certo, independentemente do que outros possam pensar a respeito.

Quando caminha sozinha até Netherfield, sujeita à todos os tipos de dificuldades em seu caminho, Elizabeth não preocupa-se em parecer apresentável ao chegar em seu destino. Sua única preocupação reside na irmã, que encontra-se em Netherfield e está debilitada.

No discurso de Elizabeth é possível notar que enquanto Caroline e Darcy julgavam-na inadequada por não concordar com o pensamento de ambos, ela também assumia uma posição de julgamento em relação a eles. A Srta. Bennet não se opunha ao discurso por achar, de fato, que nenhuma mulher fosse capaz de ter todas as qualidades citadas, mas sim por ambos esperarem uma mulher completa que no fim das contas serviria como um adorno social para o marido. A fala de Elizabeth é sarcástica e demonstra seu descontentamento com o posicionamento do Sr. Darcy e da Srta. Bingley.

Segundo Kinoshita (2013, p. 32-35), a educação feminina à época consistia em uma série de ensinamentos domésticos que a tornassem uma esposa ideal, sempre educadas priorizando o matrimônio. A mulher deveria saber receber os convidados – qualidade traduzida em saber cantar e tocar algum instrumento, por exemplo, a fim de entreter as visitas –, ter boas maneiras – o que Darcy traduz como a forma de andar ou o tom de voz usado ao falar –, entre outras características que a colocavam em uma posição idealizada. A educação formal era prioridade dos homens, enquanto muitas mulheres eram alfabetizadas em internatos ou em suas próprias casas. As de classe mais altas contavam com ajuda das governantas em sua educação, que lhes ensinavam a bordar e a desenvolver outras habilidades consideradas femininas. Mulheres que não se enquadrassem nesses padrões e não viessem de uma família com boa reputação, não eram consideradas boas esposas.

Outra figura feminina marcante na trama é Lydia Bennet. Mais jovem entre as cinco irmãs, Lydia é por vezes descrita por Austen (2011) como impulsiva. Isso reflete claramente na relação amorosa que a personagem desenvolve durante a obra com Sr. Wickham, com quem chega a fugir e é obrigada a se casar.

Para Paula Byrne (2013), Lydia é uma das personagens secundárias mais interessantes criadas por Austen, um claro exemplo de como a autora tinha um pensamento não-convencional sobre o espaço ocupado pela mulher na sociedade. Enquanto a Sra. Bennet ou a Srta. Bingley repetiam discursos tradicionais, reforçando a ideia de uma dama educada apenas em busca de um bom casamento, é através das jovens da família Bennet que Austen manifesta seu descontentamento com o ideal criado ao redor da mulher.

Enquanto Elizabeth deixa clara sua opinião a respeito da idealização do ideal feminino em seus comentários, Lydia demonstra não se importar com os padrões enquanto exerce livremente seu desejo em relação à Wickham. Introduzida na sociedade muito cedo pela própria mãe (AUSTEN, 2011, p. 50), Lydia é descrita como “forte e desenvolvida”, mas também “dotada de muita vitalidade e de uma espontaneidade que se transformara em segurança” (AUSTEN, 2011, p. 50). Lydia tinha consciência de si própria, dos seus atributos físicos e usava esse poder deliberadamente, para chamar atenção dos oficiais. É através da impulsividade de Lydia que ela coloca em pauta o desejo, a paixão e a liberdade que o sentimento de paixão proporciona à personagem.

Em certa ocasião, Lydia solicita à sua empregada que “repare uma fenda em minha camisola de musselina”. Não precisamos ser freudianos para reconhecer uma imagem chocante de sua transgressão sexual. A “fenda” de Lydia não pode ser reparada, exceto por um casamento forçado, que é exatamente o que acontece, embora ninguém seja realmente enganado pelo “negócio reparado”. Austen permite que Lydia seja livre de arrependimento ou vergonha. (BYRNE, 2013, tradução nossa)³

Apesar de encontrar um julgamento moral através da figura do Sr. Collins, que sugere ao Sr. Bennet que deixe Lydia lançada à própria sorte, colhendo frutos

³ On one occasion, Lydia sends a request to her maid that she should “mend a great slit in my worked muslin gown”. We do not have to be Freudians to recognize a shocking image of her sexual transgression. Lydia’s “slit” can’t be mended, except by a forced marriage, which is exactly what happens, though no one is fooled by the “patched-up business”. Austen allows Lydia to be free from repentance or shame.

de que ele qualifica como “ato inconsequente”, Lydia tem a sorte de encontrar o que ela encara como felicidade, ficando, enfim, com Wickham (BYRNE, 2013).

A mulher que viaja sozinha, a (anti)heroína que ousa desgarrar-se. Não poderia haver outra solução para Lydia senão um casamento que tente abafar o descaminho sexual. Lizzie, a que fica (assim como Jane, que também fica – e é ainda mais imanente que a irmã), é premiada com um casamento no qual pode se dar ao luxo de amar; um casamento com um homem rico. Ela é a virgem. (BARBOSA, 2013, p. 140)

Apesar de Lydia não encarar sua condição como um castigo, é evidente a diferença entre o destino de Jane e Elizabeth em relação ao destino da caçula dos Bennet. Enquanto as irmãs mais velhas são realizadas em seus casamentos e vivem em boa condição financeira - uma espécie de prêmio concedido por Austen pela boa conduta das personagens no desenvolvimento do romance -, Lydia ao final depende da caridade das irmãs para se manter ao lado de Wickham, constantemente buscando apoio financeiro, pois ela e o marido não conseguem manter-se por conta própria (AUSTEN, 2013, 52%⁴).

Como o próprio romance destaca, “O modo de vida deles, mesmo quando a restauração da paz lhes fez perder o lar, era desajustado ao extremo.” (AUSTEN, 2013, 52%). Lydia aparenta não ter amadurecido durante a trama, mas não demonstra estar arrependida de suas escolhas. Sua inconsequência - que a levou a cometer diversos erros durante o romance - permanece até o fim, como um traço da sua personalidade. Não é seu desvio de comportamento que lhe garante uma vida dependente das irmãs, mas sim a insensatez dela e de Wickham, que querem viver uma vida de luxos que não condiz com a condição social que ocupam.

Essa liberdade na educação das irmãs Bennet - que permitiu Lydia fugir com Wickham - assusta aos que convivem com a família, como Lady Catherine de Bourgh. Ela se choca pois as meninas “nunca tiveram governantas e as mais jovens frequentam bailes antes que as mais velhas se casem” (KINOSHITA, 2013, p. 30). Além disso, a fuga de Lydia com Wickham pode ser considerada uma mancha na reputação dos Bennet e algo prejudicial para o casamento das outras irmãs da

⁴ Foram utilizadas duas versões do romance para consulta: uma edição física em português e uma edição bilíngue em e-book, ambas listadas nas referências bibliográficas. Como o e-book não possui a paginação original e a ABNT não apresenta uma norma para tal, optamos por apresentar a porcentagem exibida pelo aplicativo onde normalmente costumamos nos referir à página onde o trecho pode ser localizado. Essa opção foi utilizada sempre que nos referimos a um e-book sem paginação.

família (KINOSHITA, 2013, p. 30). Os personagens em *Orgulho & Preconceito* constantemente erram em seus julgamentos. Apesar das atitudes dos personagens refletirem nos rumos que o enredo de cada um deles toma, não há julgamentos da parte do narrador.

Orgulho & Preconceito uma história sobre amor, casamento e status social, mas a autora não se intimida ao brincar com os padrões vigentes. A Sra. Bennet e sua obsessão casamenteira, por exemplo, é por vezes criticada pela autora. Ela é descrita como “uma senhora dotada de inteligência medíocre, pouca cultura e gênio instável” (AUSTEN, 2011, p. 11), cuja única preocupação na vida era casar as filhas e se ocupava em fofocar e visitar outras casas nas horas vagas.

Não significa que Austen visse as mulheres que se encaixavam nos padrões sociais com maus olhos. Uma das personagens mais queridas da trama, Jane Bennet, se adequa quase perfeitamente à descrição da mulher ideal feita por Darcy e Caroline. Mais bela entre as cinco, logo chama atenção do Sr. Bingley e é pedida em casamento. O que Austen critica não é o desejo de casar-se, mas sim opor-se àqueles que escolheram não se comportar do mesmo modo. É nisto, na verdade, que reside o “feminismo” de Austen (entre aspas pelos motivos previamente explicados): ela critica a posição idealizada ocupada pela mulher na sociedade patriarcal na qual estava inserida, ironizando esse papel através dos personagens que cria. A partir disto, Austen defende um direito fundamental de todo ser humano: a fazer as próprias escolhas.

3.3. O riso em *Orgulho & Preconceito*

Como visto no segundo tópico deste capítulo, a postura de Elizabeth Bennet demonstra que ela não está exatamente preocupada com a impressão que os cavalheiros que a cercam possam ter a seu respeito. Elizabeth demonstra, durante a trama, uma certa consciência de si mesma e do espaço que ocupa. Seu posicionamento demonstra que a personagem não tem medo de se expor ao considerado ridículo pelo outro.

Voltando ao trecho em que Caroline Bingley critica a chegada da Srta. Bennet à Netherfield, uma fala seguinte da personagem logo demonstra a estranheza que o comportamento de Elizabeth causava às outras mulheres.

— Andar três ou quatro milhas, ou cinco milhas, ou lá o que seja, com os tornozelos metidos na lama, e sozinha, inteiramente sozinha! Que significa isto? Parece-me mostrar um conceito abominável de independência, uma indiferença toda campestre da mais elementar decência. (AUSTEN, 2011, p. 41)

A despreocupação de Elizabeth incomoda. Incomoda por que ela parece não se importar em se expor a uma situação que foge do que é considerado correto e decente. Se Elizabeth fosse um homem, não haveria problema em seu comportamento. O fato de ter se deslocado sozinha e chegar ao destino com a aparência desmantelada torna-se um problema por ser mulher e aquele ser considerado um comportamento inadequado.

Como a própria Caroline corrobora, uma mulher deve saber qual tom de voz usar, como portar-se e até mesmo um determinado modo de andar (AUSTEN, 2011, p. 44). Para Mary Russo (2000, p. 69), socialmente a ideia de “expor-se” é um risco feminino, como uma “espécie de descuido e perda da noção de limites”, como se a mulher devesse ter cuidado constante com seu comportamento para não falar mais alto do que o devido, falar da forma correta, controlar o riso etc.

Esse, porém, não parece ser um problema que atinja Elizabeth. Apesar de estar ciente de como seu comportamento causa estranhamento e incomoda os demais, as atitudes da personagem ao longo do romance demonstram que ela não incomoda-se com o fato. Não há, na personagem, uma preocupação constante em agradar ou guardar sua opinião quando discorda de algum comentário.

Sobre Elizabeth não preocupar-se em impressionar Darcy, Elvira Casal (2001) destaca outro diálogo entre Elizabeth e Caroline, onde a dupla comenta sobre o riso. O diálogo segue abaixo:

[...] “Nós todos podemos importunar e castigar alguém. Provoque-o – ria dele. Íntimos como são, você deve saber como isso deve ser feito.”

“Mas, pela minha honra, eu não sei. Asseguro-lhe de que minha intimidade ainda não me ensinou isso. Provocar a tranquilidade de modos e a presença de espírito! Não, não – sinto que lá ele poderá resistir a nós. E, quanto ao riso, não nos exporemos, se quiser, tentando rir sem motivo. O Sr. Darcy poderá ficar muito satisfeito.”

“Não devem rir do Sr. Darcy!” exclamou Elizabeth. “Trata-se de uma vantagem incomum e incomum espero que continue a ser, pois seria uma grande perda para mim ter tantos conhecidos como esses. Eu aprecio encarecidamente uma risada.” (AUSTEN, 2013, 9%)

Para Casal (2001), está implícito no discurso de Caroline que ela não pode rir de Darcy por considerá-lo superior social e intelectualmente, ao passo que Elizabeth não se intimida por Darcy e louva o riso. Ela considera *Orgulho & Preconceito* um romance que celebra o riso. Essa celebração mencionada por Casal está implícita ao longo do romance, onde o riso se faz sempre presente, apesar de constantemente ser considerado inadequado. Numa frase de Elizabeth, ainda no mesmo diálogo, quando ela dirige-se a Darcy, está implícito seu apreço pelo bom humor quando diz que “desatinos e bobagens, extravagâncias e contradições” a divertem (AUSTEN, 2013, 9%).

Reações à risada feminina na época de Jane Austen eram bem diferentes de hoje. Muitos dos contemporâneos de Austen viam a risada – tanto de homens quanto de mulheres – como vulgar. Pois a risada estava conectada à irreverência em relação a autoridade e falta de autocontrole, até mesmo cavalheiros eram desencorajados a rir. A risada feminina, particularmente, estava, por um lado, associada à loucura, e por outro, à agressividade. De qualquer maneira, uma mulher que ria muito era indelicada. (CASAL, 2001, tradução nossa)⁵

A risada é exibicionismo e muitas vezes relacionada à sexualidade, o que tem a ver com a ideia de exposição comentada por Mary Russo (2000, p. 69). Tanto que a personagem que mais ri – Lydia – é a personagem que comete uma transgressão sexual (CASAL, 2001). Sua risada é sexualizada, enquanto a de Elizabeth é debochada, uma risada de oposição e empoderamento. Quando a personagem ri, ela se posiciona. A risada de Elizabeth Bennet é uma forma de poder.

Quando Caroline Bingley ri, sua risada também assume uma conotação sexual. O riso da srta. Bingley – por vezes incrédulo quando Darcy refere-se a Elizabeth – é tímido, mas há um quê de conquista implícito. Caroline ri para flertar com Darcy e chamar atenção do personagem (CASAL, 2001).

Austen estava ciente da diferença entre o riso e durante o andamento do romance, os dois gestos são diferenciados. O sorriso é aceito por ser uma

⁵ Attitudes towards women's laughter were very different in Jane Austen's time from what they are now. Many of Austen's contemporaries saw laughter—in either men or women—as vulgar. Because laughter was connected to irreverence towards authority and lack of proper self-control, even gentlemen were discouraged from laughing. Female laughter in particular was associated with folly on the one hand or misplaced aggressiveness on the other. Either way, too much laughter from a woman was indelicate.

demonstração contida e educada de satisfação e felicidade, ao passo que a risada é o oposto.

O sorriso, então, é frequente no rosto de Jane, a personagem mais educada e carismática da trama. Já para Sr. Darcy, um personagem que evita demonstrar seus sentimentos a qualquer custo, o sorriso é o único gesto aceitável para exprimir intensa satisfação com algo. Arrancar um sorriso de Fitzwilliam Darcy é prova de que ele realmente se agrada daquilo que lhe fez sorrir.

Enquanto isso, duas das personagens com modos mais “selvagens” não contém suas risadas. O riso debochado e perspicaz de Elizabeth não se iguala ao riso inconsequente de Lydia, mas as iguala em outra perspectiva: tanto Lydia quanto Elizabeth são julgadas por alguns em virtude da sua personalidade e a forma como riem faz parte dela. A risada serve ao propósito de construir personagens, mas empregada de modo que expressem significados diferentes.

Em certos trechos, Austen destaca a diferença entre o riso e o sorriso, deixando claro que os dois possuem um simbolismo diferente no romance. Casal (2001) destaca a carta que Elizabeth escreve para sua tia, na qual a personagem associa sua felicidade ao fato de rir constantemente. Sobre isto, a personagem escreve: “Sou a pessoa mais feliz do mundo. Talvez outras pessoas tenham dito isso antes, mas não com tanta justiça. Sou mais feliz do que Jane; ela apenas sorri, eu rio.” (AUSTEN, 2013, 51%)

É o humor de Austen que traz leveza à trama. Não é um humor tolo, Austen demonstra que tanto ela quanto seus personagens compreendem o peso e valor de cada piada presente. Ela usa o humor, sarcasmo e ironia como figuras de linguagem para construir seu romance. Quando seus personagens referem-se ao riso em suas falas, ela deixa evidente sua compreensão acerca da importância disto para criar os efeitos por ela pretendidos.

O riso tem, durante toda a história, um papel importante para a construção do enredo e dos próprios personagens presentes na história. A maneira como os personagens riem reflete traços de sua personalidade, ajudando o leitor a prever e compreender o comportamento e papel de cada um deles através do riso. O riso, então, se transforma numa maneira de interpretar como cada personagem se porta socialmente, além da sua personalidade. Ele demarca mudanças, estados de espírito e é capaz de dar poder a determinado personagem.

3.4. O mito do casamento

“É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, possuidor de uma boa fortuna, deve estar necessitado de uma esposa.” (AUSTEN, 2011, p. 9). É a partir desta afirmação que Austen abre seu romance mais célebre.

O casamento é o que movimenta a história, desde a primeira até a última página. Discussões sobre o tema estão presentes na fala de todos os personagens e, no decorrer do romance, as mais variadas representações acerca do mesmo assunto são colocadas em pauta pela autora.

O primeiro contato que o leitor possui sobre a visão de um personagem a respeito do casamento é a icônica frase que abre o livro, que deixa implícito que a esposa funciona para o homem como uma espécie de acessório. Era desejável que o homem encontrasse uma esposa, para complementar sua vida, ao passo que para a mulher não haviam muitas escolhas além do casamento.

O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e que ela própria o encara. Admite-se unanimemente que a conquista de um marido — em certos casos, de um protetor — é para ela o mais importante dos empreendimentos. (BEAUVOIR, 1967, p. 67)

O matrimônio era encarado socialmente como o evento que permitia a mulher alcançar sua plenitude, assim como a maternidade. O principal objetivo da mulher deveria ser o casamento, por isso a educação feminina, quando existente, buscava formar esposas. As mulheres eram educadas para o matrimônio, modelos de esposas ideais (KINOSHITA, 2013, p. 32-35).

No início do século XIX, caso a mulher casada fizesse fortuna, o dinheiro não era seu, mas sim do marido (WOOLF, 2014, p. 37), pois a mulher casada tornava-se propriedade do parceiro, a quem cabia a obrigação de manter-lhe. Os direitos da mulher eram restritos e muitas viam no casamento a única opção possível. Era frequente que mulheres se casassem não pelo que Anthony Giddens (1992) classifica como “amor confluyente”, mas por necessidade. Por vezes o casamento

poderia acontecer pelo que é chamado por Giddens de “amor romântico”, que possui um caráter diferente.

O amor romântico há muito tempo tem mostrado uma qualidade igualitária, intrínseca à ideia de que um relacionamento pode derivar muito mais do envolvimento emocional de duas pessoas do que critérios sociais externos. *De facto*, no entanto, o amor romântico é completamente desvinculado do poder. Muito frequentemente os sonhos de amor romântico das mulheres tem conduzido a uma severa sujeição doméstica. O amor confluyente presume igualdade na doação e no recebimento emocionais, e quanto mais for assim, qualquer laço amoroso aproxima-se muito mais do protótipo do relacionamento puro. (GIDDENS, 1992, p. 73)

A preocupação com o amor – fosse ele romântico ou confluyente – assumia um plano secundário quando o principal objetivo do matrimônio era, para muitas, prover segurança. Durante muito tempo, a vida da mulher estava estruturada ao redor do casamento, mesmo que não fosse casada (GIDDENS, 1992, p. 64). Suas qualidades, decisões, condição financeira e educação eram definidos pelo matrimônio. É por esse motivo que a Sra. Bennet preocupa-se tanto em casar suas filhas: ela quer garantir às jovens um futuro caso seu marido faleça. A possibilidade de que suas terras sejam herdadas por Sr. Collins, primo de seu marido, a assusta. A Sra. Bennet define essa ansiedade como “a coisa mais dura neste mundo, que sua propriedade seja alienada de suas próprias filhas” (AUSTEN, 2013, 9%). A obsessão da Sra. Bennet com o matrimônio é traduzida pela preocupação que suas filhas não tenham como se manter no futuro, por conta própria.

É sempre difícil descrever um mito; ele não se deixa apanhar nem cercar, habita as consciências sem nunca postar-se diante delas como um objeto imóvel. É por vezes tão fluido, tão contraditório que não se lhe percebe, de início, a unidade [...]. (BEAUVOIR, 1970, p. 183)

O casamento é um mito que prega a plenitude. Socialmente, cria-se a noção de que ao casar-se, a mulher não apenas será feliz e realizada, mas o casamento também é apresentado como a solução para qualquer outro possível problema, garantindo-lhe segurança futura. “[...] o mito não é uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão” (BARTHES, 1993, p. 150), ele é construído através de fragmentos históricos da verdade e apresenta-se como inquestionável – mesmo que logo em seguida, ao analisa-lo, o destinatário o questione e o desmonte.

[...] todo o sistema semiológico é um sistema de valores; ora, o consumidor do mito considera a significação como um sistema de fatos: o mito é lido como um sistema fático, quando é apenas um sistema semiológico. (BARTHES, 1993, p. 152)

A força do mito reside em sua apresentação, ele é construído como uma verdade. A Sra. Bennet acredita fortemente que o casamento é a melhor solução para que suas filhas tenham um futuro estável, pois o mito que cerca o matrimônio a faz acreditar que esta é a melhor solução, e a partir disso ela não o questiona, apenas aceita.

Para a mulher, o matrimônio é um mito diferente do que representa para o homem. Enquanto na frase de abertura do romance nos deparamos com o casamento como um complemento para aqueles do sexo masculino, para a mulher casar-se é o que a transforma em mulher “de verdade”, é quando assume a função para a qual foi educada desde o nascimento. Ao dizer que algo é “uma verdade universalmente conhecida”, Austen (2011) classifica automaticamente a fala como mitológica.

Dentro deste mito estão inseridos outros, como por exemplo o mito da “mulher para casar”. Entre as personagens do romance, a que melhor se enquadra nos padrões sociais para a mulher construída para o matrimônio é Jane Bennet, ao passo que o comportamento de Elizabeth, constantemente comentado por outros personagens, é intimidador e inadequado para uma dama que está à procura de um marido. Lydia, por outro lado, foge totalmente do que era considerado adequado: ri demais, viaja sozinha e, por fim e a pior das manchas, foge com outro homem.

Embora o mito do casamento tenha se modificado lentamente durante os dois séculos que nos separam de *Orgulho & Preconceito*, ainda hoje o senso-comum reproduz a fala mitológica que toda mulher almeja casar-se, embora essa não seja uma verdade absoluta. Ainda hoje, há mulheres que desejam casar-se e controlam seu comportamento para não “intimidar” possíveis pretendentes, enquanto outras, de idade avançada e ainda solteiras, sentem que a sociedade as vê como fracassada ou as respeita menos por não serem casadas (ADICHIE, 2013).

Somos todos seres sociais. Nós internalizamos ideias dessa socialização. Até mesmo a linguagem que usamos para falar sobre casamento e relacionamentos ilustra isto. A linguagem do casamento

muitas vezes é a linguagem da propriedade, ao invés da linguagem da parceria.⁶ (ADICHIE, 2013, tradução nossa)

Ainda hoje é possível localizar resquícios da cultura que via a esposa como propriedade do marido. Austen, porém, tinha uma visão diferente sobre a relação entre homem e mulher. É logo ao final do livro que ela resume boa parte do princípio de igualdade que acredita que deve existir no casamento, aquele que tentou demonstrar ao longo de sua obra. Ao mencionar a irmã do Sr. Darcy e o que ela aprendeu com Elizabeth, escreve:

Georgiana tinha a opinião mais elevada sobre Elizabeth no mundo; embora ela primeiro ouvisse com uma surpresa beirando o alarme o modo animado e brincalhão com que ela se dirigia ao seu irmão. Ele, que sempre inspirara nela um respeito que quase superava sua afeição, agora era visto por ela como objeto de pilhéria. Sua mente recebia conhecimentos que nunca antes achara em seu caminho. Pelas instruções de Elizabeth, ela começou a compreender que uma mulher pode tomar liberdades com seu marido, o que um irmão nem sempre permite de uma irmã dez anos mais jovem do que ele mesmo. (AUSTEN, 2013, 52%)

A autora permite que marido e mulher estejam em posição de igualdade a partir desta colocação, mas também nos dá outra informação importante sobre sua visão acerca dos papéis de gênero. A maior diferença entre os irmãos Darcy existe não por causa do sexo, mas sim pela diferença de idade entre ambos. Isto, porém, não nega a existência de diferenças de tratamento provenientes do gênero, mas destaca que possivelmente elas são menores que aquelas causadas pela diferença de idade entre eles.

Apesar da aparente igualdade entre ambos, o amor entre Darcy e Elizabeth não pode ser visto apenas como confluyente. A descrição de Giddens (1992) sobre como o amor romântico manifesta-se na figura masculina adequa-se ao comportamento de Darcy durante o romance.

O *ethos* do amor romântico tem de certo modo sustentado esta orientação, no sentido de que o homem desejável tem sido com frequência representado como frio e inatingível. Mas desde que tal amor dissolve estas características, que são exibidas como uma

⁶ We are all social beings. We internalize ideas from our socialization. Even the language we use in talking about marriage and relationships illustrates this. The language of marriage is often the language of ownership, rather than the language of partnership.

máscara, o reconhecimento da vulnerabilidade emocional masculina está evidentemente presente. (GIDDENS, 1992, p. 73)

Elizabeth então apresenta-se como a responsável por despir a armadura que Darcy constrói para se proteger emocionalmente. Porém, pode-se dizer que Darcy e Elizabeth vivem um processo transitório entre o amor romântico e confluyente. Há entre os personagens a preocupação em construir uma relação pautada na igualdade e respeito mútuo, o que causa estranhamento em quem vê de perto, como a própria Georgiana, irmã de Darcy.

O casamento de Darcy e Elizabeth acontece primeiramente por amor, não necessidade financeira. É o amor entre ambos que ajuda a fortificar um relacionamento com mais igualdade que diferenças, embora elas ainda existam. Austen busca construir entre seus protagonistas uma relação onde homem e mulher sejam vistos como parceiros e colaboram um com o outro. Ao fim do romance, Elizabeth não é reduzida a propriedade de Darcy, mas sua companheira.

4. O DIÁRIO DE BRIDGET JONES E THE LIZZIE BENNET DIARIES

O bicentenário de *Orgulho & Preconceito* foi comemorado em 2013, mas o romance continua a cativar leitores como se datasse de poucos anos. É inegável a influência que a história criada por Jane Austen ainda exerce quando nos referimos à chamada “literatura mulherzinha” ou qualquer outra produção cujo público alvo seja o feminino.

É impossível mensurar a influência de Jane Austen para a cultura pop. A internet está repleta de fanfictions⁷, vídeos, blogs e listas de discussão que reúnem fãs do romance entre Elizabeth Bennet e Sr. Darcy. Filmes como *Austenlândia* (2013) – baseada num romance homônimo de Shannon Hale (2014) – ou *Noiva & Preconceito* (2004), séries como *Death Comes to Pemberley* (BBC, 2013) e até o controverso livro *Orgulho & Preconceito & Zumbis*, de Seth Grahame-Smith (2010), onde zumbis invadem o romance de Jane Austen, são apenas alguns exemplos de obras recentes dos mais variados estilos que tomam como base o clássico inglês.

Estas são apenas algumas versões, pois existem ainda adaptações diretas do romance, como o filme de 2005 dirigido por Joe Wright e a popular minissérie da BBC exibida em 1995. A própria emissora britânica, aliás, adaptou o romance de Austen para a televisão mais de uma vez.

A lista de obras que sofreram influência direta ou indireta de *Orgulho & Preconceito* é extensa e parece crescer a cada dia, entre programas de TV, peças de teatro, filmes para cinema e televisão e até mesmo livros que se inspiram no trabalho de Austen.

Entre as diversas obras baseadas, inspiradas ou adaptadas de *Orgulho & Preconceito*, escolhemos dois trabalhos distintos pautados em Austen para analisarmos neste capítulo. Cada uma das obras escolhidas utiliza-se da obra de Jane Austen de maneira diferente.

Um dos nossos objetos de estudo é o romance *O diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding (2011). Através do método comparativo, buscaremos encontrar paralelos entre a obra e *Orgulho & Preconceito*, pois Fielding não se propôs a criar uma adaptação contemporânea do livro, mas sim uma nova história que sofre fortes

⁷ Histórias ficcionais criadas por fãs baseadas em universos já existentes.

influências de *Orgulho & Preconceito*. Destacaremos quais são essas influências e como a autora trabalha ao longo do capítulo.

O outro objeto analisado neste capítulo é a websérie⁸ *The Lizzie Bennet Diaries* (2012), um projeto transmídia que procura adaptar o romance de Jane Austen para os dias de hoje, contando a história através das redes sociais. Nesta versão, a plataforma também ajuda a contar a história e os produtores constantemente buscavam soluções para integrar enredo e mídia.

4.1. O diário de Bridget Jones

Bridget é uma jovem solteira na casa dos trinta anos, não se sente profissionalmente realizada e vive à procura de um homem ideal, mesmo que tente mostrar para a mãe que está satisfeita com a sua vida profissional e amorosa. Com muito humor e tirando sarro de si mesma, a personagem lida com seus conflitos como muitas mulheres. Bridget frequentemente compara-se às mulheres ao seu redor – casadas, com filhos e ocupando boas posições em seu emprego. O desejo de Bridget (parece) simples: emagrecer, parar de beber e fumar, talvez estar numa posição melhor no emprego e encontrar um namorado.

A história escrita por Helen Fielding na década de 90 surgiu como uma coluna para o jornal *The Independent*. O livro foi publicado em 1996, mas a coluna ainda era ativa até 2006, sofrendo algumas interrupções nos quase dez anos que foi publicada. O romance ganhou duas sequências: *Bridget Jones, no limite da razão*, publicado em 1999 e uma versão recente e controversa, *Bridget Jones, louca pelo garoto*, lançada em 2013. Todos os títulos foram publicados no Brasil, os dois primeiros pela Editora Record e o último pela Editora Paralela, braço editorial da Companhia das Letras.

Narrado em forma de diário, o estilo de Fielding marcou época, sendo considerado por muitos “mãe” do gênero “chick-lit”, nome dado à livros que são considerados “literatura mulherzinha” (filmes do gênero são chamados de “chick-flicks”). Livros enquadrados nessa categoria geralmente são narrados em primeira pessoa e acompanham a história de uma mulher – ou um grupo de mulheres – que,

⁸ Série veiculada na internet.

com muito humor, tentam lidar com seus dilemas amorosos, insatisfação profissional e outras frustrações diversas.

Quando consideramos a origem do chick-lit, um único texto claramente se destaca por si só: *O diário de Bridget Jones* (1996), de Helen Fielding. Todo fenômeno chick-lit invariavelmente nos leva de volta para esse romance. Mas assim como outros casos onde um gênero cheio de ramificações parece crescer de um único caule, a gênese do chick-lit talvez não seja tão simples. Afinal de contas, Bridget Jones – assim como os épicos homéricos ou os primeiros romances britânicos do século dezoito – dificilmente surgiria como um estalo, completamente formado no cérebro de Fielding. (FERRIS; YOUNG, 2006, p. 4, tradução nossa).⁹

É sabido que a principal fonte de inspiração de Fielding foi *Orgulho & Preconceito*, de Austen. O sobrenome de Mark Darcy, galã da história, não deixa dúvidas da relevância do trabalho de Austen para a criação do romance (FERRIS; YOUNG, 2006, p. 5), que hoje é praticamente um ícone da cultura pop.

Adaptado para os cinemas em 2001, *O diário de Bridget Jones* figurou nas listas dos mais vendidos ao redor do mundo e sua popularidade permanece mais de uma década depois. Prova disso foi o recente lançamento do terceiro livro da série, *Louca pelo garoto*. Antes mesmo de ser lançado, o jornal *The Sunday Times* divulgou alguns capítulos da publicação para os fãs e a surpresa foi geral: logo nas primeiras páginas, os leitores descobriam que Mark Darcy havia morrido cinco anos antes, e que a última história de Bridget seria sobre como ela lida com sua viuvez.

A reação dos fãs nas redes sociais não foi satisfatória. Muitos ficaram incomodados com a ousadia da autora ao matar o eterno Sr. Darcy – mesmo que esse não seja o original. Apesar dos constantes protestos dos fãs em relação à decisão da autora, a curiosidade falou mais alto e o livro ainda figurou na lista dos mais vendidos quando foi lançado.

Mas as páginas dos livros e as telas do cinema não foram suficientes para Bridget Jones. Uma versão musical da obra está nos planos desde 2009 e a cantora britânica Lily Allen estaria trabalhando em canções para o projeto, que não tem data para sair do papel.

⁹ When we consider the origins of chick lit, a single urtext clearly presents itself: Helen Fielding's *Bridget Jones's Diary* (1996). The entire chick-lit phenomenon is invariably traced back to this single novel. But as in other cases in which a many-branched genre appears to grow from a single stalk, the genesis of chick lit may not be so simple. After all, *Bridget Jones* – much like the Homeric epics or the first eighteenth-century British novels – could hardly have sprung fully formed from Fielding's brain.

Assim como a obra que o inspirou, *Bridget Jones* atraiu um grande número de fãs e sua popularidade parece não diminuir com o tempo, pelo contrário – a história da solteirona que conta calorias e tenta diminuir o consumo de álcool e cigarro parece ganhar força, quase duas décadas após o lançamento.

4.1.1. O diário de Bridget Jones X Orgulho & Preconceito

Enquanto muitos autores relutam em compartilhar as obras que os inspiraram, Helen Fielding parece não ter problemas em assumir que sua obra foi fortemente influenciada por Jane Austen. A própria autora já admitiu que não apenas seu mocinho, Mark Darcy, foi inspirado no icônico Fitzwilliam Darcy, como também afirmou que boa parte do seu enredo e personagens foram inspirados na obra de Austen (FERRIS; YOUNG, 2006, p. 4).

A primeira vez que Bridget encontra Mark Darcy é na casa da mãe, logo no primeiro capítulo do livro, em um jantar de Natal (FIELDING, 2010, p. 19). Assim como Elizabeth, a primeira impressão de Bridget a respeito de Mark Darcy é sua aparência, mas logo se desencanta com a postura do personagem, considerando-o arrogante e presunçoso.

As semelhanças não residem apenas nesses detalhes. Uma das principais características da narrativa de Helen Fielding é o humor. A forma como Bridget encara os momentos controversos da sua vida com sarcasmo e, por vezes, comentários ácidos, lembra um pouco a personalidade afiada de Elizabeth Bennet, uma de suas principais marcas registradas.

O humor transformou-se em uma característica marcante na obra de Fielding, tal qual na obra de Austen. O gênero chick-lit, do qual o romance de Fielding é precursor, caracteriza-se fortemente pela presença de uma narrativa bem-humorada, geralmente narrada em primeira pessoa, onde a personagem busca fazer piada com as próprias ansiedades (FERRIS; YOUNG, 2006).

Enquanto o humor em Austen atribui poder e vontade à algumas personagens (CASAL, 2011), em *Bridget Jones* o humor atua por vezes como uma armadura ou disfarce. Bridget ri dos próprios problemas para diminuir a importância que eles tem em sua vida e para apresentar-se diante dos outros personagens como uma mulher segura e realizada. Em *O diário de Bridget Jones*, o humor atua como uma máscara.

Uma das semelhanças mais marcantes entre a história criada por Fielding e o romance de Austen está em seus personagens masculinos. Além de Mark Darcy ser claramente inspirado no galã de Austen, há um outro personagem que em certo momento é objeto de afeto de Jones e se assemelha a um dos personagens criados pela escritora britânica no século XIX: Daniel Cleaver.

Daniel Cleaver assume em *O diário de Bridget Jones* o papel de George Wickham. Assim como Wickham, Cleaver torna-se objeto de desejo de Bridget. Sua postura e aparência conquistam a personagem, que passa a ficar encantada com ele. Assim como Elizabeth percebe que “o que ela deseja (Wickham) não é o que ela precisa (Darcy)” (BARBOSA, 2013, p. 135), o mesmo ocorre com Bridget em relação a Daniel Cleaver.

A relação entre Daniel e Mark também se assemelha aos laços que haviam entre Wickham e Darcy. Os dois são conhecidos de longa data, porém não se gostam devido a um desentendimento anterior - em *O diário de Bridget Jones*, Cleaver afirma que Darcy “roubou” sua noiva. Esse desentendimento é similar ao que ocorre em *Orgulho & Preconceito*, onde Wickham diz a Elizabeth que Darcy, afilhado do falecido pai de Darcy, tirou todos os seus direitos após a morte do padrinho. Nas duas histórias, a protagonista se choca com a frieza de Darcy em relação ao antigo amigo, até o momento que descobre que havia sido enganada (por Wickham ou Cleaver, dependendo da versão) e Darcy havia agido corretamente e com justiça (FIELDING, 2010; AUSTEN, 2011).

A mãe de Bridget, ao contrário da Sra. Bennet, tem diversas ocupações na vida. Em determinado momento, a personagem chega a trabalhar em um programa de televisão e vive diversas aventuras relacionadas à sua vida amorosa. Porém, assim como a matriarca dos Bennet – e diversas mães ao redor do mundo –, ela deseja ver sua filha casada com um “bom partido”, por isso convida, com frequência, filhos solteiros de suas amigas para ir à sua casa e conhecerem Bridget, na esperança que ela comece a namorar algum deles. É a partir de um desses encontros que Bridget vê Mark Darcy pela primeira vez.

Muito embora diversas questões levantadas por Austen em seu romance não sejam mais aplicáveis nos dias de hoje, diversos outros “clichês” construídos por ela ainda moldam a literatura, cinema e diversas outras produções voltadas para o

público feminino. Os elementos presentes no romance de Fielding que remetem à obra de Austen servem para corroborar este fato.

Certos clichês que originaram-se na obra de Jane Austen talvez prevaleçam até hoje por ainda encontrarem apoio no universo que envolve o imaginário da identidade feminina. Seja por que certas situações permanecem as mesmas através dos séculos ou por Jane Austen ser uma mulher à frente do seu tempo – ou um pouco de ambas –, Bridget Jones deve boa parte da sua construção à Jane Austen e seu trabalho.

4.1.1.1. A mulher ideal: os padrões de Bridget e Elizabeth

É em uma longa conversa que os personagens de Austen definem as características da mulher ideal (AUSTEN, 2011, p. 40-45), tópico previamente discutido no terceiro capítulo deste trabalho. Enquanto as características da “mulher perfeita” no romance estão atreladas aos modos de se portar, a mulher ideal em Bridget Jones também existe, mas de outro modo: na aparência física.

Em constante luta contra a balança, grande parte dos capítulos iniciam com Bridget dizendo com quantos quilos está no exato momento que escreve em seu diário. Diariamente, a personagem encara a balança, conta quantas calorias consumiu e procura o corpo ideal, tentando encontrar no físico respostas para os seus conflitos internos.

“A ‘beleza’ não é universal, nem imutável, embora o mundo ocidental finja que todos os ideais de beleza feminina se originam de uma Mulher Ideal Platônica” (WOLF, 1991, p. 15), e Bridget encarna bem os efeitos da implacável busca pela perfeição física que abala mulheres. “A mulher ‘ideal’ de acordo com Bridget é magra, bem-vestida, tem uma carreira e um namorado (quando não é um esposo)¹⁰” (HJALTADOTTIR, 2004, p. 36) e esses são os objetivos que a personagem almeja: magreza, uma posição melhor no emprego e um namorado. Bridget transporta tanto para sua aparência quanto para seu possível futuro namorado a felicidade. Para ela, ter um corpo perfeito, ser bem-empregada e estar em um relacionamento estável são garantias diretas de sucesso e felicidade.

¹⁰ The ‘ideal’ woman according to Bridget is someone that is thin, well groomed, has a career and a boyfriend (if not a husband)

Não há descrições físicas da personagem no livro. A única informação que Fielding nos dá a respeito da aparência física de Bridget é seu peso (HJALTADOTTIR, 2004, p. 36), sempre informado no início de cada capítulo e motivo de insatisfação da protagonista. Bridget pesa cerca de 59 quilos, com leves alterações acima ou abaixo durante o livro e está constantemente encarando dietas para emagrecer (FIELDING, 2011).

Antes da Revolução Industrial, a mulher comum não poderia ter sentido o que sente a mulher moderna com relação à beleza, já que esta última vivência o mito como uma contínua comparação com um ideal físico amplamente difundido. Antes da invenção de tecnologias de produção em massa — daguerreótipos, fotografias, etc. — uma mulher comum era exposta a poucas imagens dessa natureza fora da igreja. Como a família era uma unidade de produção e o trabalho da mulher complementava o do homem, o valor das mulheres que não fossem aristocratas ou prostitutas residia em sua capacidade de trabalho, sagacidade econômica, força física e fertilidade. É óbvio que a atração física também desempenhava o seu papel; mas a beleza, como a entendemos, não era, para as mulheres do povo, uma questão séria no mercado matrimonial. (WOLF, 1992, p. 17-18)

A ansiedade causada pelos padrões de beleza é recente, não poderia constar nas características consideradas por Darcy ao enumerar as qualidades da mulher ideal. A revolução industrial ocorreu mais tarde no século XIX, o drama não é comum aos personagens de Austen. Mas no ambiente contemporâneo, a pressão causada pelo padrão de beleza é uma realidade comum às mulheres, alimentada pela indústria da moda, revistas femininas e televisão.

Quando consegue atingir seu peso desejado – 54 quilos –, Bridget comemora que finalmente está magra, após anos na luta contra a balança (FIELDING, 2010, p. 111). Satisfeita por finalmente ter atingido sua meta, Jones se vê frustrada ao perceber que as pessoas ao seu redor não tiveram a reação que ela esperava ao fazer dieta durante tantos anos. Ao invés de dizer que a personagem parece deslumbrante, seus amigos perguntam se há algo errado com ela e afirmam que parece cansada (FIELDING, 2010, p. 112-113).

A reação dos amigos é o clique necessário para que Bridget perceba que estar satisfeita consigo mesma não significa atingir determinado peso na balança. Para sentir-se bem com o próprio corpo e fugir dos padrões de beleza socialmente impostos, é necessário uma nova forma de ver (WOLF, 1992, p. 24), não apenas a si mesma, mas o próprio mundo e a indústria.

Em uma fala destacada por Hjaltdottir (2004) como a síntese da frustração de Bridget por seu resultado não ser o que ela esperava, a personagem resume o sentimento de muitos que buscam padrões inatingíveis como forma de encaixarem-se ou sentirem-se bem:

Agora me senti oca e confusa, como se tivessem puxado o tapete sob meus pés. Dezoito anos – em vão. Dezoito anos de calorias e somas de unidades calóricas. [...] Dezoito anos de lutas, sacrifício, inanição – para quê? Dezoito anos e o resultado é “cansada e desanimada”. Estou me sentindo como um cientista que descobre que o trabalho ao qual dedicou uma vida inteira foi um engano total. (FIELDING, 2010, p. 114)

Uma das principais características que tornaram *O diário de Bridget Jones* um livro bem sucedido – ou uma franquia, se considerarmos os filmes e as sequências do romance – é a identificação instantânea que várias leitoras encontram em Bridget, não apenas nesse episódio, mas em muitos outros ao longo do romance. As falhas e inseguranças da personagem são projetadas de modo que o leitor se encontre nelas. Com problemas como a necessidade de encaixar-se em padrões, Fielding constrói uma história de fácil identificação ao colocar em pauta conflitos que são comuns a diversas mulheres, o que alimenta sua credibilidade com o público que dialoga.

4.2. The Lizzie Bennet Diaries

The Lizzie Bennet Diaries foi ao ar pela primeira vez em abril de 2012, um projeto idealizado por Hank Green, e durante o ano seguinte, novos episódios eram disponibilizados todas as segundas e quintas-feiras, além de eventuais surpresas para os espectadores. Seu idealizador já possuía certa intimidade com o Youtube, principal plataforma escolhida para abrigar a websérie. Hank Green ficou popular na internet ao criar em 2007, junto com seu irmão, o escritor John Green, o vlog *Vlogbrothers*.

A esposa de Hank, Katherine Green, era fã do romance de Austen e inspirou o marido a criar a websérie com ajuda de Bernie Su. Criaram então a Pemberley Digital, uma empresa – com nome inspirado na propriedade que aparece nos romances de Austen – que além de adaptar clássicos para a plataforma virtual,

também aparece na versão virtual do romance. A proposta da websérie, que contou com cem episódios, dez vídeos de perguntas e respostas e outras dezenas de vídeos em canais de apoio, era transpor o romance de Austen para o século XXI, acontecendo em tempo real em diversas plataformas.

A intenção dos criadores não era apenas criar uma adaptação do romance no formato de vlog – ou videolog, um diário virtual em vídeo, geralmente hospedado no Youtube –, mas sim uma versão da história que acontecesse através das redes sociais. Em *The Lizzie Bennet Diaries* (2012), a história não se desenrolava apenas no canal de Lizzie no Youtube: ela acontecia nos canais de apoio, no Twitter, Facebook, Tumblr e até mesmo no LinkedIn, uma rede social de negócios. O formato transmídia adotado pelos criadores foi uma forma encontrada para aumentar a imersão dos espectadores no universo da série.

A história acontecia da seguinte forma: às segundas e quintas-feiras, um vídeo com duração média de cinco minutos era publicado no canal Lizzie Bennet, no Youtube. Os vídeos eram em formato de vlog, ou seja, uma espécie de blog, onde o autor posta seus comentários e opiniões a respeito dos mais variados assuntos em vídeos, ao invés de textos. A execução era simples: a atriz Ashley Clements, que interpretava a Elizabeth Bennet 2.0, interagiu com uma câmera, por vezes fazia comentários com a melhor amiga, Charlotte – que geralmente estava “por trás” das câmeras – e boa parte dos vídeos eram gravados no quarto da personagem. A intenção era dar aos vídeos uma aparência caseira, como muitos outros diários em vídeo postados por adolescentes e jovens na internet diariamente.

No universo de *The Lizzie Bennet Diaries*, tal qual qualquer outra história que utilize múltiplas plataformas para ser contada, quanto mais o espectador se envolvesse com o enredo, maior seria sua experiência de imersão. Entrar em contato com as diversas plataformas aumentava as possibilidades de aproveitamento do enredo. Além disso, o espectador poderia interagir com a história através das redes sociais.

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. [...] Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. (JENKINS, 2009, p. 138)

A narrativa transmídia é utilizada como suporte para que o espectador entre em contato com diversos pontos de vista da história, permitindo assim que a história não concentre-se apenas na versão de Lizzie.

The Lizzie Bennet Diaries é um romance da era digital. A maneira encontrada pelos produtores para contar a história é essencial para seu desenvolvimento. Ela não funcionaria em nenhuma outra plataforma que não fosse a web, um espaço que permite a aproximação entre público e produtor de conteúdo, mesclando os papéis.

Lizzie Bennet é uma universitária na casa dos vinte anos que cria um canal no Youtube como parte de um projeto para a faculdade de comunicação. Ela passa a usar o canal como uma espécie de diário virtual, postando constantemente vídeos sobre seu dia-a-dia. Por vezes, Lizzie conversava com outros personagens em cena, especialmente suas irmãs e melhor amiga, em outras ela simplesmente imitava outros personagens. Seus pais e sua tia, por exemplo, jamais apareceram em cena durante o vlog: quando necessário, Lizzie imitava suas reações com fantasias e ajuda dos amigos, adicionando uma veia cômica à história.

Os canais do Youtube que funcionavam como apoio para a história principal eram o videolog da Lydia, que simulava vídeos gravados pelo celular da personagem; o canal da Maria Lu, irmã de Charlotte, onde ela praticava “vlogar” para impressionar o Sr. Collins e conseguir um estágio; o canal do próprio Sr. Collins, com dicas para aprimorar os vídeos; além do canal da Gigi Darcy, irmã de William Darcy, usado para apresentar um programa criado pela Pemberley, que na websérie virou uma empresa.

Além dos canais no Youtube, boa parte da história acontecia em outra rede social: o Twitter. Os personagens interagiam entre si através da rede e também com espectadores, aumentando a experiência de imersão. Além da interação entre os personagens via Twitter colaborar para o andamento da história, também ajudava a reforçar a imagem de que eram reais, além de usuários assíduos da internet.

Durante a série, perfis em outras redes sociais também foram usados para contar história. A preocupação dos produtores foi que esses perfis combinassem não apenas com o enredo, mas também personalidade do autor. Por isso, fazia todo sentido que Ricky Collins, por exemplo, possuísse um perfil no LinkedIn, rede social de negócios, que Jane Bennet transformasse sua página no Tumblr em um blog de moda ou usasse o Pinterest como um mural para agregar tudo que ela considerasse

bonito, ou que George Wickham usasse o OkCupid, uma rede social para encontrar namoradas. Apesar de serem adições pontuais e não interferirem no desenrolar da trama, ajudavam a diferenciar os personagens e aproximá-los da realidade.

O Facebook, porém, não era um meio fortemente utilizado pela produção da websérie, pois apesar de criarem páginas para os diversos personagens, geralmente utilizavam a rede apenas para divulgar novos episódios postados, evitando usá-lo como forma de complementar a narrativa. É provável que essa escolha seja devido às políticas adotadas pelo Facebook para exibição de conteúdo na linha do tempo dos usuários, já que, ao contrário de redes como Twitter, Tumblr ou Youtube, o Facebook não exibe todo conteúdo das páginas que o usuário segue em seu perfil, mas seleciona o conteúdo que será exibido de acordo com grau de relevância, para evitar o fluxo intenso de conteúdo. O que é útil para que os usuários vejam apenas o que lhes interessa e não sejam inundados com excesso de informação pode atrapalhar quando o interesse é contar uma história em múltiplas plataformas, pois o conteúdo não seria facilmente exibido para todos os seguidores da página, causando um ruído na comunicação.

Uma das principais ações que demonstrou a eficiência da narrativa transmídia para o desenvolvimento do enredo foi em relação à Lydia. Nessa versão, a personagem foi retratada como uma adolescente divertida e interessada em aproveitar a vida, sem se preocupar muito com as consequências, desde que consiga fazer suas vontades. Na trama, ela resolve criar um vlog para também sentir um gostinho da fama virtual que a irmã conquistou. Através do vlog e das redes sociais de Lydia, foi possível acompanhar o desenvolvimento do relacionamento da personagem com Wickham – que comentaremos melhor em outro ponto deste capítulo –, o que colaborou para uma grande interação dos espectadores em um dos pontos principais da história da personagem, quando o “escândalo” vivido por Lydia é exposto.

Essa possibilidade de interação entre público e obra foi tão marcante para a websérie que rendeu um Emmy para a produção, como Melhor Programa Original Interativo. Além do *Creative Arts Emmy*, *The Lizzie Bennet Diaries* foi premiado na mesma categoria do *Streamys*, uma premiação que contempla canais do Youtube, onde Bernie Su também foi premiado por melhor roteiro em comédia.

4.2.1. Os resultados da produção

O formato diferenciado escolhido para recontar uma história há muito reproduzida e bastante conhecida entre os falantes da língua inglesa obteve sucesso. Os números de *The Lizzie Bennet Diaries* são consideráveis para o formato da produção, com mais de 240 mil inscritos e um número superior a 45 milhões de visualizações apenas no canal da Lizzie Bennet.

A boa recepção do produto pelo público não é traduzida apenas em números de visualizações ou seguidores, mas também em retorno financeiro. Em 2013, a equipe lançou uma campanha no Kickstarter, um site de financiamento coletivo para os mais variados projetos, buscando apoio dos fãs para financiar a produção de uma nova websérie e a criação de DVD's e um livro de *The Lizzie Bennet Diaries*, além de outros possíveis futuros projetos da Pemberley Digital, caso a arrecadação fosse maior que a esperada.

Com a meta de 60 mil dólares para ser atingida, o projeto arrecadou cerca de 460 mil dólares, quase oito vezes mais do que o esperado. Com mais de sete mil fãs apoiando o financiamento, prêmios variados eram distribuídos para quem colaborasse com uma quantia a partir de dez dólares – desde o nome nos agradecimentos do DVD até pôsteres autografados pelo elenco da série e virar um personagem na próxima produção do grupo.

O resultado positivo do crowdfunding¹¹ permitiu que a Pemberley produzisse outras duas webséries também inspiradas em obras de Austen. A primeira delas foi *Welcome to Sanditon*, baseada em uma obra inacabada de Jane Austen, *Sanditon*. Para causar identificação do público, que desconhecia a história original, os criadores colocaram Gigi Darcy como protagonista da websérie, uma personagem amada pelo fandom¹², além de hospedarem os vídeos no canal Pemberley Digital, que já possuía vídeos da personagem. Porém, o roteiro não agradou os fãs, que fizeram diversas reclamações através de comentários nos vídeos, fóruns de discussão e no Tumblr, por considerarem a história e a experiência transmídia inferiores à *The Lizzie Bennet Diaries*.

¹¹ Financiamento coletivo

¹² Fandom é contração de “fankingdom”, ou “Reino dos fãs”. É o nome usado para referir-se ao grupo de fãs de um determinado produto (artista, série, livro etc.). É comum que fandoms específicos recebam apelidos, geralmente relacionados ao produto do qual são fãs. Ex.: fãs da cantora Demi Lovato chamam-se Lovatics, fãs da série Glee são conhecidos como Gleeks, fãs de *Jogos Vorazes* são chamados de Tributos etc. Os fãs de *The Lizzie Bennet Diaries* eram apelidados “Seahorses”.

A segunda tentativa pós *The Lizzie Bennet Diaries* foi adaptar o romance *Emma*, de Jane Austen. Assim como *Welcome to Sanditon*, *Emma Approved* não possui um canal próprio no Youtube, ao contrário de *The Lizzie Bennet Diaries*. Os vídeos também foram hospedados no canal da Pemberley Digital, desde outubro de 2013. Enquanto *Welcome to Sanditon* era uma série curta, programada apenas para três meses, *Emma Approved* foi lançada para com a expectativa de ser uma série de maior duração. Ainda em andamento, a adaptação que foi amplamente aguardada pelos fãs teve uma recepção diferente da esperada pela equipe que a idealizou.

Enquanto boa parte da interação fora do Youtube em *The Lizzie Bennet Diaries* acontecia no Twitter – o que possibilitava uma maior interação entre fãs e personagens –, uma das mídias mais fortes além do Youtube na história de Emma é o blog com dicas de comportamento e estilo que a personagem mantém. A maior crítica do público é que, por não interagirem com os personagens no mesmo nível que era possível em *The Lizzie Bennet Diaries*, relacionar-se e identificar-se com eles é mais difícil (BUENEKKE, 2014).

Mas não apenas a Pemberley Digital se aproveitou da repercussão do seu produto nas redes para criar outros similares. Diversos outros produtores independentes também criaram webséries inspiradas em clássicos da literatura britânica. Alguns exemplos são Jules & Monty, uma websérie baseada em Romeu e Julieta onde os personagens são universitários e utiliza diversas falas da versão original; *The Autobiography of Jane Eyre*, que transporta a história de Jane Eyre para os dias atuais e *Nothing Much To Do*, também baseada numa peça de Shakespeare, *Muito barulho por nada*. Essas são apenas algumas entre as diversas produções que continuam a aparecer no Youtube aproveitando-se do caminho aberto pela versão digital de *Orgulho & Preconceito*.

4.2.2. The Lizzie Bennet Diaries X Orgulho & Preconceito

Como qualquer versão ou adaptação, diversas mudanças no enredo foram necessárias para que *Orgulho & Preconceito* fosse transformada em uma história do século XXI. Ao levar Lizzie a compartilhar os seus problemas familiares, suas impressões sobre Darcy e seu relacionamento com a família na internet, foi

necessário adaptar a história não apenas ao nosso tempo, mas também à mídia na qual ela se apoia.

Apesar de manter o foco em Lizzie e seu relacionamento com Darcy, um dos maiores destaques dessa versão é a oportunidade de desenvolver os personagens secundários, uma vantagem possibilitada pela narrativa transmídia. Apesar de se apoiar em um canal principal, as ferramentas secundárias tornam possível para o público entrar em contato com outros personagens geralmente negligenciados pelas variadas adaptações da obra.

Embora o desenvolvimento do romance entre Lizzie e Darcy tenha sido essencial para *The Lizzie Bennet Diaries*, a verdadeira força estava em dar corpo a vários dos personagens secundários em *Orgulho & Preconceito* através dos elementos transmídias, fazendo espectadores familiarizados com a história considerarem leituras alternativas ao material de origem, e aos novatos no mundo de Austen se voltarem para o texto pela primeira vez.¹³ (ANDERSEN, 2013, tradução nossa)

Um dos grandes destaques da versão virtual de *Orgulho & Preconceito* foi Lydia Bennet, personagem comumente negligenciada – ou até mesmo odiada – pelos fãs da obra original, que a consideram fútil e por vezes irritante. Na leitura que a personagem recebeu dos criadores da websérie, a transformação de Lydia e sua história com Wickham atingiram um patamar diferente da obra original, mas com uma interessante saída para o enredo.

Assim como a Lydia original, a personagem da série pode ser definida como impulsiva, festiva e atrevida. O espírito livre de Lydia foi bem capturado pela atuação de Mary Kate Wiles, atriz que deu vida à personagem na versão co-criada por Hank Green e Bernie Su. Enquanto na versão original Lydia tinha a irmã Kitty como companhia, na websérie ela foi transformada no gato de estimação dos Bennet.

Transformar Kitty em um animal de estimação e Mary em uma prima, ao invés de irmã, foi a saída encontrada pelos criadores para a família se adequar melhor aos padrões atuais. Como Kitty e Mary eram personagens com menor importância para o enredo que Lydia e Jane, elas foram cortadas da versão, o que alterou o

¹³ While the budding romance between Lizzie and Darcy was pivotal to *The Lizzie Bennet Diaries*, its true strength was in fleshing out many of the minor characters in *Pride and Prejudice* through the transmedia elements making audiences familiar with the story consider alternate readings of the source material, and new inductees to the world of Austen to turn to the text for the first time.

relacionamento entre as irmãs e como ele era explorado, como a própria intérprete da personagem explica:

O que há de diferente em *The Lizzie Bennet Diaries* é que só existem três irmãs, ao invés de cinco como no livro, o que cria uma dinâmica totalmente diferente. Porque no livro, Lydia tem Kitty a seguindo por todo canto e a deixando assumir a posição de líder nessa dinâmica, e na nossa série Lydia não tem isso. Ela se sente como a irmãzinha irritante. Obviamente Lizzie e Jane a amam, mas eu acho que fica claro com o decorrer do show que existe uma certa dinâmica onde Lydia se sente de fora e incompreendida pelas irmãs.¹⁴ (WILES apud WHYTE, 2013, tradução nossa)

Foi também para adaptar a história à algo mais próximo da realidade atual que o grande momento de Lydia na trama sofreu uma grande modificação, tornando-se um dos destaques da adaptação. Ao invés de fugir para morar com o namorado, uma subversão que não teria tanta força moral nos dias de hoje, outro assunto atual – e completamente ligado ao universo virtual – foi colocado em pauta na história.

Os vídeos de Lydia foram, aos poucos, mostrando o desenvolvimento da relação abusiva que a personagem vivia com o namorado. Isso serviu como ponto de partida para criar nos espectadores empatia com a personagem e repúdio à Wickham. O conflito culminou em uma situação que abalou as discussões entre os fãs da série: foi divulgado um site com uma contagem regressiva, afirmando que, assim que a contagem zerasse, um vídeo sexual da personagem seria lançado na internet. As famosas *sextapes*, filmes caseiros de sexo, geralmente gravados pelo próprio casal, estiveram em pauta recentemente, muitas delas divulgadas por parceiros que por motivos diversos compartilham os vídeos na internet como forma de vingança e para manchar a reputação da parceira.

Assim como Darcy colabora com uma quantia de dinheiro na história original para diminuir o impacto do escândalo, nessa versão ele paga a Wickham para que não divulgue o vídeo, que causaria diversos danos à imagem de Lydia. Assim como Lizzie, a personagem também é tratada na série como uma webcelebridade, pois seus vídeos são populares – apesar de não atingir um grande público como a irmã.

¹⁴ What's different about *Lizzie Bennet* is that there's only three sisters, instead of five in the book, which just creates an entirely different dynamic. Because in the book, Lydia has Kitty following her around and letting her be the leader in that dynamic, and in our show Lydia doesn't have that. She feels like the annoying younger sister. Obviously Lizzie and Jane love her but I think it's been clear as the show has gone on that there's this kind of dynamic where Lydia feels left out and not really understood by her sisters.

O fato de Lydia ser popular no ambiente virtual interfere nesse arco, pois no site divulgado por Wickham há menção ao fato e os personagens frequentemente comentam que, se não encontrarem Wickham e evitarem que o vídeo seja divulgado, os efeitos serão piores que o comum, pois Lydia é conhecida na web.

Também seguindo a cartilha original, os personagens não julgam Lydia por ter se deixado filmar em um momento de intimidade e o enredo deixa claro a todo instante que o erro estava em Wickham, por quebrar a confiança que Lydia havia depositado nele. Porém, ao contrário do original, Lydia não continua a se relacionar com Wickham: após a quebra de confiança, o personagem sai de cena e é dada à jovem uma chance de reavaliar seu modo de ver a vida, longe de um relacionamento nocivo à ela.

Certas soluções adotadas por Austen não fazem sentido ao serem transpostas para os dias atuais. Foi por isto que o enredo de Lydia sofreu modificações, é pelo mesmo motivo que, ao invés de propriedades, os personagens com melhores condições financeiras na websérie eram donos de empresas, como Darcy, cuja propriedade virou a empresa Pemberley Digital – mais tarde registrada como uma empresa real, que hoje produz outras webséries.

Outros personagens que receberam destaque nessa versão foram Charlotte (que ao invés de Lucas chama-se apenas Charlotte Lu nessa versão e possui traços orientais), tal qual sua irmã Maria, que ganhou um vlog apenas para ela. Charlotte aparece em diversos vídeos de Lizzie, já que é sua melhor amiga. A irmã de Darcy, Gigi, também aparece frequentemente nessa versão, colaborando em momentos importantes da trama e, ao lado de Fitz (Coronel Fitzwilliam, outro que ganhou espaço maior na versão on-line da história), constantemente tenta fazer as vezes de cupido entre Darcy e Lizzie.

Essas são apenas algumas características da adaptação de *Orgulho & Preconceito*, mas frases e cenas importantes do livro foram colocadas no enredo, tornando-o o mais fiel possível à obra original, dentro dos limites estabelecidos pelos criadores. Para que a história funcionasse, em alguns momentos o espectador pode sentir estranheza ao ver certos vídeos compartilhados, pois muitos deles não seriam normalmente compartilhados na internet caso Lizzie realmente existisse, não fosse uma personagem. Mas essa janela para a intimidade da personagem foi necessária para que a história pudesse ser levada ao ambiente virtual, no formato escolhido.

Por ser uma história conhecida de muitos, vários momentos já eram esperados pela audiência, que frequentemente questionava como a história seria adaptada pelos criadores. A imagem de Darcy foi guardada até o episódio 60. Até então, Darcy aparecia apenas em comentários de Lizzie ou através de suas imitações. Essa foi a maneira encontrada pelos produtores para gerar expectativa mesmo naqueles que já conheciam a história original. Os fãs apelidaram o evento de #darcyday, que entrou para os tópicos mais comentados do Twitter.

Esta expectativa construída ao redor de como a série lidaria com pontos principais que os fãs de Austen sabiam que estavam por vir, como o fato de manter William Darcy fora de cena até o #darcyday e exaltando o primeiro encontro com calma. O roteirista, Bernie Su ("Compulsions") também modernizou algumas partes da história, como fazer Collins convidar Lizzie para se juntar à ele em sua startup, ao invés de pedi-la em casamento. O resultado é uma das webséries mais conduzidas pelos fãs desde seu antecessor em *lonelygirl15*¹⁵.¹⁶ (CHRISTIAN, 2013, tradução nossa)

Essas pequenas mudanças foram as responsáveis por manter os espectadores ansiosos pelas soluções adotadas pela série, transformando o conteúdo já conhecido em algo inédito. Lizzie continua com seu humor sarcástico e Darcy ainda é um personagem reservado e orgulhoso, mas o charme dessa versão reside nas pequenas diferenças com o original. A interação entre os fãs e as soluções encontradas pela equipe para continuar fiel ao livro são o grande destaque de *The Lizzie Bennet Diaries*, uma série que apresentou uma maneira eficaz de produzir e compartilhar conteúdo, criando uma nova roupa roupagem para uma história incansavelmente reproduzida.

¹⁵ Websérie veiculada entre 2006-2008 que teve grande audiência. Durante muito tempo, os espectadores pensaram assistir a um vlog de uma menina real, até descobrirem que, na verdade, era uma série.

¹⁶ This built up anticipation for how the series would handle plot points Austen fans knew were coming, like keeping William Darcy off screen until #darcyday and hyping their first encounter with aplomb. The writer, Bernie Su ("Compulsions"), also modernized some storylines, like making Collins ask Lizzie to join a startup, rather than his hand in marriage. The result is one of the most fan-driven web series since its predecessor in *lonelygirl15*.

5. CONCLUSÃO

Um texto não termina quando o autor coloca o ponto final, ele apenas está pronto para uma nova etapa. O processo de leitura, onde os códigos do autor encontram-se com os códigos do leitor, são essenciais para atribuição de significados. Interpretar uma obra é um encontro entre a estratégia empregada pelo autor ao montar o texto e a resposta do leitor modelo (ECO, 1993, p. 86), que se diferencia do *uso* que pode ser feito de um texto. Quando uma obra é construída para um modelo específico de leitor, ela deixa abertos espaços “elásticos” (ECO, 1993, p. 86) para esse leitor interferir no sentido.

Toda obra é parte de uma rede complexa de influências (ECO, 2005, p. 33), e é no leitor que todas elas se encontram e são decodificadas (BARTHES, 1988, p. 71), através da sua enciclopédia, como Eco (1993) costuma chamar a bagagem sociocultural de cada leitor. A obra que permanece, portanto, é aquela que consegue romper o padrão do leitor modelo e dialogar com diferentes destinatários, mesmo através dos séculos. A obra que permanece ativa através dos tempos atinge aquilo que Jauss (1970) chama de evolução literária, pois ela rompeu seu próprio tempo, espaço e cultura. Outro aspecto importante considerar é que uma obra literária deve subverter as expectativas do leitor, levando-o a questionar sua própria vivência através de aspectos culturais, sociais, morais e históricos abordados pelo texto (JAUSS, 1970, p. 31-33).

Dois séculos depois, a obra de Austen é lembrada e celebrada por leitores de todas as idades. Enquanto muitas mulheres suspiram à procura de um Sr. Darcy, os romances de Austen – em especial *Orgulho & Preconceito* – continuam a exercer forte influência em diferentes produções culturais.

A resposta talvez esteja, em partes, não totalmente, na maneira como as mulheres são retratadas em sua obra. Em *Orgulho & Preconceito* a autora questiona o casamento e suas funções sociais, além de apresentar mulheres que fogem às regras sociais. As interações entre os personagens e os diálogos contidos no romance auxiliam o leitor a compreender os papéis exercidos pela mulher na sociedade no início do século XIX.

O êxito de Elizabeth Bennet, a heroína perfeitamente moderna criada por Austen, vem através do seu charme e inteligência, não pela quantidade de dinheiro que ela herdou (BYRNE, 2013). Ainda que duzentos anos nos separem dos conflitos vividos no interior da Inglaterra pelos Bennet e companhia, as questões levantadas por Austen permanecem atuais.

Prova disto são as diversas obras que, aproveitando-se do enredo consagrado, nascem apoiadas pelo romance de Austen. Produções como *O diário de Bridget Jones* (2010) e *The Lizzie Bennet Diaries* (2012) encontram, no romance britânico, uma estrutura que ainda tem apelo junto ao grande público – o que pode ser afirmado através dos prêmios conquistados por esses produtos ou o número de leitores e espectadores que essas produções atingem.

Orgulho & Preconceito influencia a cultura pop através das questões levantadas por Austen em meio à aparente superficialidade dos seus temas. Entre juras de amor e pedidos de casamento, é nas respostas atravessadas de Elizabeth ou atrevimento de Lydia que encontramos personagens facilmente identificáveis no mundo moderno. O principal atrativo da obra está nas mulheres, que personificam conflitos comuns a qualquer tempo.

Austen vai contra os clichês da ficção romântica existentes até então (BYRNE, 2013), e talvez seja esta desconstrução que ainda contagie leitores e transforme seu romance mais conhecido em base para a criação de diversas histórias, nas mais variadas plataformas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **We should all be feminists**. Londres: TedX Euston, 2012. Disponível em: <<http://tedxtalks.ted.com/video/We-should-all-be-feminists-Chim>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

ANDERSEN, Michael. **How a year of video blogging brought Jane Austen to YouTube**. Wired Magazine, 2013. Disponível em: <<http://www.wired.com/magazine/2013/04/lizzie-bennet-diaries-taking-austen-to-Youtube/>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

ANDREEVA, Nellie. **Creative Arts Emmy Awards 2013 winners**. Deadline, 15 set. 2013. Disponível em: <<http://www.deadline.com/2013/09/creative-arts-emmy-awards-2013-winners-live/>>. Acesso em: 19 abr. 2014.

_____. **The Lizzie Bennet Diaries bring Jane Austen to YouTube**. Wired Magazine, 2012. Disponível em: <<http://www.wired.com/magazine/2012/05/the-lizzie-bennet-diaries-brings-jane-austen-to-Youtube/>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

AUSTEN, Jane. **Orgulho & Preconceito**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Orgulho & Preconceito**: edição bilíngue. E-book Kindle. São Paulo: Editora Landmark, 2013.

BARBOSA, Karina Gomes. **Não há lugar melhor que nosso lar**: a casa como confinamento, personagem e espaço idealizado no filme "Orgulho & Preconceito". Anuário de Literatura, v. 18, n. 1, p. 128-145, jun. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n1p128/24727>>. Acesso em: 11 Abr. 2014.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. **Mitologias**. 9 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: I. Fatos e mitos. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

_____. **O segundo sexo**: II. A experiência vivida. 2 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BECHLER, Rosemary. **14 Reasons for Celebrating 200 Years of *Pride and Prejudice* (1813)**. Site Open Democracy, 14 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.opendemocracy.net/transformation/rosemary-bechler/14-reasons-for-celebrating-200-years-of-pride-and-prejudice-1813>>. Acesso em: 16 fev. 2014.

BRIDGET JONES ARCHIVE. Disponível em: <<http://bridgetarchive.altervista.org/>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

BUENNEKE, Katie. **Why *Emma Approved* Didn't Work as Well as *The Lizzie Bennet Diaries* Did**. *LA Times*, 07 abr. 2014. Disponível em: <<http://www.laweekly.com/publicspectacle/2014/04/07/why-emma-approved-didnt-work-as-well-as-the-lizzie-bennet-diaries-did>>. Acesso em: 08 abr. 2014.

BYRNE, Paula. **Pride and Prejudice – and politics**. *Financial Times*, 2013. Disponível em: <<http://www.ft.com/cms/s/2/76ad7de0-5995-11e2-ae03-00144feab49a.html>>. Acesso em: 26 fev. 2014.

CASAL, Elvira. **Laughing at Mr. Darcy**: wit and sexuality in pride and prejudice. JASNA: Persuasions on-line, v. 22, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol22no1/casal.html>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

CHRISTIAN, Aymar Jean. **Forget Veronica Mars, the real kickstarter surprise is Lizzie Bennet**. Indiewire, 22 abr. 2013. Disponível em: <<http://www.indiewire.com/article/forget-veronica-mars-the-real-kickstarter-surprise-is-lizzie-bennet>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

CORNDANCER. **Suggestions for Pairing Contemporary Music and Canonical Literature**. Corndancer, 2008. Disponível em: <http://www.corndancer.com/tunes/tunes_db.html>. Acesso em: 20 abr. 2014.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Lector in fabula**: la cooperación interpretativa em el texto narrativo. 3 ed. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

EVERETT, Barbara. **Hard romance**: Barbara Everett writes about Jane Austen. *London Review of Books*, v. 18, n. 3, p. 12-14, 8 fev. 1996. Disponível em:

<<http://www.lrb.co.uk/v18/n03/barbara-everett/hard-romance>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

FERRIS, Suzanne; YOUNG, Mallory. **Chick-lit: the new woman's fiction**. E-book Kindle. Nova York: Taylor & Francis Group, 2006.

FIELDING, Hellen. **O diário de Bridget Jones**. Rio de Janeiro: Editora BestBolso, 2010.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

GOMES, Itânia. **Efeito e recepção: A interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media**. Rio de Janeiro: Editora E-Papers, 2004.

GOODREADS. **Inspired by Pride and Prejudice**. Disponível em <https://www.goodreads.com/list/show/13357.Inspired_by_Pride_and_Prejudice>. Acesso em: 7 abr. 2014.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HASAN, Heba. **Pride and prejudice, the web diary edition**. Disponível em: <<http://newsfeed.time.com/2012/04/24/pride-and-prejudice-the-web-diary-edition/>>. Acesso em: 03abr. 2014.

HJALTADOTTIR, Hugrun. **Bridget Jones's Diary and the subversion of the romance**. 2004. Dissertação (Mestrado) - Lund University, Lund, 2004. Disponível em: <<http://www.lunduniversity.lu.se/o.o.i.s?id=24923&postid=1330933>>. Acesso em: 03 abr. 2014.

JAUSS, Hans Robert. **Literary history as a challenge to literary theory**. New LiteraryStory, The Johns Hopkins University Press, Outono 1970. Disponível em: <<http://jstor.org/stable/468585>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Editora Aleph LTDA, 2009.

KINOSHITA, Priscila Maria Menna Gonçalves. **Do século XVIII ao século XXI. "Why Jane (Austen), Why Now?"**. 2012. Dissertação (Mestrado) - Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2012. Disponível em:

<http://www.uniandrade.br/mestrado/pdf/dissertacoes_2012/Dissertacao_Priscila.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2014.

KICKSTARTER. **The Lizzie Bennet Diaries DVD... and more!**. Disponível em: <<http://www.kickstarter.com/projects/pemberleydigital/the-lizzie-bennet-diaries-dvdand-more>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

LIFE IN LITERATURE. **Pride and Prejudice Adaptations**. Disponível em: <http://www.lifeinliterature.org/?page_id=881>. Acesso em: 21 abr. 2014.

MALDONADO, Efendy. **Pensar os processos sociocomunicacionais em recepção na conjuntura latino-americana de transformação civilizadora**. Compós 2009.

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS. **Dados do setor**: Produção e vendas do setor editorial brasileiro. Disponível em: <<http://www.snel.org.br/dados-do-setor/producao-e-vendas-do-setor-editorial-brasileiro/>>. Acesso em: 06 mar. 2014.

PAULA, Maria José Angeli de. **A história da literatura como provocação à teoria literária de Hans Robert Jauss**. Santa Catarina: Anuário de literatura, v. 2, p. 185-187, 1994.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

STREAMY AWARDS. **3rd. Annual Nominees and Winners**. Disponível em: <<http://www.streamys.org/nominees-winners/3rd-annual-nominees/>>. Acesso em: 19 abr. 2014.

TEIXEIRA, Ivan. **O formalismo russo**: Fortuna Crítica 2. Cult, p. 36-39, 1998.

UOL. **Viuvez de Bridget Jones em novo livro gera comoção nas redes sociais**. Uol Entretenimento, 30 set. 2013. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/bbc/2013/09/30/viuvez-de-bridget-jones-em-novo-livro-gera-comocao-nas-redes-sociais.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

UOL. **Em novo livro, Bridget Jones cinquentona se diverte com gafes tecnológicas**. Uol Entretenimento, 30 out. 2013. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/10/30/em-novo-livro-bridget-jones-cinquentona-se-diverte-com-gafes-tecnologicas.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

ROLLING STONE. **Lily Allen estaria finalizando o musical inspirado em O diário de Bridget Jones.** Rolling Stone, 5 jul. 2013. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/lily-allen-termina-composicoes-para-versao-musical-de-o-diario-de-bridget-jones/>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

VOLLI, Ugo. **Manual de semiótica.** São Paulo: Edições Loyola, 2007.

WILLIAMS, Zoe. **The Jane Austen banknote victory shows young women are packing a punch.** The Guardian, 24 jul. 2013. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jul/24/jane-austen-banknote-victory-young-women>>. Acesso em: 18 abr. 2014.

WHYTE, Marama. **Exclusive interview: Mary Kate Wiles talks ‘Lizzie Bennet Diaries’ sex tape controversy and more [part 1].** Hypable, 11 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.hypable.com/2013/02/11/mary-kate-wiles-exclusive-interview-part-1/>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza:** Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **A Vindication Of The Rights Of Woman.** Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/3420>>. Acesso em: 03 mai. 2014.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZIRBEL, Ilze. **Estudos feministas e estudos de gênero no brasil:** um debate. 2007. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/90380/241321.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 27 fev. 2014.

ANEXO I – PRODUÇÕES INSPIRADAS POR *ORGULHO & PRECONCEITO*

Constam nessa lista algumas produções para teatro, cinema, televisão e internet influenciadas pelo romance de Jane Austen, entre adaptações, versões, modernizações e histórias onde o romance exerce grande influência.

1906

Pride and Prejudice

Peça de teatro.

1935

Pride and Prejudice: A Sentimental Comedy in Three Acts

Peça de teatro.

1936

Miss Elizabeth Bennet

Peça de teatro.

1938

Pride and Prejudice

Filme para televisão exibido pela BBC.

1940

Pride and Prejudice

Filme.

1949

“The Philco Television Playhouse” Pride and Prejudice

Episódio baseado no romance.

1952

Pride and Prejudice

Minissérie televisiva exibida pela BBC.

1956

“Matinee Theatre” Pride and Prejudice

Episódio baseado no romance.

1957

Orgoglio e Pregiudizio

Minissérie televisiva (Itália).

1958

“General Motors Presents” Pride and Prejudice

Episódio baseado no romance.

Pride and Prejudice

Minissérie televisiva exibida pela BBC.

1959

First Impressions

Musical da Broadway.

1961

De vier dochters Bennet

Minissérie televisiva (Holanda).

1966

“Novela” Orgullo y Prejuicio

Minissérie exibida dentro do programa *Novela* (Espanha).

1967

Pride and Prejudice

Minissérie televisiva exibida pela BBC.

1980

Pride and Prejudice

Minissérie televisiva exibida pela BBC.

1995

Orgulho & Preconceito (Pride and Prejudice)

Minissérie televisiva exibida pela BBC.

Pride and Prejudice

Musical.

“Wishbone” Furst Impressions

Episódio baseado no romance.

2001

O diário de Bridget Jones (*Bridget Jones’s Diary*)

Filme.

2002

The Real Jane Austen.

Filme televisivo.

2003

Orgulho & Preconceito: uma comédia moderna (*Pride and Prejudice: A Latter Day Comedy*)

Filme.

2004

Noiva & Preconceito (*Bride and Prejudice*)

Filme (Índia).

2005

Orgulho & Preconceito (*Pride and Prejudice*)

Filme.

2007

O Clube de Leitura de Jane Austen (*The Jane Austen Book Club*)

Filme.

Amor & Inocência (*Becoming Jane*)

Filme.

2008

Pride and Prejudice, The New Musical

Musical da Broadway.

Lost in Austen

Filme.

2012

The Lizzie Bennet Diaries

Websérie.

2013

Austenlândia (*Austenland*)

Filme.

Death Comes to Pemberley

Minissérie televisiva exibida pela BBC.

ANEXO II – LIVROS INSPIRADOS POR *ORGULHO & PRECONCEITO*

Constam nessa lista alguns livros influenciados por *Orgulho & Preconceito*, entre versões, sequências não-oficiais, modernizações ou apenas ficções onde o autor assume ter se inspirado no romance ou em Jane Austen para criação do enredo.

ADRIANI, Susan. **Affinity and Affection.**

ANGELINI, Sara. **The Trials of the Honorable F. Darcy.**

ASHTON, Dennis. **Pride and Promiscuity: The Lost Sex Scenes of Jane Austen;**

ATIENZA, Katrina Ramos. **Well Played.**

BRANT, Marilyn. **Pride, Prejudice and the Perfect Match.**

COX, Karen M. **At the Edge of the Sea.**

DENT, Grace. **Pérolas ou Pegas** (Diário de uma encenqueira, vol. 2).

EULBERG, Elizabeth. **Prom & Prejudice.**

FENTON, Kate. **Vanity and Vexation: A Novel of Pride and Prejudice.**

FIELDING, Helen. **O diário de Bridget Jones.**

HALE, Shannon. **Austenlândia.**

HARRISON, Cora. Eu fui a melhor amiga de Jane Austen.

HIGGINS, Chris. **Pride and Penalties.**

HUBBARD, Mandy. **Prada & Prejudice.**

JAMES, Jenni. **The Jane Austen Diaries.** Série de livros.

JAMES, P. D. **Death Comes to Pemberley.**

JEFFERS, Regina. **The Phantom of Pemberley: A Pride and Prejudice Murder Mystery.**

LAZEBENIK, Claire. **Epic Fail.**

ODIWE, Jane. **Lydia Bennet's Story: A Sequel to Jane Austen's Pride and Prejudice.**

REYNOLDS, Abigail. **Pemberley Variation.** Série de Livros.

REYNOLDS, Abigail. **The Man Who Loved Pride & Prejudice: A Modern Love Story with a Jane Austen Twist.**

RIGAUD, Heather Lynn. **Fitzwilliam Darcy, Rockstar.**

ROBERTS, Belinda. **Mr. Darcy Goes Overboard**: A Tale of Tide & Prejudice.

RUSHTON, Rosie. **21st. Century Austen**. Série de livros.

SMITH, Seth Graham; AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito e Zumbis**.

VANCE, Talia. **Spies and Prejudice**.

WARDROP, Stephanie. **Snark and Circumstance**. Série de Livros.

WATERS, Sarah. **Dancing with Mr. Darcy**: Stories Inspired by Jane Austen and Chawton House.

WEBSTER, Emma Campbell. **Lost in Austen**: Create Your Own Jane Austen Adventure.

ANEXO III – *THE LIZZIE BENNET DIARIES*: LINKS IMPORTANTES

SITE OFICIAL:

<http://www.lizziebennet.com/>

CANAIS NO YOUTUBE:

The Lizzie Bennet Diaries

<http://youtube.com/LizzieBennet>

The Lydia Bennet

<http://youtube.com/TheLydiaBennet>

Maria of The Lu

<http://youtube.com/MariaOfTheLu>

GG Darcy

<https://www.youtube.com/user/GgDarcy>¹⁷

Collins and Collins

<https://www.youtube.com/user/CollinsandCollins>¹⁸

PERFIS DOS PERSONAGENS NAS REDES SOCIAIS

Lizzie Bennet

Twitter: <http://twitter.com/TheLizzieBennet>

Facebook: <http://facebook.com/TheLizzieBennet>

Google Plus: <http://gplus.to/TheLizzieBennet>

Tumblr: <http://twitter.com/TheLizzieBennet>

Lydia Bennet

Twitter: <http://twitter.com/TheLydiaBennet>

Facebook: <http://facebook.com/TheLydiaBennet>

Tumblr: <http://thelydiabennet.tumblr.com/>

¹⁷ Canal que reúne vídeos postados por Gigi Darcy nas webséries *The Lizzie Bennet Diaries* e *Welcome To Sanditon*. Os vídeos postados no canal encontram-se disponíveis no canal da Pemberley Digital e são apenas reunidos na página: <https://www.youtube.com/user/PemberleyDigital>

¹⁸ Canal extra que continuou a funcionar após o término da websérie.

Jane Bennet

Twitter: <http://looksbyjane.tumblr.com/>

Facebook: <http://www.facebook.com/pages/Jane-Bennet/134746509983829>

Tumblr: <http://looksbyjane.tumblr.com/>

Lookbook: <http://lookbook.nu/looksbyjane>

Pinterest: <http://pinterest.com/looksbyjane/>

Mary Bennet

Twitter: <http://twitter.com/themarybennet>

Kitty Bennet

Twitter: <https://twitter.com/TheKittyBennet>

Charlotte Lu

Twitter: <http://twitter.com/TheCharlotteLu>

Facebook: <http://facebook.com/TheCharlotteLu>

Tumblr: <http://thecharlottelu.tumblr.com/>

Maria Lu

Twitter: <http://twitter.com/MariaOfTheLu>

William Darcy

Twitter: <http://twitter.com/wmdarcy>

Gigi Darcy

Twitter: <http://twitter.com/ggdarcy>

Instagram: <http://instagram.com/ggdarcy/>¹⁹

Fitz William

Twitter: <http://twitter.com/FitzOntheFitz>

¹⁹ O instagram da personagem foi criado como divulgação de outra websérie, *Welcome to Sanditon*.

Caroline Lee

Twitter: http://twitter.com/that_caroline

Bing Lee

Twitter: <http://twitter.com/Bingliest>

George Wickham

Twitter: <http://twitter.com/TheGWickham>

OkCupid: <http://www.okcupid.com/profile/TheGWickham/>

Rick Collins

Twitter: <http://twitter.com/MrRickCollins>

Linkedin: <http://www.linkedin.com/in/mrrickcollins>