



Marcela Dutra de Oliveira Soalheiro Cruz

**Adaptação literária na cultura da
convergência: Clássicos e memória
cultural**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação.

Orientadora: Prof^a. Vera Lucia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro
Abril de 2022



Marcela Dutra de Oliveira Soalheiro Cruz

**Adaptação literária na cultura da
convergência: Clássicos e memória
cultural**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau Doutor pelo Programa de Pós-
Graduação em Comunicação do Departamento
de Comunicação Social do Centro de Ciências
Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão
Examinadora abaixo:

Prof^a. Vera Lucia Follain de Figueiredo

Orientadora

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Tatiana Oliveira Siciliano

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Bruna Sant Ana Aucar

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Alessandra Soares Brandão

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof. João Luiz Vieira

Universidade Federal Fluminense – UFF

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2022

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da autora, da orientadora e da universidade.

Marcela Dutra de Oliveira Soalheiro Cruz

Graduou-se em Comunicação Social – Cinema pela Universidade Federal Fluminense em 2011. Obteve o título de mestre em Comunicação Social, em 2014, pela Universidade Federal Fluminense. Em 2017, ingressou no Doutorado, no Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Cruz, Marcela Dutra de Oliveira Soalheiro

Adaptação literária na cultura da convergência : clássicos e memória cultural / Marcela Dutra de Oliveira Soalheiro Cruz ; orientadora: Vera Lucia Follain de Figueiredo. – 2022.

184 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2022.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Adaptação. 3. Literatura. 4. Audiovisual. 5. Memória. 6. Convergência. I. Figueiredo, Vera Lucia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Para as mulheres da família Soalheiro.

Agradecimentos

Gostaria de estender a minha gratidão a todos que, direta ou indiretamente, me ajudaram nesta longa fase de doutorado. O processo de pesquisa, desenvolvimento e redação desta tese não seria possível se não fosse a contribuição e o apoio de várias pessoas ao longo destes cinco anos. Dentre elas, gostaria de agradecer especialmente:

A minha orientadora, Vera Lucia Follain de Figueiredo, por todas as formas de diálogo que possibilitaram a realização desta tese. Agradeço pela sua leitura atenciosa, pelas palavras generosas, pelo apoio constante e pela compreensão em diversos momentos destes últimos anos.

Aos meus pais – Martha e Marcus – que apoiaram de todas as formas possíveis a minha pesquisa, viabilizando a conclusão dessa tese.

À minha irmã, por compartilhar tão de perto todos os momentos da minha vida. As diferentes formas de apoio oferecidas ao longo destes últimos anos foram essenciais para a produção desta tese. Agradeço pela paciência, pelo carinho e pelo apoio inabalável. Tenho muita sorte e muito orgulho de ser sua irmã.

Ao Rodrigo, meu companheiro, por ter acompanhado paciente e carinhosamente todas os momentos desta pesquisa, compartilhando as durezas e as felicidades destes cinco anos de doutorado. Agradeço por estar sempre ao meu lado e por nunca deixar esmorecer a confiança de que tudo vai dar certo. Sou grata por cada instante da vida que divido com você.

A todos os professores que participaram deste processo dentro e fora das salas de aula, tanto na Universidade Federal Fluminense quanto na PUC-Rio, contribuindo de maneira imensurável para a realização deste trabalho. Agradeço, especialmente, os membros da banca de defesa: João Luiz Vieira, Alessandra Brandão, Tatiana Siciliano e Bruna Aucar.

Aos amigos, por compartilharem todos os momentos, permanecendo ao meu lado durante os períodos de angústia e comemorando todas as conquistas. Agradeço por dividirem suas vidas, suas casas e suas famílias comigo ao longo de todos esses anos, pelos porres, pelos cafés, pelos congressos e pelas viagens: Maria Emília, Julia Vanini, Ricardo Braúna, Pedro Curi, Nina Tedesco, Thalita Bastos, Hadija Chalupe, Marcela Bertolotti, Tauana Carlier e todos os amigos da expresso e do enxame.

Aos colegas professores da UNISUAM, do INFNET e da ESPM-Rio, eu agradeço pelo acolhimento, pela parceria, pelas conversas de corredor, pelas trocas incessantes e pelos aprendizados diários.

Aos alunos, agradeço pelas conversas, pelo afeto e pelas oportunidades renovadas de aprendizado a partir dos seus questionamentos. Essa tese também é fruto das diversas trocas que ocorrem na sala de aula e das inspirações que elas trazem.

À CAPES¹, pela viabilização desta pesquisa e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, especialmente à Marise, pelas palavras carinhosas e por sempre deixar tudo mais fácil.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Cruz, Marcela Dutra de Oliveira Soalheiro; Figueiredo, Vera Lucia Follain de. **Adaptação literária na cultura da convergência: clássicos e memória cultural**. Rio de Janeiro, 2022. 184p. Tese de Doutorado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese se dedica à análise do fenômeno cultural de multiplicação, em inúmeras versões, de determinadas obras clássicas, adaptadas recorrentemente pelo audiovisual. Estes textos e suas versões audiovisuais estabelecem relações intertextuais mais amplas e complexas do que um simples diálogo linear entre texto literário e versão, já que se inserem numa rede de referências e citações que também inclui as versões audiovisuais anteriores à mais recente, em uma lógica de espiral. A partir da seleção de três autoras cujas obras são frequentemente adaptadas: Jane Austen, Louisa May Alcott e Virginia Woolf, propomos verificar como o audiovisual, através das dinâmicas intertextuais e intermediáticas que estabelece com obras clássicas da literatura, desempenha um papel significativo na articulação espiralada da memória cultural destes textos na contemporaneidade, mantendo-os em circulação em um contexto cultural de convergência. A retomada destes textos em diferentes contextos históricos, políticos e midiáticos, produz instâncias de reencontros com narrativas amplamente conhecidas pelo público e pela indústria audiovisual, abrindo diálogos entre os textos fonte, suas versões e as perspectivas particulares do seu tempo histórico de produção. O reencontro articula a memória cultural do texto clássico com uma nova circunstância de recepção audiovisual resultando em um universo acumulativo e retroalimentado de referências.

Palavras-chave

Adaptação; Literatura; Audiovisual; Memória; Convergência.

Abstract

Cruz, Marcela Dutra de Oliveira Soalheiro; Figueiredo, Vera Lucia Follain de (Advisor). **“Literary adaptation in convergence culture: classics and cultural memory**. Rio de Janeiro, 2022. 184p. Tese de Doutorado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis is dedicated to the analysis of the cultural phenomenon of the multiplication, in countless versions, of determined classic texts, which are constantly adapted by audiovisual products. These multiple audiovisual versions establish broader and more complex intertextual relations with the source text than a simple linear dialogue since their references and citations network could include not only the literary text but also the previous adapted products, in a spiraled logic. Through the selection of three authors, whose works are frequently adapted: Jane Austen, Louisa May Alcott and Virginia Woolf, we propose to verify how audiovisual versions, through intertextual and intermedia relations with classic works of literature, play a significant role in the spiraled articulation of the cultural memory of these texts in contemporary times, keeping them circulating in a convergence culture. To re-adapt them in diverse historical, political and mediatic contexts, produces opportunities of re-encountering widely recognized narratives, by both public and audiovisual industry allowing for dialogues between source text, multiple versions, and their specific context of production. To re-encounter articulates the classical text’s cultural memory to a new circumstance of audiovisual reception, resulting in cumulative and continually sustained referential universe.

Keywords

Adaptation; Literature; Audiovisual; Memory; Convergence.

Sumário

Introdução	12
Trajetória da pesquisa - apresentação	12
Sobre o que é esta tese?	14
O reencontro	19
Notas sobre a metodologia	23
Sobre o recorte e a seleção dos objetos de análise	28
Textos clássicos que geram <i>reencontros</i>	31
<i>A Austen Mania</i> – um fenômeno contemporâneo de retomadas	35
1. Relações entre literatura e audiovisual – perspectivas históricas e teóricas	41
1.1. Adaptações – uma apresentação inicial	41
1.2. A adaptação no contemporâneo	41
1.3. Períodos do campo – teoria e história	48
1.3.1. (In) Fidelidade: por uma perspectiva intertextual	53
1.3.2. A intertextualidade: Bakhtin, Barthes, Kristeva e Stam	57
1.3.3. Adaptação – produto, processo e recepção	65
1.4. Espiralando os elementos da memória – adaptação e intertextualidade	68
1.4.1. Memória cultural circulada e experiência espectral – trabalho de memória	71
1.5. O <i>ponto de entrada</i> – imaginação, ficção e recepção no <i>reencontro</i>	74
2. Adaptações e o contemporâneo – convergência, franquia e <i>reencontro</i>	81
2.1. Uma cultura em convergência – o contexto midiático contemporâneo	85
2.1.1. Um reencontro com o <i>reencontro</i> – definindo premissas	88
2.2. Entendendo a repetição – retomada de narrativas clássicas e a cultura jovem	90
2.3. Novos contextos geram novos <i>reencontros</i> – deslizamentos sinérgicos, intertextualidade e consumo	94
2.4. Adaptação e aproximação – incorporando o contemporâneo às narrativas clássicas	100
2.5. Um contexto convergente – franquias adaptativas ou franquias narrativas	107
2.5.1. Franquias narrativas – diferentes perspectivas	111
2.5.2. Harry Potter e a magia da adaptação	114
2.5.3. As franquias narrativas e os personagens clássicos	121
3. Memória cultural espiralada – personagens que fazem travessias	124
3.1. Os reencontros – narrativas e personagens clássicos	132
3.1.1. Adoráveis Mulheres	139
3.1.2. Virginia Woolf e <i>As horas</i>	147
4. <i>A Austenmania</i> - a permanência de Austen no cenário contemporâneo	156

4.1. Elizabeth contemporânea – uma experiência romântica de <i>Orgulho e Preconceito</i>	157
4.2. O público conhecedor de Jane Austen - É possível ser fã de Jane Austen?	160
4.3. Memória cultural espiralada e o fenômeno da camisa molhada ..	163
5. Considerações finais – A memória espiralada em movimento	173
6. Referências bibliográficas	179

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

Jane Austen

Pois a ficção, ou seja, a obra da imaginação, não é largada no chão como um pedregulho, como a ciência pode ser; a ficção é como uma teia de aranha, presa, talvez pelo mais tênue dos fios, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos. Muitas vezes, o elo quase não é perceptível; as peças de Shakespeare, por exemplo, parecem pairar no ar, sozinhas e completas. Mas quando uma teia é retorcida, puxada na ponta, rasgada no meio, nós nos lembramos que essas teias não são tecidas no ar por criaturas incorpóreas, elas são obras de seres humanos sofredores e são ligadas a coisas vulgarmente materiais, como saúde, dinheiro e as casas onde moramos

Virginia Woolf

Introdução

As frases citadas acima, escolhidas como epígrafes, tocam este trabalho de formas diferentes, porém igualmente significativas. Estamos atentos ao fato que, ao fazermos essa escolha, unimos diversos tempos, culturas, personalidades e contextos. Esperamos, contudo, que quando unidas na introdução deste texto, suas forças combinadas funcionem como um feixe de luz que incide sobre questões que nos atravessaram durante o período em que a pesquisa foi desenvolvida, clareando e esclarecendo, também, a forma que este texto foi escrito.

Ambas as mulheres citadas integram a pesquisa como objetos de análise: elas, suas narrativas ficcionais e suas personagens, coletivamente, tecem os fios afetivos que vão nos ajudar a caminhar. Estas não são, todavia, frases que encontramos nas páginas de suas narrativas literárias, ou ainda nas vozes de suas protagonistas (a não ser que sejam, em algum momento, objeto de inserção de uma nova versão audiovisual). Elas compõem outras instâncias de manifestação da memória dessas autoras, encontradas em relatos, em trechos de diário e em cartas, diversos espaços nos quais elas fizeram reflexões sobre as suas próprias condições enquanto mulheres e escritoras.

A primeira citação, faz parte da correspondência entre Austen e James Stanier Clarke, interlocutor do príncipe regente que, às vésperas da publicação de *Emma*, audaciosamente sugeriu que a autora se dedicasse a outro gênero literário. A segunda, integra uma coleção de textos de Woolf originalmente elaborados para palestras que ela daria para jovens mulheres universitárias. Na leitura cuidadosa destes trechos, percebemos a ironia de Austen e a perspicácia dura de Woolf quando confrontadas com o desafio de comunicar, em diálogo com o outro, as agruras das suas resistências para seguir conduzindo suas vidas e suas produções, e, em última instância, chegar até nós.

Trajetória da pesquisa - apresentação

Abrimos este texto, então, afirmando que esta tese é o resultado de nossa trajetória acadêmica que, de maneiras mais ou menos intensas, se dedicou às questões da adaptação, da reiterada presença da ficção literária nas produções da cultura contemporânea e, de alguma forma, a protagonismos femininos.

O fenômeno contemporâneo de adaptações audiovisuais dos textos de Jane Austen é um interesse nosso desde o primeiro mergulho na pesquisa. Um primeiro olhar para esse objeto foi lançado por nós em 2011, na ocasião da realização da monografia de finalização do curso de Comunicação Social – Cinema na Universidade Federal Fluminense. Posteriormente, no ano seguinte, aquela monografia possibilitaria a produção de um projeto de pesquisa de mestrado naquele momento, a pergunta que direcionava a investigação era: quais razões poderiam elucidar a recorrente presença de obras de Jane Austen em versões audiovisuais contemporâneas?

Amadurecendo e apurando aquela primeira pergunta ao longo do mestrado, diversos outros questionamentos surgiram e deles se tornaram desdobramentos. Principalmente, reconhecemos que o cinema e o audiovisual, através das dinâmicas intertextuais que estabelecem com a literatura, têm um importante papel na permanência cultural de uma autora e de um conjunto de seis romances que celebrou seu segundo centenário no século XXI.

Esta tese é parte desta trajetória e, sem dúvida, carrega princípios norteadores e questões já abordadas por nós em momentos anteriores. Ela é, principalmente, fruto do amadurecimento da pesquisa, propondo não só um mergulho mais profundo como também uma nova perspectiva sobre o objeto de análise. No momento do mestrado, foi importante a dedicação à chamada literatura canônica e a reflexão sobre a relevância e permanência das obras de Jane Austen no circuito cultural contemporâneo. É disto que parte e é a partir disto que a presente tese se propõe a avançar. O que veio antes fechou algumas portas, mas abriu outras, de forma que o presente trabalho é fruto de um conhecimento acumulado que, na medida em que se respondem parcialmente, liberaram novos caminhos para renovadas investigações.

Para além de esclarecer sobre a trajetória desta pesquisadora, enunciar o percurso desta investigação também é circunscrevê-la a um determinado contexto de produção intelectual e acadêmica que se apresenta ao campo dos estudos de adaptação no final do século XX e nas duas primeiras décadas do século XXI.

O final dos anos noventa e os primeiros anos do novo século foram um período profícuo no que diz respeito ao debate sobre adaptação na academia e nos

espaços de debate sobre a cultura midiática de mercado. Mais do que isso, pode-se dizer que tal cenário, em termos de produção, circulação e recepção de produtos midiáticos, foi condição necessária de existência para as ideias aqui propostas.

Nesse sentido, Johannes Fehrle, na introdução ao livro *Adaptation in the age of media convergence*,² de 2019, diz que: “O aumento de interesse nos estudos de adaptação no início do séc. XXI gerou inúmeras discussões sobre a necessidade de reanalisar as adaptações assim como todo o campo dos estudos de adaptação.” (Fehrle, 2019: 8) Concordamos com Fehrle e reconhecemos que o contexto histórico tanto da cultura quanto do mercado midiático no final do século XX e início do XXI promove mudanças no cenário de produção e recepção de conteúdo, gerando reflexos, também, nos estudos de adaptação.

Considerando essas perspectivas, nos indagamos: quais as contribuições que temos o objetivo de trazer, por meio desta pesquisa, para o campo do estudo de adaptação, com este trabalho?

Sobre o que é esta tese?

Esta tese é sobre a articulação espiralada da memória cultural de textos clássicos da literatura, analisada através dos seus deslizamentos para produtos atravessados pela lógica comercial da cultura pop e do audiovisual, no cenário cultural e midiático convergente contemporâneo.

² Abrimos esta tese com uma citação cujo texto fonte está em inglês e aproveitamos a oportunidade para informar que, ao longo do texto usaremos diversas fontes acadêmicas, que diferem entre livros e artigos de revistas, que estão em outras línguas que não o português. Isso ocorre devido ao grande volume de textos do campo dos estudos de adaptação que são produzidos internacionalmente, seja na Inglaterra, na Escócia, nos Estados Unidos ou na França e que, raras vezes, são traduzidos e publicados no Brasil. Ao longo do texto, pontuamos, inclusive, que parte desta bibliografia é relativamente recente, convergindo com o tempo desta pesquisa, e são fruto de um novo mergulho do campo a partir de novos desafios do cenário cultural e midiático contemporâneo. Parte do nosso esforço, ao longo de todo o processo de investigação e pesquisa deste doutorado, que esperamos tenha reflexo no texto desta tese, está em levantar a bibliografia nacional e internacional, realizando um mapeamento da produção do campo nas últimas duas décadas, realizar a leitura destas fontes e incluí-las no repertório disponível para os estudos de adaptação que conduzimos academicamente no Brasil. Torna-se significativo apontar, neste momento, que quando houver tradução disponível, nos utilizaremos das fontes em português e informaremos o leitor deste uso no curso da apresentação da fonte ao longo do próprio texto da tese. É importante informar, todavia, que todas as circunstâncias do texto em que título da fonte da citação estiver na língua de sua publicação original, isso é indicativo da sua leitura feita nesta língua e, portanto, todas as citações presentes nesta tese serão fruto da nossa tradução.

Dedicamo-nos, portanto, à análise do que nomeamos como: fenômeno cultural contemporâneo de multiplicação, em inúmeras versões, de determinadas obras literárias clássicas, adaptadas recorrentemente pelo audiovisual. Partimos da premissa que o audiovisual enfrentou, ao longo das últimas décadas, processos industriais e digitais que alteraram o cenário de produção, circulação e consumo de conteúdo de forma significativa. As perspectivas desenhadas pela indústria cultural, neste recorte temporal, nos impelem a reexaminar o campo e a reconhecer a consolidação do audiovisual como um espaço de importante potência criativa e produtiva de retomada de textos clássicos no contemporâneo.

Questionando, inicialmente, os parâmetros que usaríamos para definir o recorte dos textos clássicos que analisaremos neste texto, pensamos em citar Ítalo Calvino, no livro *Por que ler os clássicos*, quando ele afirma que: “Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e, também, quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se com o inconsciente coletivo ou individual.” (2007: 10-11) Os textos ocultos nas dobras da memória coletiva são aqueles que compartilhamos culturalmente. São narrativas que conhecemos apesar de não necessariamente as termos lido, as quais conseguimos citar sem termos contato direto com a página textual e que, de forma estrutural, participam da nossa formação intelectual, afetiva e subjetiva.

Os textos clássicos são familiares, mesmo que não saibamos exatamente em que momento e em quais circunstâncias aconteceu nosso *primeiro encontro*. A familiaridade, de acordo com Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da adaptação* (2013), é um dos principais elementos para entendermos o apelo das adaptações de textos literários amplamente circulados pela cultura para o audiovisual, tanto pela perspectiva industrial e comercial quanto pela espectral. É justamente pela aposta da existência de um público conhecedor, ou um público especializado, que justificamos a constante retomada de textos literários pela indústria audiovisual. Arelam-se a essa dinâmica de mercado, as questões de recepção e de espectralidades que dizem respeito ao prazer tensionado do reconhecimento que os leitores e espectadores vão realizar com as novas versões

Hutcheon argumenta, ainda, que os sujeitos participantes de uma elite intelectual não admitem que estão “lendo” os clássicos pois já os deveriam ter lido em um tempo passado – com a possível exceção dos jovens, cuja idade os perdoa.

A relação com estes textos é sempre de resgate, de retorno: estamos “relendo”, usando do prefixo de repetição para ocultar a nossa possível falta de contato direto com obras que carregam peso cultural suficiente para que o desconhecimento cause vergonha.

Nós argumentamos que o conhecimento difuso que temos dos clássicos é produto da memória cultural destes textos, uma memória que, ela também, é produto do prefixo de repetição: leituras, releituras, reinterpretações em novos contextos político-culturais, adaptações para teatro e cinema e outras estruturas artísticas, culturais e midiáticas que fazem esta memória espiralar em múltiplas referências e citações em um fio contínuo, uma *espiral de referências* que é operacionalizada na recepção. (Soalheiro, 2014)³

O dialogismo Bakhtiniano que descreve todos os textos como mosaicos de citações, absorções e transformações de outros textos prévios, promovendo o diálogo entre **enunciados** e **discursos** pré-existentes no processo de construção de novos textos, assim como a definição de **intertextualidade** feita por Julia Kristeva (1966 e 1969), nos auxiliam a elaborar a perspectiva do processo de recepção e de memória em *espiral*. A *espiral de referências*, que se expande e se contrai, fazendo dobras, para referenciar Calvino, que por vezes encostam e por outras se afastam, unindo os possíveis diálogos entre diferentes textos e versões em um fio que não se rompe e que, em última instância, articula a memória cultural de um texto clássico com cada nova experiência ofertada pelas suas repetidas retomadas pela indústria cultural. Propomos que movimento espiralado de memória ganha velocidade inédita no cenário contemporâneo que analisamos nessa tese, encurtando os períodos entre adaptações comerciais e dando origem a novas versões e leituras de narrativas conhecidas, tanto na esfera da produção da indústria quando na do público especializado.

John Ellis diz, em seu artigo para a revista *Screen*, *The literary adaptation*, publicado em 1982, que quando lidamos com cânones literários, precisamos estar cientes do fato de que possivelmente há um conhecimento prévio, uma relação de memória mais ampla que se constrói entre os espectadores e a obra, que é resultado

³ *Espiral de referências* é um conceito proposto por nós na ocasião do desenvolvimento da dissertação de mestrado e que nós retomamos aqui como instrumento metodológico operacionalizador das hipóteses dessa tese.

da circulação daquele texto pelos espaços da cultura ao longo do tempo em que o texto existe. Ellis parte do princípio da intertextualidade para comentar que: “a adaptação lida com a memória do romance, uma memória que pode ser derivada da leitura, ou, como é mais comum com um clássico da literatura, uma *memória cultural circulada*” (Ellis, 1982: 3). A partir da premissa de permanência desses textos na cultura, já proposto por Bakhtin (1992)⁴ e redesenhado por Kristeva (1969), Ellis faz uma análise das adaptações através do papel da memória cultural como espaço de articulação das diversas referências de textos amplamente conhecidos.

Partindo da premissa de que adaptações são resultado de processos criativos, industriais e espectatoriais, (Hutcheon, 2013) questionamo-nos, então, sobre quais são as especificidades destes processos nas versões audiovisuais de textos clássicos em um cenário contemporâneo midiático de convergência (Jenkins, 2006) que promove retomadas e *reencontros* com narrativas e personagens amplamente conhecidas pelo público e pelo mercado, considerando aspectos de intertextualidade e de memória. O *reencontro*, objeto de análise desta tese, é elaborado a partir do ato afetivo de rever (recepção), em uma nova versão adaptativa, as narrativas e os personagens reconhecíveis.

Dedicamos atenção igualmente cuidadosa sobre as práticas sociais e culturais que se desenrolam a partir destes *reencontros*, considerando os diferentes afetos que são acionados e desdobrados através da experiência espectral, como: expectativa, frustração, satisfação, prazer ou conforto. Diversos prazeres, e igualmente tantas angústias, estão em disputa no momento que nos tornamos espectadores de uma nova versão adaptativa de um universo conhecido, seja pelo medo da frustração ou pela ansiedade de estar novamente em contato com algo que ocupa, para nós, um lugar familiar. Afinal, “públicos conhecedores tem expectativas – e exigências” (Hutcheon, 2013: 168)

Seguimos nos remetendo às catorze propostas de definição dos clássicos de Calvino: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na

⁴ Referência à edição traduzida por Maria Ermantina Galvão a partir do francês de *Estética da Criação Verbal* (1997)

cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente, na linguagem ou nos costumes).” (1993, p.09)

Considerando, então, o debate acerca da memória cultural dos textos clássicos e a relação que ela estabelece com a cultura, nós perguntamos: se tivermos que contar a história de uma narrativa culturalmente conhecida e amplamente circulada pela indústria cultural, quais detalhes vamos ser capazes de citar e, principalmente, quais imagens vão ser convocadas à nossa memória enquanto contamos?

Propomos, nesta tese, que esses textos e suas versões audiovisuais estabelecem relações intertextuais mais amplas e mais complexas do que um simples diálogo linear entre texto literário e versão, já que se inserem em uma rede de referências e citações que também inclui as versões audiovisuais anteriores à mais recente, em uma lógica de memória cultural que é espiralada através das experiências de *reencontro* do leitor e do espectador.

A esse respeito, Hutcheon diz que: “Parte tanto do prazer quanto da frustração de experienciar uma adaptação está na familiaridade criada através da repetição e da memória.” (idem: 46) Entendemos, então, que experiências de memória são acionadas quando assistimos a uma nova versão audiovisual de um texto literário já múltiplas vezes adaptado e culturalmente circulado. Entendemos, então, que a repetição é um importante elemento para compreender os movimentos de memória cultural, o que nos sugere que um contexto midiático de intensa repetição complexifica o debate.

Por este motivo, nos casos aqui analisados, podemos falar que há uma expectativa por parte do público conhecedor, em ver esta nova versão, toda vez que uma nova versão daquela mesma narrativa é anunciada pela indústria audiovisual. Propomos que cada momento de rever um personagem conhecido, que tanto se assemelha a uma visita a um ente querido (e possivelmente atravessada pelas mesmas questões que impactam qualquer retorno ao conhecido em um contexto de atualização) é tão ansiosamente aguardado que qualquer medo de frustração e decepção, que poderia reprimir o desejo, é superado pelo entusiasmo de estar em contato novamente. Dizemos isso para adicionar camadas à questão da frustração

(comumente associada ao debate de fidelidade) que frequentemente atravessa as conversas sobre adaptações.

Escolhemos, portanto, analisar textos que são constantemente revisitados no contemporâneo, e que geram diversas versões audiovisuais em curtos períodos, porque estamos interessados na estética da repetição (Eco, 1989), ou no que vamos chamar, justamente, de *reencontro*. O encontro ou o *reencontro*, nós entendemos, passa pelo contato de um certo público especializado e reconhecedor do texto adaptado e das suas versões audiovisuais com uma nova versão de um texto fonte, cujas intertextualidades são espiraladas no encontro espectral com o público, gerando reflexos na memória cultural daquele universo ficcional.

O reencontro

Trataremos como *reencontro*, então, aquele momento de recepção espectral em que estamos diante de uma narrativa que nos é familiar, algo que conhecemos e reconhecemos, seja através das imagens da indústria do audiovisual, das palavras textuais ou da memória cultural da circulação desses textos, e seus elementos estético-narrativos, no cenário midiático contemporâneo.

Para que haja *reencontro*, há de haver, primeiramente, o encontro.

O *reencontro*, para nós, é um processo de intertextualidade e de memória. É justamente sobre articular o que é característico do familiar em uma nova circunstância de recepção audiovisual, ou ainda, sobre o momento afetivo da espectralidades da mais recente versão audiovisual de um texto fonte. É sobre o conforto ansioso de estar novamente em contato com algo que nos gera a sensação de reconhecimento. É um processo de memória semelhante ao que ocorre ao recordarmos: resgatamos algo do passado e articulamos com o estímulo que está presentificado na experiência de recepção. A articulação que acontece através da sobreposição de múltiplas camadas de referências, chamado de “palimpséstico” (Hutcheon, 2013), demonstra que as versões adaptativas propõem um encontro entre passado e presente, atualizando a memória cultural do cânone, o reposicionando na indústria cultural e, como consequência, incentivando a sua permanência no cenário cultural contemporâneo.

Cabe, também, ressaltar, que o que analisamos nesta tese são os deslizamentos dos conteúdos da ficção e da memória cultural dessas ficções, buscando compreender quais as dinâmicas, sejam elas comerciais ou alternativas, que atravessam os constantes retornos. A partir daquilo que está na memória cultural da narrativa literária, realizamos retomadas e estabelecemos laços tanto com o texto quanto com suas múltiplas releituras em diferentes contextos, deixando o que chamaremos nesta tese, para efeito metodológico, de *marcas*. As *marcas*, como resquícios reconhecíveis de tinta em cada camada de pergaminho, são instrumentos de reconhecimento de cada versão, que revelam as suas circunstâncias específicas de enunciação e de recepção. Cada *marca* se torna parte da memória cultural do texto-fonte, produzida pelas versões audiovisuais e reconhecidas pelo público especializado. Elas são retomadas em intervalos curtos e, quando citadas ou referenciadas em versões futuras, elas são objeto de reconhecimento. A lógica que atravessa a construção da adaptação como um palimpsesto, ou através da perspectiva de uma “intertextualidade palimpséstica,” conforme formulado por Linda Hutcheon (2013) a partir do uso do conceito de intertextualidade de Kristeva (1969) e de Gerard Genette (1982), prevê que as adaptações são obras que articulam laços intertextuais de diferentes ordens, com diversas obras, de forma extensiva, produzindo experiências multilaminadas de espectadorialidades. A memória cultural das obras clássicas é palimpsesticamente marcada por uma inscrição que é especificamente relacionada com uma nova experiência de produção e de recepção.

Ainda a respeito da abordagem de Hutcheon sobre a natureza palimpseséstica das adaptações, a autora enfatiza o caráter de vínculo com o passado que a adaptação proporciona na recepção, por estabelecer diálogos intertextuais com textos familiares. Ela afirma que: “parte desse diálogo contínuo com o passado, pois é isso que a adaptação significa para os públicos, cria o duplo prazer do palimpsesto: mais de um texto é experienciado – e de forma proposital” (2013: 161). A natureza dupla está em reconhecer, o que é um procedimento de memória, e em assistir, o que é um procedimento de recepção.

Nós entendemos que as *marcas* inscritas no conteúdo ficcional em cada camada do palimpsesto, é reconhecida pelo espectador como um retorno não só ao texto-fonte, mas também a uma versão audiovisual previamente encontrada. As

relações intertextuais produzidas no cenário cultural convergente são complexas e despidas de lógicas hierárquicas. A construção de significação a partir de cada nova experiência espectral, retoma textos literários e audiovisuais do passado, apontando, com a mesma intensidade, para duas questões que estão projetadas no futuro: 1) a articulação daquelas inscrições da nova versão na memória cultural do texto fonte e 2) a manutenção da circulação destes textos e das suas versões em um contexto cultural de convergência.

Propomos que o *reencontro*, então, é um fio intertextual, produto da retomada de enunciados literários e audiovisuais através das diversas formas de diálogo que vão ser estabelecidos entre textos-fonte, suas versões audiovisuais e a experiência espectral inscrevendo novas *marcas* na memória cultural desde texto. O que resulta é um processo que chamaremos de *memória espiralada*, em diálogo com o conceito de *espiral de referências* (Soalheiro, 2014).

O procedimento de memória espiralado resulta em uma dinâmica acumulativa, que conecta a memória de diversas versões de um mesmo texto fonte sem se desconectar de um ponto inicial. Ao presumirmos que este fio intertextual é cumulativo, entendemos que ele agrega inúmeras expressões textuais, mas não necessariamente operando de maneira cronológica: a espiral se dobra, ela ganha aceleração, ela se encosta em diferentes momentos, da mesma forma que as intertextualidades estabelecem diálogos diversos com a memória cultural. Cada nova experiência espectral, portanto, dá ensejo a diferentes momentos adaptativos e acesso às *marcas* através de diferentes encontros. A oportunidade que diversas versões geram de um primeiro encontro é o que chamaremos de *pontos de entrada*. Entendemos que cada ponto de contato do espectador, cada nova experiência, proporciona circunstâncias afetivas específicas dos leitores e espectadores com o universo cumulativo da memória cultural da obra literária, o que será importante para o seu processo subjetivo e seu trabalho de memória individual.

Em seu livro *Memória e a imagem em movimento* (2012), Isabelle McNeill reconhece o papel das imagens do audiovisual na memória cultural, levantando questões relevantes ao estudo da memória, principalmente quando confrontado com o desafio da articulação da memória cultural e as mídias digitais em um cenário contemporâneo de convergência. A autora compartilha de parte do conhecimento

já consolidado academicamente e culturalmente a respeito da memória, reconhecendo, principalmente, as contribuições de autores como: Pierre Nora, Andreas Huyssen, Maurice Halbwachs e Paul Ricoeur, autores que serão importantes para a elaboração dessa tese.

McNeill afirma que: “Apesar de uma memória ser ‘do passado’, ela está constantemente sendo reformulada através das experiências do tempo presente” (McNeill, 2012: 25). A autora propõe que, ao nos lembrarmos, parte do processo está em convocar a imagem e as sensações que temos de um evento passado articulando-os com os estímulos do presente. No caso das adaptações, propomos que a memória, individual e cultural do texto-fonte está sendo convocada pelo espectador pelo estímulo da nova versão audiovisual.

A idéia do *reencontro* está alicerçada na abordagem Bakhtiniana de diálogo e de enunciação (1997), no sentido que descreve, afetivamente, o que acontece com o espectador conhecedor (Hutcheon, 2013: 166) quando está em contato com uma nova experiência espectral de uma versão audiovisual de um texto clássico. A nova versão nos oferece a oportunidade de assistir a instâncias de repetição na narrativa que reconhecemos e, por este motivo, a nossa memória subjetiva é engatilhada. Lembramos ao mesmo tempo que assistimos. O que ocorre, então, é que as memórias, imagens e referências que trazemos no nosso repertório são articuladas com as imagens e referências que estão presentes no momento espectral, desencadeando um processo espiralado de memória.

Propomos, então, que a retomada de textos clássicos em diferentes contextos históricos, políticos e midiáticos, produz instâncias de *reencontros* com narrativas amplamente conhecidas pelo público e pela indústria audiovisual, abrindo diálogos entre os textos fonte, suas versões e as perspectivas particulares do seu tempo histórico de produção, no seu contexto de enunciação e de significação. As *marcas* inscritas em cada nova experiência de *reencontro* articulam a memória cultural do texto clássico com uma nova circunstância de recepção audiovisual e suas respectivas inscrições, processo que dá origem a um novo ponto de inserção, um *ponto de entrada* no fio espiralado do conteúdo ficcional, resultando em um universo acumulativo e retroalimentado de referências.

Ao considerarmos a influência do contexto histórico de produção no processo criativo das versões audiovisuais, podemos afirmar que a adaptação ao mesmo que tempo que articula o familiar, também acomoda a mudança. Essa alteração pode se apresentar através da absorção de questões específicas do tempo histórico da versão, ou questões estéticas introduzidas pela parcela criativa do adaptador.

Entendemos, como já mencionamos acima, que ao assistir a uma versão audiovisual de um texto fonte, outras questões da ordem da recepção são levantadas. A relação que a espectralidade estabelece entre a expectativa e a frustração, ou ainda a decepção do público especializado, nos remete a um debate já bastante amadurecido no âmbito das pesquisas sobre audiovisual e literatura: o da fidelidade. A expectativa do *reencontro* também acessa esta chave de discussão e nós iremos abordar este tema de maneira mais aprofundada um pouco mais à frente. Partimos da premissa que o prazer do *reencontro* tem o potencial de superar o medo da frustração, mesmo que seja em um primeiro instante, aquele que nos move a desejar a experiência, a assistir àquela versão, seja pela primeira vez ou nas possíveis vezes que se seguirem.

O mercado se aproveita de temas reconhecidos e de materiais pré-existentes enquanto o público anseia por novas oportunidades de encontro. A longevidade da memória cultural de uma obra literária nos processos de produção, recepção e mediação da indústria cultural será avessa a sua cristalização. Ao contrário, ela encontrará fertilidade na sua flexibilidade, na sua potência de atualização e na habilidade de estabelecer interlocução com suas referências, citações e alusões oriundas das suas versões audiovisuais

Notas sobre a metodologia

Tradicionalmente, os estudos de adaptação se dedicam a analisar as questões que estão presentes na transposição de um romance literário para um filme. Em 1957, George Bluestone publica *Novels into films*, uma obra até hoje central para a formulação do campo. Em um artigo intitulado *Word to Image: The*

Problem of the Filmed Novel,⁵ publicado em uma revista acadêmica em 1956, Bluestone pensa os limites estéticos da literatura e do cinema, ou do que ele nomeia como “romance filmado” ainda no título. Preocupado com a natureza representacional do cinema, o autor insere uma proposta de ruptura, indicando que “(...) mutações são prováveis a partir do momento em que se parte de convenções fluídas, mas homogêneas, para outras; as mudanças são inevitáveis quando a mídia linguística é abandonada pela mídia visual. Finalmente, os produtos finais de romance e filme representam gêneros estéticos diferentes, tão diferentes um do outro quanto o ballet é da arquitetura” (Bluestone, 1957:174-175) Bluestone, em seu livro, vai operacionalizar esta hipótese a partir da análise extensiva de cinco romances e suas cinco versões adaptativas, incluindo uma versão cinematográfica de *Orgulho e Preconceito* (1940) e de *Morro dos ventos uivantes* (1939), filme indicado a oito categorias do prêmio Oscar e ganhador na categoria de melhor fotografia em preto e branco.^{6,7}

Outros títulos, mais recentemente, se utilizam do mesmo paralelo como, *Novel to film* (1996) de Brian McFarlane, ou ainda *Adaptation: From text to screen, from screen to text* (1999), de Deborah Cartmell e Imelda Whelehan. Consideremos, entretanto, como aparecem texto e filme nestas obras e como eles indicam a preponderância de análises de romances que viraram filmes, processos

⁵ The *Quarterly Review of Film Radio and Television* 3, Vol. 11, No. 2 (Winter, 1956), pp. 171-180

⁶ É dito que a música *Wuthering Heights* de Kate Bush, de 1978, foi inspirada em uma minissérie televisiva da BBC do mesmo ano e, também, nesta versão audiovisual do romance de Emily Bronte. Em entrevista, Bush disse que seu irmão havia comentado sobre a narrativa do romance, o que a fez abrir o livro e pegar alguns trechos para inspiração, mas afirma que ainda não havia lido o romance integralmente quando terminou. Argumenta-se que o sucesso da música de Bush, associado ao lançamento da versão televisiva naquele mesmo período, gerou uma revitalização de interesse na narrativa de Bronte, o que redundou em um período produtivo de retomadas ao longo das décadas de 1970 e 1980. Essa música foi votada, recentemente, pela revista especializada *Pitchfork* como uma das melhores músicas dos anos 1970, conforme pode ser lido aqui: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/9935-the-200-best-songs-of-the-1970s/?page=10> Acessado em 03/04/2022.

⁷ A respeito de *Morro dos ventos uivantes*, é interessante mencionar que a sua relação com o audiovisual é interessante mencionar que, desde 1920, 7 versões para o cinema foram feitas, duas delas realizadas a partir da década de 1990: *Emily Bronte's Wuthering Heights* (1992), estrelada por Juliette Binoche e Ralph Fiennes e *Wuthering Heights* (2011), ambas muito bem recebidas pela crítica especializada. Onze versões existem, também, para a televisão, a primeira de 1948. A partir de 1990, *Wuthering Heights* foi adaptada, entre filmes televisivos e séries televisivas, cinco vezes, dessas, 3 são versões que fazem aproximações da narrativa de Bronte do contexto contemporâneo de enunciação, buscando a intertextualidade espectral com o público jovem, como *Wuthering Heights High School* (2015) e *Sparkhouse* (2002)

de transposição dos textos para a tela, estando texto e tela em uma oposição binária.

Comumente, estes títulos partem da preponderância que existe no campo de abordagens analíticas comparativas, dando ênfase aos elementos que estavam presentes no texto e como eles estão presentes ou ausentes na versão audiovisual, seja em termos de forma ou de conteúdo. Podem ser objeto desse tipo de análise os elementos de narrativa e enredo, de construção de espaço e tempo, a manutenção ou descarte de personagens e seus arcos de desenvolvimento, entre outros elementos cuja relação possa ser estabelecida entre o textual e o audiovisual. A hierarquia cultural que prestigia a literatura frente aos produtos da cultura massiva não só dá origem a análises que sustentam a superioridade cultural do primeiro em comparação aos outros objetos culturais, mas é também reiterada por elas.

Ao enfatizarmos a análise da memória espiralada, evidenciamos que a relação diretamente linear construída entre um romance e um filme não é o objeto de análise desta tese. O debate pendular que lança o olhar, em um momento, para o que há no romance para, em seguida, se debruçar sobre o filme, com o objetivo de realizar análises que enfatizam detalhes da transposição é uma das maneiras que adaptações foram, e são, trabalhadas dentro do campo. Algumas das contribuições citadas acima, por exemplo, realizam estudos de caso dessa natureza, em leituras focadas e exaustivas de casos adaptativos específicos. Como esse tipo de análise já foi feita anteriormente, não é nossa intenção repetir. Ao contrário, entendemos que elas nos oferecem oportunidade de investigar outras dinâmicas inerentes a processos adaptativos.

Acreditamos que as questões a respeito da fidelidade ao texto anterior que (ainda) é cobrada das versões adaptadas seguem atravessando as conversas, sejam elas dentro ou fora da academia, mesmo após textos fundamentais gerarem diferentes perspectivas a respeito do tema. Bazin e seus estudos das relações entre cinema e literatura, principalmente em *Por um cinema impuro*, publicado há 70 anos, já contemplavam os hibridismos que são característicos da linguagem cinematográfica. Entendemos que este debate, por mais que esteja presente na maioria dos textos sobre estudos de adaptação das últimas décadas, ainda não está

superado em sua totalidade. Sendo assim, vamos abordá-lo no primeiro capítulo desta tese.

De acordo com Thomas Leitch em seu livro *Film adaptations and its discontents* (2007), os critérios de análise dos estudos da adaptação tendem a reiterar o privilégio cultural do livro ao sustentar o olhar sobre o lugar do autor como detentor da intenção e do significado das obras ficcionais. A “adoção acrítica das intenções do autor como critério para o sucesso tanto do romance quanto da adaptação” (Leith, 2007: 60) parece ignorar mais de cinquenta anos de estudos da adaptação. O autor afirma ainda, que os estudos de adaptação privilegiam a literatura em detrimento das adaptações de duas maneiras: por estabelecer critérios pré-determinados de valor a respeito dos romances, principalmente no que diz respeito a de textos canônicos, e usando esses critérios – dos elementos cuja presença é inegociável – julgam as adaptações. Ele diz que: “ao organizar as adaptações como estacas em torno de uma figura autoral centralizadora, eles posicionam a literatura como a principal causa da adaptação, o que faz da fidelidade ao texto fonte um objeto central do campo.” (2007: 69)

Mais recentemente, Robert Stam em *A literatura através do cinema* (2008), dedicou um longo intervalo de seu capítulo introdutório para traçar um percurso dos estudos de linguagem, de literatura e de cinema, sendo propositivo metodologicamente e analiticamente, resultando em uma desconstrução do uso das reiteradas estruturas hierarquizantes que existem e sobrevivem em termos como “original” e “cópia”. Stam adere a uma abordagem intertextual que dá ênfase aos diálogos que textos podem estabelecer entre eles e com outras mídias, tomando como ponto de partida o conceito de intertextualidade de Julia Kristeva (1969) e da polifonia de Bakhtin, como metodologia de análise. Kamilla Elliot em *Theorizing adaptation* (2020) comenta que, nesse texto:

Stam recomendou que o dialogismo Bakhtiniano substituísse a unidade orgânica da teoria crítica literária, as divisões entre palavra e imagem, a dialética Marxista e os binarismos estruturalistas, e que os pesquisadores usassem a teoria pós-estruturalista para desconstruir as noções de original e cópia e para confrontar a metodologia unilateral das traduções” (Elliot, 2022: 143)

Aproximamo-nos, então, de uma abordagem analítica intertextual e intermediática, considerando o cenário de convergência midiática contemporânea e, conseqüentemente, nos afastando da hierarquia preconceituosa (Stam, 2008) que comumente circunda as análises sobre os deslizamentos entre os textos da literatura e suas versões audiovisuais. A proposta é, desta forma, procurar entender as dinâmicas da adaptação através de uma leitura que enfatiza as transformações da hierarquia cultural (Figueiredo, 2010).

Como Vera Lucia Follain de Figueiredo comenta, na introdução ao seu livro *Narrativas Migrantes: Literatura, roteiro e cinema* (2010):

É importante considerar as alterações na hierarquia cultural provocadas por esse movimento de deslizamento das narrativas de um meio para outro, tanto no que diz respeito à literatura, cujo prestígio esteve sempre estreitamente relacionado à aura do suporte livro, quanto no que se refere ao cinema e a ao audiovisual. (Figueiredo, 2010: 11)

Privilegiamos, portanto, a ideia de deslizamento em detrimento à noção de hierarquia, descentrando do debate do prestígio de uma determinada forma estética sobre outra. Cabe ressaltar aqui que, se o prestígio cultural da literatura, quando adaptada para um produto da indústria cultural, como no caso do cinema, se apresenta como um desafio para a condução das análises dos estudos da adaptação, o contexto contemporâneo de multiplicação de telas, plataformas e ambientes midiáticos torna o debate ainda mais complexo. Tal complexidade ganha potência analítica justamente na medida em que se pode renunciar a uma escala valorativa entre formas estético-midiáticas diversas, jogando luz justamente sobre essa possibilidade de deslizamento, sobre esse vogar entre meios e suportes.

Ao longo desta tese, então, buscamos nos distanciar das metodologias comparativas por entender que elas podem reinscrever a adaptação nesta lógica hierárquica, desembocando em análises valorativas. Para nós, isso significa evitar conduzir análises que buscam o que é “bom” e o que é “ruim” em versões adaptativas, entendendo que este tipo de definição não nos cabe e, em última instância, não nos interessa.

Conduzimos, portanto, as análises presentes nesse texto dedicando nossa atenção às permanências que novas produções da indústria geram na memória cultural do conteúdo ficcional, procurando por inscrições, ou por *marcas*, que

diferentes versões farão em um palimpsesto complexo de textos que estão articulados em um processo adaptativo.

Isso tudo implica em reconhecer que adaptações audiovisuais de textos literários não estão exclusivamente nas telas de cinema há décadas, pelo menos desde o surgimento da televisão, e o binarismo metodológico-analítico que opõe livro e filme – *text to film* – também, há muito, já não dá mais conta da diversidade de processos criativos que geram novas versões em diversas linguagens e formatos. A indústria cultural e os produtos da cultura de massa - vistos através das lentes dos estudos da cultura pop contemporânea e a partir da perspectiva dos Estudos Culturais - redefine os conteúdos que são acolhidos pela academia e, conseqüentemente, pelos estudos de adaptação.

Nesse sentido, nos remetemos ao recorte realizado por Linda Hutcheon, que vai propor uma abordagem ampliada dos estudos da adaptação, acolhendo uma diversidade de textos-fonte quanto de versões audiovisuais, definindo as adaptações enquanto processos criativos que geram produtos e instâncias de recepção de forma pulverizada por todos os ambientes midiáticos da contemporaneidade. Assim, a autora vai incorporar ao seu objeto de estudo a análise de séries televisivas, vídeos para plataformas digitais, parques de diversão, jogos digitais, entre outros. É desse tipo de abordagem de que parte a nossa investigação e as respectivas análises que se fazem ler nesta tese.

Sobre o recorte e a seleção dos objetos de análise

Nick Peim inicia seu capítulo: *If only you could see what I've seen with your eyes: Blade Runner and La Symphonie Pastorale*, presente no livro *Classics in Film and Fiction*, de 2000, da seguinte forma:

A partir de qual lógica estranha de análise do objeto poderiam texto de identidades tão díspares como Romeu e Julieta e Esqueceram de mim serem inseridos de forma conjunta no mesmo recorte metodológico? Ou Hamlet e Exterminador do Futuro 2 (Cameron, 1991)? Ou Grandes expectativas e Dawson's Creek? (Peim, 2000: 14)

Este trecho de Peim ilustra um questionamento feito, também, por nós, na seleção e no enquadramento dos textos, e das versões audiovisuais, que serão objeto

de análise dessa tese. Gostaríamos de ressaltar as seguintes adaptações: *Orgulho e Preconceito* (1995 e 2005), *Adoráveis mulheres* (1994 e 2019), *Morro dos ventos uivantes* (1992 e 2011), *Mrs Dalloway* (1994) e *As horas* (2002), como algumas das produções audiovisuais, entre cinema e televisão, que analisaremos ao longo desta tese. Outras adaptações e versões audiovisuais de textos literários estarão, também, presentes quando convocadas para ilustrar questões e momentos específicos. As versões sublinhadas por nós têm o objetivo inicial de ilustrar o encurtamento dos intervalos entre duas adaptações do mesmo texto, parte do fenômeno contemporâneo de repetição e multiplicação.

Mas, afinal, por que voltamos em intervalos encurtados? Por que retornamos constantemente para a literatura em busca de objetos para criar filmes e séries? Qual resposta nos satisfaria para compreender as dinâmicas que se desenham há tantas décadas entre o audiovisual e a literatura? Entendemos que o retorno é um elemento importante para começarmos a falar sobre o *reencontro*, pois é no ímpeto deste resgate que nasce a possibilidade de uma nova experiência. Há algo nessa repetição incessante que produz e elabora algo novo. Algo se dá entre resgate e nova experiência. Há algo de potente no *reencontro*.

No entanto, para falar sobre *a potência dos reencontros em versões audiovisuais de textos literários clássicos*, faz-se necessário primeiramente enfrentar o desafio de delimitar um recorte. O próprio argumento que sustenta as nossas hipóteses também nos evidencia a dificuldade de seleção: textos literários são fonte de inúmeras produções audiovisuais, dos mais diversos gêneros e formatos, para serem exibidos nas mais diversas telas. O cenário contemporâneo nos gera tantos exemplos quanto desafios.

Em sua introdução ao livro *Classics in film and fiction*, (2000), as autoras Heidi Kaye e Imelda Whelehan fornecem algumas possíveis pistas, ao dizerem que:

Desde o início do cinema, adaptações de ficção clássica são proeminentes. Os Oscars a cada ano premiam os melhores roteiros originais e adaptados, indicando que o cinema depende de ambas as formas de material fonte. Já foi observado que aproximadamente três quartos das premiações para Melhor Filme são dados para adaptações. Adaptações de obras “clássicas” são tradicionalmente vistas como empreendimentos altamente prestigiosos para realizadores cinematográficos.” (Kaye e Whelehan, 2000: 2)

Pode-se inferir, portanto, que a existência e importância da categoria específica de Melhor Roteiro Adaptado no prêmio Oscar, em adição ao frequente reconhecimento de filmes que são fruto de adaptações pela categoria mais ampla de Melhor Filme, diz da relação que o mercado e a crítica especializada estabelecem com o processo de deslizamento das obras literárias para o cinema. O cinema se alimenta dos textos da literatura, mas também se nutre da adaptação para se permitir produzir algo “igualmente” novo. Assim sendo, é importante que digamos que as menções que faremos a respeito tanto de premiações como de outras estruturas legitimadoras do audiovisual e da adaptação, como: os números de bilheteria, os tempos de tela, as porcentagens provenientes de sites de críticas digitais como o *Rotten Tomatoes*⁸, estabelecem vínculos diretos com a nossa investigação sobre a amplitude de circulação dessas obras, inseridas em um cenário comercial.

Entendemos que estas informações nos auxiliam a compreender como o cinema comercial, e seus instrumentos de legitimação, não só reiteram, ano após ano, as possíveis circunstâncias de prestígio profissional aos olhos dos realizadores e do público em geral. As premiações, principalmente, reiteram a importância dos processos adaptativos para o cinema, na perspectiva da crítica especializada e do mercado de consumo audiovisual e cultural. Certamente, o protagonismo desses roteiros e desses filmes em espaços tão importantes de legitimação, tem efeitos na quantidade de adaptações que inunda o mercado anualmente, como já afirmava Morris Beja (1979), principalmente se considerarmos a demanda por conteúdo que este mesmo mercado tem que atender. Em uma breve consulta, de natureza ampla, a matérias jornalísticas sobre as produções audiovisuais do ano de 2021⁹, confirmamos que uma porcentagem considerável delas é fruto de processos adaptativos de fontes literárias.

⁸ O site *Rotten Tomatoes* é uma plataforma online gratuita de avaliação e crítica de conteúdo audiovisual que inclui desde longas-metragens cinematográficos até séries de plataformas de *streaming*. Considerado uma fonte confiável por grande parte do público espectador e da crítica, o site se descreve como um instrumento de avaliação que é resultado de uma curadoria criteriosa realizada por uma equipe formada pela críticos especializados, associada ao posicionamento dos espectadores comuns. O nome: Tomates Podres, de acordo com a descrição disponível no site, faz alusão à prática do público arremessar tomates podres ao final de espetáculos de teatro e artes cênicas como forma de expressar seu descontentamento.

Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/hours> Acessado em 13/03/2022

⁹ <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2021/01/13/todos-os-livros-que-vaio-virar-filme-em-2021.htm> acessado em 11/12/2021

A título de exemplo, usando como critério de seleção algumas versões audiovisuais de textos literários que foram indicadas a premiações internacionais de Melhor Filme nos últimos anos, podemos citar os seguintes longa-metragens: *Ataque dos cães* (2021), *Duna* (2021), *Nomadland* (2021), todos oriundos de processos adaptativos e indicados a categoria de Melhor Filme na premiação de 2022.

Ainda oferecendo exemplos que nos aproximem do cenário contemporâneo, ao falarmos de conteúdo audiovisual para plataformas de *streaming* cujos processos criativos são oriundos da adaptação de textos literários, considerando principalmente aqueles que tiveram seus lançamentos durante a pandemia de COVID-19, o número é igualmente expressivo. *O gambito da rainha*, da plataforma de *streaming Netflix* (2020), *Lovecraft country* (2020) da *HBO MAX*, *Normal people* (2020) da *Prime Video*, entre (tantos) outros, percebemos o volume de exemplos dos quais dispomos para realizar essa pesquisa.

Textos clássicos que geram *reencontros*

Optamos por selecionar, de um universo muito mais amplo, três autoras cujas obras são frequentemente adaptadas: Jane Austen, Louisa May Alcott e Virginia Woolf. A partir de seus textos e de suas adaptações, propomos verificar como o audiovisual, através das dinâmicas intertextuais e intermediáticas que estabelece com obras clássicas da literatura, desempenha um papel significativo numa determinada articulação de memória cultural. A essa especificidade, chamamos de memória espiralada, isto é, uma determinada operação audiovisual no campo da adaptação que resulta na permanência de textos clássicos na contemporaneidade mantendo-os em circulação em um contexto cultural de convergência.

Após a seleção das autoras, no nosso terceiro capítulo, realizamos um mergulho na memória cultural de seus romances, investigando as retomadas que o audiovisual realiza da sua matéria ficcional através de um levantamento da multiplicidade de versões audiovisuais que estão disponíveis. A partir deste primeiro universo de possibilidades, realizamos um segundo corte, considerando quais desses romances foram adaptados recentemente, durante o intervalo do

recorte temporal que temos a intenção de priorizar nesta tese: entre a década de 1990 e as duas primeiras décadas do século XXI.

Chegamos, então, a *Elizabeth Bennet*, *Jo March*, *Clarissa Dalloway*: personagens femininas que conhecemos, reconhecemos e reencontramos há décadas nos espaços mais diversos. Elas nos inspiram, nos geram as mais profundas angústias e intensas paixões, nos fazem viajar, imaginar e sonhar. São personagens que resistem ao passar implacável do tempo, seja na nossa memória, nas páginas escritas e lidas ou nas suas tantas versões nas telas audiovisuais. Propomos que são elas, as personagens, que nos fazem retornar.

Para conhecê-las, basta procurar em prateleiras de bibliotecas, no Youtube, em cartazes de cinema ou na sua plataforma de *streaming* preferida: *Elizabeth Bennet*, é uma das protagonistas mais amadas da britânica Jane Austen (1775 – 1817) e teve seu nome publicado pela primeira vez em 1813 no romance *Orgulho e Preconceito*; *Jo March*, é uma das quatro irmãs de *Adoráveis mulheres* (1868), livro da americana Louisa May Alcott (1832 - 1888) e *Clarissa Dalloway*, é a protagonista do romance *Mrs. Dalloway*, de 1925, escrito pela britânica Virginia Woolf (1882 – 1941). Mulheres, escritas por mulheres¹⁰, que seguem suas narrativas na nossa imaginação, na nossa memória e onde mais a indústria cultural desejar.

É importante que mencionemos que não é do interesse analítico desta tese realizar qualquer comparação entre essas personagens, essas autoras ou sobre o conteúdo ficcional que está sendo multiplicado em múltiplas versões. Não é, então, sobre comparação. Ainda assim, nos lançamos a esta pesquisa questionando por que escolher estas personagens e não tantas outras que estão igualmente disponíveis no acervo cultural do cinema e do audiovisual? Se elas são tão diversas - no que diz respeito ao contexto histórico de criação dos textos nos quais as encontramos, quanto em lógica de participação no cenário cultural – o que justificaria tomá-las para análise em conjunto?

De acordo com Rita Felski em seu capítulo *Identifying with characters*, (*Character: three inquiries in literary studies*, 2019), os laços que construímos

¹⁰ Não é do desejo dessa pesquisa, entretanto, se aprofundar em debates sobre questões específicas do feminismo. Para um aprofundamento dos estudos da adaptação literária pelo audiovisual através da perspectiva feminista e da teoria *queer*, ler *Sisterhoods across the literature/media divide* (1998).

com os personagens de ficção, seja na literatura ou no cinema, são fruto de um processo de afinidade e de identificação. Esses laços podem acontecer de diversas formas, seja através da empatia – uma das maneiras de se identificar, de acordo com a autora – ou mesmo através de outras questões afetivas, emocionais, sentimentais. “A identificação envolve uma diversidade tanto de ideias e de valores assim como de pessoas; pode confundir ou reconstruir uma noção de si, não só a confirmar; é praticada igualmente por acadêmicos cínicos e por entusiastas impressionados”. (Felski, 2019: 77)

Em busca da análise das questões afetivas e dos diálogos intertextuais que fazem os espectadores e leitores retornarem, entendemos que a ênfase dada por nós às personagens e aos protagonismos amplia a possibilidade de compreender estes laços que são efetivados entre o público e as versões audiovisuais dos textos. Entendemos, também que, ao buscarmos as *marcas* e as inscrições feitas por cada uma dessas versões na intertextualidade palimpséstica da recepção, espiralando a memória cultural desses textos.

Como já indicado anteriormente, o recorte do corpus da nossa tese privilegia textos fonte que tenham protagonismos femininos, escritos majoritariamente por autoras, cuja permanência no cenário cultural é notável, mesmo após décadas após suas publicações. No cenário atual, a permanência pode ser reconhecida através da repetição: essas são personagens que retornam mais de uma vez em uma mesma geração. É importante mencionar que o nosso recorte reconhece, também, a permanência cultural das próprias autoras, enquanto importantes figuras cujas histórias e biografias – e, em alguns casos, suposições – também deslizam pelos ambientes midiáticos e são apropriadas pela indústria cultural, tornando-as objetos de processos ficcionalizantes em filmes, séries e reescrituras. Elas, também, se tornam personagens, por vezes aglutinadas às suas protagonistas, por outras, não. Propomos que a ficcionalização das autoras é uma característica do fenômeno contemporâneo de adaptações, já que essas produções buscam representações de figuras femininas importantes historicamente para as articular com questões culturais do contexto de adaptação.

A nossa escolha também é norteada pela presença marcante desses textos fontes em produções e versões audiovisuais recentes, principalmente nas últimas duas décadas. Entendemos que estas escolhas não só são pertinentes com as

hipóteses dessa pesquisa, mas também com o seu histórico, que, nos seus dez anos de caminhada, procurou se debruçar sobre o legado de autoras.

A personagem é parte do que ancora a experiência do indivíduo com as narrativas dos romances literários, como parte da experiência da leitura e do encontro. “O leitor de romances procura precisamente figuras humanas das quais seja possível deduzir um ‘sentido da vida’”, diz Walter Benjamin ao pensar nas diferentes práticas narrativas que estão presentes na tradição oral da figura do narrador, ou contador de histórias tradicional, daquela que está presente no romance moderno, que isola tanto romancista na sua escrita quanto leitor na sua experiência de leitura. (Benjamin, 1987) João Gabriel Lima e Luis Antônio Baptista dizem, em seu artigo *Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin* (2013) que: “Uma vez que não há mais passado comum, uma vez que não há senão “desenraizamento transcendental” (Luckács apud Benjamin, 1987, p. 212), resta ao leitor de romances as peripécias da vida de um personagem que o façam, talvez, viver através da ficção” (Lima e Baptista, 2013: 470).

As elaborações de Walter Benjamin a respeito do narrador, da experiência e do lugar do personagem no romance moderno são muito mais complexas do que pretendemos abordar nesta tese. Esta perspectiva nos interessou, entretanto, porque nos auxilia a construir a metodologia analítica que atravessa o nosso recorte, centralizando o personagem em uma circunstância fundamental da fruição e da interpretação do romance, assim como a sua potência de interlocução com o leitor.

Sendo assim, nos alicerçando na premissa que as personagens potencialmente engendram nas circunstâncias de recepção, leitura e espectralidades, operações de ordem interpretativa e afetiva, que incluem identificação, projeção, empatia, esta tese dá ênfase, em seu recorte, às trajetórias dessas personagens, na literatura, no audiovisual e na memória cultural.

Entendemos que é possível que o espectador/leitor estabeleça laços mais estreitos de identificação com essas protagonistas, o que deriva em um desejo intensificado de rever, visitar. Os arcos narrativos e trajetórias das personagens de ficção, além das suas características subjetivas, são instâncias de identificação e representatividade que, quando articulados com o processo da adaptação, tem grande potencial afetivo. Como podemos ver no trecho abaixo:

Os personagens, é claro, também podem ser transportados de um texto a outro, e, a rigor, conforme alega Murray Smith, são cruciais aos efeitos retóricos e estéticos de textos narrativos e performativos, pois engajam a imaginação dos receptores através do que ele chama de reconhecimento, alinhamento e aliança (SMITH, 1995, p. 4-6). O teatro e o romance são geralmente considerados as formas nas quais o homem é o assunto central. O desenvolvimento psicológico (e, assim, a empatia do receptor) é parte do círculo narrativo e dramático quando os personagens são o foco das adaptações. (Hutcheon, 2013: 33-34)

Faremos uso dos conceitos de “identificação” de Felski, e os de “reconhecimento, alinhamento e aliança”, de Murray Smith em seu livro *Engaging characters: fiction, emotion and the cinema*, presentes na citação acima. Assim, buscamos analisar como essas personagens e suas ficcionalizações estão presentes nas retomadas de romances e narrativas no contemporâneo. Ao traçarmos um recorte que prioriza as personagens, estamos fazendo uma escolha que enfatiza as esferas de diálogo estabelecidas entre elas e o leitor/espectador. Isso nos permite acompanhá-las, transitando por um amplo escopo de produtos adaptativos, que podem ser audiovisuais, literários, ou de outra ordem – como jogos digitais ou de tabuleiro, mas que, em todo caso, as mantém em protagonismo.

Com o intuito de construir uma base de exemplos para investigação nesta tese, reconhecemos nelas, nas personagens escolhidas e na multiplicidade de produtos nos quais as encontramos, a possibilidade de falar sobre tantas outras personagens, e narrativas, que reencontramos de tempos em tempos, quando as produções da cultura as resgatam e reposicionam perante nossos olhos de leitores e espectadores. As versões audiovisuais desses - e de tantos outros - textos literários, são exemplos de obras que realizam estes *reencontros*.

A Austen Mania – um fenômeno contemporâneo de retomadas

Neste momento introdutório, oferecemos um exemplo do cenário contemporâneo que analisaremos de maneira aprofundada no quarto capítulo desta tese. Entendemos que este exemplo ilustra os procedimentos que reconhecemos no recorte de tempo que delimitamos, tanto no sentido da repetição quanto no de volume de produção. Parte da análise que apresentaremos a seguir é fruto de um momento anterior da pesquisa que entendemos ser pertinente revisitar, neste contexto, justamente porque os processos descritos nela já deram outros passos em

direção à complexificação. Estamos nos referindo às versões audiovisuais contemporâneas de Jane Austen e a *Austen Mania*.

Da metade da década de 1990 até 2022, os textos de Austen são retomados diversas vezes e estão entre os que mais são objeto do fenômeno cultural contemporâneo de multiplicação de versões audiovisuais de textos clássicos. Dos seus seis romances completos, três estão os que acumulam mais adaptações: *Razão e Sensibilidade* (1811), *Orgulho e Preconceito* (1813) e *Emma* (1815). Eles se tornaram fonte para inúmeras versões, realizadas para o cinema, para a televisão, para o Youtube, para plataformas de *streaming* e tantos outros ambientes midiáticos.

Orgulho e Preconceito (1995), a série televisiva de seis episódios produzida e exibida pela BBC britânica – estrelada por Colin Firth como Mr. Darcy – é uma das versões que dá início ao momento contemporâneo em que Austen se torna protagonista da cultura pop. Ela também é, para alguns autores, o ponto inicial de um fenômeno de adaptação de obras da autora que é conhecido como *Austen Mania*.

Apesar de seus romances estarem em frequente circulação nesse período, não são só as obras de Austen que estão em alta demanda nos processos multiplicadores contemporâneos da indústria cultural. O processo de retomada agrega outros elementos da memória cultural, construindo intertextualidades também com a biografia da autora. Desta forma, sua vida e, em certo sentido, ela própria, tornam-se objetos de processos de adaptação e de ficcionalizações para o cinema e para a literatura. Jane Austen se torna personagem da sua própria vida, ou melhor, do que é imaginado por pesquisadores, biógrafos, historiadores e fãs, como sua vida.

Virginia Woolf em *O leitor comum* afirma: “Tudo o que sabemos sobre Jane Austen foi extraído de alguns boatos, de poucas cartas e de seus livros. Mas os boatos que sobrevivem à própria época nunca são desprezíveis; basta rearranjá-los um pouco e eles se adequam bem aos nossos propósitos.” (Woolf, 2021: 181)¹¹ Ao se referir às especulações sobre a vida íntima de Austen, se debruçando sobre

¹¹ Virginia Woolf publica ensaios específicos sobre Jane Austen, as irmãs Charlotte e Emily Brontë e George Elliot inicialmente no livro *O leitor comum* em 1925. A versão que citamos aqui é parte da publicação de 2021, traduzida por Julia Romeu e publicada pela editora Bazar do Tempo.

as zonas de sombras que existem nas biografias e nas informações sobre as vidas de mulheres autoras, Woolf talvez não imaginasse que suposições da mesma natureza seriam feitas também sobre ela e sobre todas as autoras presentes nesta tese. Muito do que sabemos são rumores que sobrevivem à vida destas mulheres e são resgatados juntamente com suas obras. É justamente nas lacunas que as biografias deixam, não preenchidas com fatos, que nascem as especulações e os boatos que se tornam objetos da indústria cultural, desdobrados em livros, filmes, séries e outros produtos.

Sobre Austen, muito do que havia de informação sobre sua vida foi suprimido ou destruído no intervalo de tempo que houve entre ela escrever seus seis romances completos sem poder reivindicar a autoria, seu adoecimento e sua morte precoce apenas seis anos após a sua primeira publicação em 1811 de *Razão e Sensibilidade*. Quando *A abadia de Northanger* e seu último romance, *Persuasão*, foram publicados, finalmente uma breve nota biográfica, escrita por seu irmão mais velho, é incluída nos romances.

Quatro dos seis romances escritos por Jane Austen foram publicados antes da sua morte: *Razão e Sensibilidade*, *Orgulho e Preconceito*, *Emma* e *Mansfield Park*, nesta ordem, todos anonimamente. Consciente do risco que correria ao ser reconhecida como autora, Austen não autorizou que seu nome fosse publicado. Apesar do receio social, entretanto, Austen buscava formas de sustentar seu núcleo familiar após a morte do pai, deixando evidente, em alguns relatos, o incômodo que lhe gerava a dependência financeira à que foram submetidas ela, sua mãe e sua irmã, ao ponto de não poderem decidir onde morariam. *Razão e Sensibilidade*, então, foi publicado com a autoria suprimida, e apenas a indicação: “By a Lady”, ou “por uma senhora”, e *Orgulho e Preconceito*, posteriormente, “pela mesma autora de *Razão e Sensibilidade*”, escolha que demonstra a consciência da existência de um público reconhecedor desses textos.

Quando seu sobrinho publicou uma biografia décadas depois da sua morte, ele afirmou que Austen escrevia seus romances consciente do risco de ser descoberta: sua mesa de trabalho ficava posicionada na frente da casa, ao lado de uma janela, para que ela pudesse ver com antecedência se alguém estava chegando para uma visita. Woolf cita esse trecho biográfico em *Um quarto todo seu*, comentando que: “Austen gostava do fato de uma dobradiça da porta ranger, pois

assim podia esconder seu manuscrito antes de alguém entrar. Para Austen, havia algo de desonroso em escrever *Orgulho e Preconceito*” (Woolf, 2021: 110-111). O museu da última casa em que morou, em Chawton, no interior da Inglaterra, mantém o posicionamento da mesa para que os visitantes consigam ver o que Austen via enquanto escrevia.

Considerando a falta de informação, contrastada com o desejo curioso de seus leitores, o que ocorre nas narrativas que tornam a vida ou a biografia de Jane Austen ficção, tornando-a personagem, é uma intertextualidade entre as narrativas e os diálogos dos romances, as personalidades de suas protagonistas (principalmente *Elizabeth Bennet*), as (poucas) cartas íntimas de Jane para Cassandra, sua irmã. O acúmulo de suposições é alimentado há mais de dois séculos e as variadas hipóteses são retomadas no final do século XX e início do XXI.

Este é o caso de *Becoming Jane* (2007), filme estrelado por Anne Hathaway e dirigido por Julian Jarrold, cuja narrativa ficcional é fruto da exploração de uma suposição sobre a vida amorosa de Austen. O filme se utiliza de um breve relato sobre um noivado de Austen, encontrado em algumas cartas e mencionado por alguns biógrafos. O filme supõe que a autora teria vivido um intenso amor impossível por um advogado chamado *Thomas Lefroy* (James McAvoy) e, ao final, sofreria uma grande desilusão amorosa.

Uma das principais especulações sobre Austen é justamente o motivo pelo qual ela teria permanecido solteira ao longo de toda a vida, fato biográfico que ela divide com Louisa May Alcott, apesar das histórias escritas por ambas serem lidas e relidas como enaltecimentos da importância do amor romântico e do casamento. Contudo, paira a dúvida sobre um noivado de Austen que teria durado apenas um dia e este filme oferece uma hipótese para este mistério.

Além de adaptações dos romances, o resgate das narrativas de Austen na *Austen Mania* também faz uso de elementos fantásticos e monstruosos, como zumbis, monstros marinhos ou vampiros. No caso de *Jane Austen Vampira*, livro escrito por Michael Thomas Ford, publicado em 2010, a premissa é que a doença misteriosa que acomete a autora, a matando precocemente, seria fruto de uma mentira. A autora, então, não teria morrido e sim se tornado uma vampira que

assiste abismada às versões audiovisuais dos seus romances. De fato, no que diz respeito ao volume de produções contemporâneas, sejam elas reescrituras ou adaptações, Jane Austen permanece viva e bem aos olhos do mercado.

Nestes novos produtos, suas personagens passeiam pela Beverly Hills dos anos noventa em *Patricinhas de Beverly Hills* (Heckerling, 1995) e por Londres dos anos 2000 em *Lost in Austen* (Andrews, 2008). Elas lutam contra zumbis e lagostas assassinas gigantes em *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (Grahame-Smith e Austen, 2009) e *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos* (Winters e Austen, 2009), e há 15 anos mergulham em lagos com camisas brancas para serem encontrados com cabelos rebeldes e roupas transparentes por nós, os ávidos espectadores. (Soalheiro, 2014: 8)

Trazemos esses exemplos, já analisados por nós anteriormente, para ilustrar o fôlego da dinâmica de multiplicação de versões no cenário contemporâneo e a consequente permanência cultural dos seus textos fonte, questões que nos interessam neste momento.

De acordo com o livro *Jane Austen Junkie*, (2013), um catálogo que é fruto da extensa pesquisa de Susan J. Brown sobre diferentes versões das narrativas de Austen, a primeira adaptação audiovisual registrada de *Orgulho e Preconceito* foi uma produção no formato de filme televisivo da BBC de 1938. Brown, que organiza cronologicamente mais de 50 versões audiovisuais de Jane Austen, indica que a versão televisiva é rapidamente seguida por uma adaptação cinematográfica, mais conhecida, em 1940, (Brown, 2013: 144). Esta última foi objeto de análise de George Bluestone em *Novel into film* (1957). Após esse período, *Orgulho e Preconceito* ficaria algumas décadas sem retornar para as telas do cinema¹². As adaptações mais recentes de romances de Austen são de *Emma*, em 2020 e de *Persuasão*, de 2022.

Ainda sobre a pertinência desses textos fonte, *Adoráveis Mulheres* (2019) e *Emma*, (2020), versões audiovisuais de livros homônimos, foram muito bem aceitas tanto pelo público e pela crítica especializada, com bons resultados de

¹² O canal televisivo BBC, entretanto, fez algumas adaptações do romance ao longo dos anos 1950 e 1980. Menos conhecidas, essas séries e filmes televisivos tem uma circulação reduzida, exibidas apenas na televisão inglesa em um momento anterior ao registro do videoteipe. Algumas delas foram perdidas pelos arquivos da BBC, mas alguns trechos da versão de 1980 podem ser encontradas no Youtube:

https://www.youtube.com/watch?v=Hh6pDMQRDi8&feature=emb_imp_woyt&ab_channel=J.J%C3%BAnior

bilheteria e recebendo indicações a premiações como o Oscar. Esses exemplos indicam que o fenômeno está em andamento e segue gerando novas oportunidades de análise, mesmo durante o período em que esta tese estava sendo escrita. Nós retornaremos a ele, com mais profundidade em um momento oportuno, ao longo do desenvolvimento desse texto.

1. Relações entre literatura e audiovisual – perspectivas históricas e teóricas

1.1. Adaptações – uma apresentação inicial

Abrimos o primeiro capítulo desta tese reiterando a importância das questões culturais e industriais no cenário midiático contemporâneo. Tal importância recai principalmente no âmbito do estudo do fenômeno de multiplicação, em inúmeras versões, de determinadas obras clássicas, adaptadas recorrentemente pelo audiovisual.

Este capítulo, então, estabelece as relações teóricas da pesquisa com o campo dos estudos das adaptações literárias e com a intertextualidade (Kristeva, 1969) definindo os conceitos que serão utilizados ao longo de toda a pesquisa. É importante para o desenvolvimento desta investigação que consigamos construir bases teóricas, metodológicas e de análise que consolidem o pensamento acerca destes conceitos no cenário contemporâneo.

Para isso, partiremos de um resgate histórico, traçando os caminhos que foram percorridos por teóricos e pesquisadores, nas áreas da comunicação, do cinema e da literatura, para estabelecer as principais diretrizes do pensamento acerca da relação entre cinema e literatura. O objetivo deste capítulo é estabelecer os laços entre a intertextualidade e as adaptações e apropriações literárias, seus textos-fonte e a maneira como estes produtos circulam cultural e socialmente na contemporaneidade.

1.2. A adaptação no contemporâneo

Adaptação, em sua definição mais sintética, é entendida como: uma transposição de uma narrativa literária, de um conteúdo ficcional ou de seus elementos, para outra estrutura de mídia e de linguagem. A respeito do cenário contemporâneo das adaptações, Linda Hutcheon comenta que:

As adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de

você. Os diversos filmes que abordam o próprio processo de adaptação, tais como *Adaptação* [*Adaptation*], de Spike Jonze, ou *Perdido em La Mancha* [*Lost in La Mancha*], de Terry Gilliam (ambos de 2002), sugerem certo nível de autoconsciência - e talvez de aceitação - da ubiquidade do fenômeno. (Hutcheon, 2013: 22)

O cenário cultural midiático que a autora está descrevendo, em 2006, ilustra, principalmente, o intervalo entre a última década do século XX e a primeira década do século XXI. Este período foi impactado pela chegada da Internet, assim como de toda a cultura digital, da TV a cabo nas décadas de 1980 e 1990, pela inauguração do Youtube, em 2005. É importante que mencionemos, também as novas dinâmicas de espetatorialidades e consumo, através da proliferação de telas individuais, em celulares, notebooks e tablets. Trata-se, portanto, de um contexto marcado pela intensa profusão de diferentes suportes, plataformas e telas.

A consolidação das alterações tecnológicas e industriais que ocorreram no final do século XX e início do século XXI geraram um terreno propício para todos os tipos de deslizamentos de narrativas entre suportes, para diversas mediações e para os cruzamentos entre diferentes plataformas.

A introdução e a estruturação de diferentes dinâmicas de produção e de consumo de conteúdo, desde os canais de televisão especializados e de nicho, até a chegada da internet e da cultura digital, forneceram ferramentas tanto para quem estava produzindo conteúdo quanto para quem estava em busca de experiências espetatoriais e de consumo. Este fenômeno reorganizou as relações que estabelecemos com os produtos da mídia e as práticas sociais, culturais, de consumo e de recepção que surgem a partir delas.

Em relação especificamente ao consumo e a espetatorialidades do audiovisual, o período testemunha a formação de um público que já nasce inserido em um cenário de descentralização do acesso a conteúdo e, consequentemente, transita transversalmente pelas estruturas em multiplataformas. Esse público é capaz de buscaras narrativas audiovisuais em diversos espaços, inter e transmidiáticos. O VOD (*Video on demand*), *Youtube*, o *Vimeo*, o *Instagram*, assim como, mais recentemente, o *Tiktok* e as plataformas de *streaming*, redesenham o cenário de produção e consumo de conteúdo audiovisual, assim como as matérias

ficcionais, atravessando linguagem cinematográfica e televisiva, complexificando de maneira equivalente os filmes de ficção e as ficções seriadas.

O que estamos descrevendo é definido por Henry Jenkins em *Cultura da convergência* (2006) através justamente do conceito de convergência, que o autor define como: “o fluxo de conteúdos que atravessa diferentes estruturas de mídia, a cooperação entre diversas indústrias de mídia e, em última instância, o comportamento migratório das audiências.” (Jenkins, 2006: 11) O fluxo de conteúdos, diz Jenkins, é intensamente articulado pela participação dos consumidores, considerada por ele como fundamental para a circulação desses conteúdos.

Entendemos, então, que o público do cenário contemporâneo convergente é dotado de características de consumo migratórias (Jenkins, 2006). Nós adicionaríamos, ainda: migratórias e incansáveis, o que redundaria em uma demanda constante por conteúdos exclusivos e novas experiências.

É importante frisar que esta migração, se lida pela nomenclatura de Jenkins, é conduzida pelo desejo e, obviamente, pela disponibilidade de conteúdo no mercado. Por isso, preferimos chamar tal migração de **trajetos** de consumo e recepção, que vão ser realizados por esse público,

Sobre isso, é importante mencionar que, de acordo com Jenkins (2006) ou com Pedro Curi (2010), caso não haja conteúdo disponível, o público vai criá-lo. É o que Curi afirma na sua dissertação de mestrado, intitulada: *FAN FILMS: da produção caseira a um cinema especializado*:

(...) para dar conta da diversidade de produções que surgem a cada dia, pode-se dizer que os fan films, sempre realizados de forma independente, são produtos do trabalho de um fã, voltados para outros fãs, baseados em produtos consagrados da indústria do entretenimento, como livros, filmes, revistas em quadrinhos e séries de televisão. Feitos para preencher lacunas deixadas por essas narrativas ou para mostrar uma visão particular de cada uma delas, não são necessariamente fiéis ao objeto que serviu de inspiração, pois podem misturar diferentes influências, histórias e contextos.” (Curi, 2010: 11).

No universo das apropriações e adaptações de textos clássicos, o público tem comportamento participativo semelhante, formando comunidades digitais nas

quais a produção de *fan-fics*, *fan-films*, *fan-art*,¹³ é amplamente compartilhada. São ficções literárias, produções audiovisuais, desenhos, e memes que buscam preencher a demanda por novas experiências. Na medida que tais produtos contribuem para um repertório digital expandido, eles ampliam e amplificam a memória cultural desses textos. Essas produções, por vezes, ganham o espaço comercial, são publicados em livros ou se tornam transbordamentos que são apropriados pelo mercado editorial ou pela indústria audiovisual para universos transmidiáticos de um texto-fonte. É o caso de *Pride and promiscuity: the lost sex scenes of Jane Austen*, de Arielle Eckstut, uma *fanfic* de todos os romances de Jane Austen, que surge no cenário digital e é publicada comercialmente em 2010. Falaremos mais das adaptações de personagens de textos clássicos a partir da perspectiva do fã mais à frente.

Esses leitores, espectadores e consumidores, portanto, estabelecem vínculos de outra ordem com os produtos da mídia: sua fidelização não está localizada em uma estrutura ou lógica espectral exclusiva e sim na relação afetiva que estabelecem com diversas narrativas literárias ou audiovisuais, seus personagens e suas manifestações nos diversos espaços comerciais e culturais. Suas trajetórias, portanto, são transversais, intertextuais e aglutinadoras. Para nós, neste momento, interessa perceber que seus fios intertextuais não são lineares e sim mais amplos e complexos, *espiralados* em movimentos de memória, como falaremos mais à frente.

Ao considerar este pano de fundo contextual, Hutcheon se refere, também, às diversas dinâmicas de produção e de recepção das narrativas literárias que vão ser objeto de releituras e adaptações para a indústria audiovisual, seja para as grandes telas de cinema, para a linguagem televisiva no espaço em que ela estiver, como no *streaming*, ou para as plataformas digitais, como o *Youtube*.

A esse respeito, Johannes Fehrle faz referência à *Galáxia de Gutemberg*, de McLuhan com o intuito de traçar um paralelo que ilustre a importância deste momento contemporâneo em comparação com aquele dos processos

¹³ As produções de fã aqui apresentadas podem ser lidas como: produção literária, produção audiovisuais e produção de desenhos ou de imagens digitais.

industrializantes da prensa e o seu impacto na civilização ocidental. Fehrle afirma, então, que:

Essas transformações significam nada menos do que uma virada de uma estrutura analógica, localizada, imagem-para-texto, como uma galáxia de Gutemberg, para um ambiente de disseminação rápida que mistura estruturas analógicas e digitais. É um momento que nos impele, mais uma vez, a reexaminar as noções de autoria, de controle, de audiência, de fontes e adaptações, assim como as interações entre mídia e consumidor, ou entre consumidores e produtores. (Fehrle, 2019: 8)

Fehrle indica, também, que o cenário complexo que se apresenta nos demanda instrumentos teórico-metodológicos para investigar e indagar os processos contemporâneos da mídia digital, seus múltiplos produtos e diversidade de consumo. Podemos inferir, daí, portanto, que há uma distinção importante de contexto, cujos impactos tecnológicos na produção audiovisual atuam sobre e fazem retomar questionamentos teóricos, os quais passam a merecer novo escrutínio.

No que diz respeito aos estudos da adaptação, é importante que consideremos essas alterações na cultura e no entretenimento na contemporaneidade, inclusive através da incorporação das tecnologias digitais e da diversificação dos ambientes midiáticos. Tais alterações impactaram não só as dinâmicas de produção e recepção dos mais diversos objetos da indústria cultural, mas também suas relações com a crítica especializada, com a produção acadêmica e, mais especificamente, a circulação perene desses textos na cultura.

Há, pois, aí pelo menos três níveis que gostaríamos de ressaltar: o do fazer e consumir (isto é, do realizar e receber o produto audiovisual); o do pensar (relativo à crítica e à pesquisa) e o do lembrar-reencontrar, que se refere justamente a especificidade na operação de reiteração mnêmica que, neste momento, tais obras impõem à cultura contemporânea.

Se a produção de adaptações audiovisuais aumentou de maneira significativa no período, no caso específico da produção acadêmica, a virada do século XX para o século XXI gera um reconhecimento renovado na importância da pesquisa sobre as versões audiovisuais de textos literários devido ao confronto deste campo com as novas dinâmicas intertextuais e intermediáticas do cenário convergente. Revisitar os estudos de adaptação significa resgatar, através de novos

prismas, alguns debates que seguem sendo fundamentais, como os tensionamentos da hierarquia cultural, (Figueiredo, 2010) provocados pelos deslizamentos das narrativas literárias para outras estruturas midiáticas, fato, contudo, que ocorre de formas diversificadas e intensificadas neste momento histórico. Como afirma Vera Lucia Follain de Figueiredo nas primeiras páginas de seu livro *Narrativas Migrantes*, de 2010:

Merece atenção especial o fenômeno de deslizamento das narrativas de um meio para outro, de um suporte para outro - o processo contínuo de reciclagem das intrigas ficcionais, recriadas para circular por diferentes plataformas. Busca-se pensar as alterações na hierarquia cultural provocadas pela intensificação desse movimento de intercâmbio, tanto no que diz respeito a literatura, cujo prestígio esteve sempre estreitamente relacionado a aura do suporte livro, quanto no que se refere ao cinema, em decorrência da expansão de narrativas audiovisuais trans midiáticas, cujo conteúdo se desdobra em filmes veiculados nas salas de cinema, em videogames, histórias em quadrinhos, seriados televisivos. (Figueiredo, 2010: 11)

O processo contínuo de retomada das narrativas para acomodação e circulação em novos espaços midiáticos, citado pela autora, pode ser visto como um reflexo das alterações presentes nos campos de produção e de consumo do contemporâneo que, atravessados pela necessidade incessante de novos conteúdos para novas plataformas e, paradoxalmente, em busca de apostas certeiras, encontra em universos amplamente reconhecidos o material ideal para sanar a demanda. É a aposta do mercado no produto que articule o *novo* e o *familiar*, ou as novas experiências audiovisuais de enredos ou personagens já conhecidos pelo (ou pelo menos não estranhos ao) público.

No artigo inaugural de uma das principais revistas acadêmicas dedicadas aos estudos de adaptação - a revista *Adaptation* - Thomas Leitch argumenta que o campo está se aproximando de uma encruzilhada. O autor diz que as estruturas analíticas e metodológicas dos estudos da adaptação estavam em um momento de inércia, e que, instigadas por uma mudança no cenário cultural e midiático que se apresenta, reconhece a necessidade de reabordar as suas questões e, possivelmente, gerar uma mudança de paradigmas. Publicado em 2008, o artigo *Adaptation studies at a crossroads*, logo no primeiro parágrafo diz que “após anos nos remansos da academia, os estudos de adaptação estão se movimentando”. (Leitch, 2008: 63)

Leitch indica que, após um período de intenso debate interdisciplinar ao longo do século XX e de posterior consolidação de certas premissas e metodologias de análise a partir da metade do século, os estudos sobre adaptação teriam encontrado um estado mais coeso, ou de confluência harmoniosa de proposições. Teria se estabelecido, então, criando, na última década, um campo com certa autonomia. Isso também reflete, entretanto, no fato que o campo não estava sendo desafiado há algum tempo por diferentes práticas ou abordagens, principalmente ao longo das décadas de 1970 e 1980. Algo confrontaria essas águas calmas, para seguir com a metáfora aquática de Leitch – no texto em inglês original, Leitch usa a palavra “backwaters” para descrever esse referido período de calmaria - ao final do século XX e início do século XXI.

Os pesquisadores, teóricos e estudiosos da adaptação vão responder aos desafios propostos pelo contexto. Justamente no final da década de 1990 e início dos anos 2000 testemunhamos um período acadêmico profícuo, de intensa produção de artigos, livros e coletâneas a respeito das novas questões encontradas pelos estudos de adaptação para compreender as dinâmicas de produção e espetatorialidades que começam a se desenhar em um novo ambiente midiático. Esse período produtivo da área vai se estender pelo menos até o final da primeira década do século XXI, anos nos quais algumas das principais abordagens que iremos mencionar ao longo deste trabalho serão pensadas e publicadas.

São da década de 1990 diversas adaptações que geraram marcas na intertextualidade palimpséstica de vários textos clássicos, impactando toda uma geração de leitores e de espectadores e, nós propomos, resultando na retomada constante desses textos nos anos seguintes. É o que reconhecemos como momento inicial do que virá a ser um fenômeno de repetição.

É nesse momento, portanto, que começamos a reconhecer e diagnosticar o fenômeno de retomada de vários textos clássicos, principalmente em uma chave de produções audiovisuais para o público jovem, que vão ganhar novas versões audiovisuais, como: *Hamlet*, dirigido por Franco Zeffirelli, de 1990, *Romeu + Julieta*, realizado por Baz Luhrman, de 1996, *10 coisas que eu odeio em você*, de 1999, versão de *A megera domada*, todos baseados em peças de Shakespeare. Além desses, podemos citar também: *Madame Bovary*, dirigido por Claude Chabrol, de 1991, *Drácula de Bram Stoker*, dirigido por Francis Ford Coppola, de 1992,

Segundas Intenções, de 1999, baseado em *Ligações Perigosas* (Choderlos de Laclos), todos para as telas de cinema.

Nesse contexto, Jane Austen, Louisa May Alcott e Virginia Woolf ganham novas versões audiovisuais para seus textos clássicos. Suas personagens são objeto de inúmeras apropriações, incluindo re-escrituras, *Hqs*, séries televisivas, séries para o ambiente digital, filmes e, ainda, outros objetos de consumo, como bonecas, roupas e produtos colecionáveis, mais uma faceta deste momento intensificado de produção e consumo de versões audiovisuais de clássicos literários, como veremos mais à frente.

1.3. Períodos do campo – teoria e história

A maioria dos textos sobre adaptação, sejam eles acadêmicos, como livros, capítulos, artigos ou textos produzidos em âmbitos não acadêmicos, como matérias jornalísticas, análises, resenhas, críticas, entre outros, iniciam seus percursos afirmando que a relação entre cinema e literatura existe por tanto tempo quanto há cinema. A respeito do intenso relacionamento estabelecido entre cinema e literatura ao longo das décadas, Vera Lucia Follain de Figueiredo afirma que o cinema encontra na literatura um exemplo a seguir no sentido da constituição de um campo autônomo: “como se vê, se o cinema sempre lançou mão do material literário, esse diálogo obedece a diferentes motivações, realizando-se de maneiras diversas, conforme o momento”. (Figueiredo, 2010: 17)

Fala-se, comumente, que o cinema busca nas narrativas da literatura, no conteúdo ficcional, nos seus personagens e, inclusive, em suas estruturas de linguagem, material para a produção dos seus filmes, desde o primeiro cinema, quando o cinema fazia parte de uma experiência espectral popular, cuja atenção era compartilhada com outras atrações em festivais e feiras de variedades.

Várias são as versões que dão conta dos primeiros momentos dos encontros e trocas, tanto no campo da teoria do cinema, quanto nos estudos das letras, da literatura, dos estudos de cultura e da comunicação. Entre esses, alguns citam o cinema narrativo como o ápice da construção da intertextualidade com a literatura, enquanto outros afirmam que a relação acontece desde antes da virada do século XX, quando o cinema já buscava o diálogo com outras linguagens e artes inseridas

em um regime estético já estabelecido. Seria a primeira adaptação da história a versão do beijo da peça *The Widow Jones* (1985) reencenada pelos atores, realizada por Thomas Edison, em 1896, como afirma Harris Ross em *Film as literature, literature as film* (1987)?¹⁴

Torna-se importante fazer uma ressalva em relação à história do cinema à qual nos referimos aqui, deixando evidente que não ignoramos que o cinema se constitui através de diversos processos de hibridismos e experiências com outras estruturas de linguagem, assim como diversos repertórios. Entendemos, também, que o debate sobre a constituição da linguagem cinematográfica não se inicia, e não se resume, necessariamente no debate da sua relação com a literatura, apesar de ser importante de ser mencionado, até para indicar processos constitutivos e diferentes projetos estéticos do cinema, que buscam se distanciar das narrativas e da estética da literatura. Para além de um cinema clássico narrativo, os fazeres cinematográficos preveem também as cinematografias de vanguarda, assim como o uso da linguagem experimental, questões que obviamente complexificam e tensionam o debate no campo da teoria do cinema.

Sentimos a necessidade, então, de evidenciar que nosso recorte, nesta tese, enfatiza esse aspecto da história do cinema, por entender que ele nos auxilia a esclarecer o debate que nos interessa: os estudos sobre adaptações literárias, campo que se constitui a partir de uma mirada interdisciplinar, transitando pela teoria do cinema, pela crítica literária, pela semiótica, pelos estudos de cultura e cultura das mídias, entre outros. Isso se justifica, também, por nosso desejo de pensar adaptações através não só da ênfase nos trânsitos da matéria ficcional, mas também através da intertextualidade que se reconhece em um cenário cultural, globalizado

¹⁴ A respeito desse filme, Thomas Leitch comenta que: Em particular, *The Kiss*, filme em que John C. Rice, como Billie Bikes, beija May Irwin, como Widow Jones, pode ser vista como uma adaptação com maior ou menor intensidade – maior, porque é uma reencenação literal de uma peça teatral cujos atores estão somente performando este pedaço em particular na frente das câmeras; menos, porque o filme captura apenas um momento do seu texto-fonte, com duração de menos de um minuto. Essa linha de raciocínio, entretanto, é aceitar uma visão demasiadamente estreita da adaptação – uma adaptação se refere a um romance completo – que tem pouca relevância no primeiro cinema. É mais construtivo considerar a ideia que *The Kiss* é, de fato, uma adaptação e avaliar quais as maneiras que ela difere das adaptações mais recentes. (Leitch, 2007: 349) Leitch vai expandir o debate sobre adaptações no primeiro cinema, na virada do século XIX para o século XX, considerando textos-fonte vindos de narrativas ficcionais de textos literários e de peças teatrais para, posteriormente, avaliar as diferenças e semelhanças que podem ser encontradas entre essas versões e as versões que são produto do cinema narrativo.

e digital, incluindo outras formas de linguagem audiovisual, deslocando o debate da teoria da linguagem cinematográfica.

Viramo-nos, então, para as contribuições de André Bazin em *Por um cinema impuro: defesa da adaptação*, texto no qual o autor demonstra a consciência de que o cinema, como arte ainda recente, estabeleceria relações com outras artes que a precederam, quando em busca do seu próprio processo de caminhada de constituição de autonomia, como diz Figueiredo (2010:16) enquanto linguagem. Ele faz um paralelo com a juventude do cinema, quando em comparação com outras artes e formas de cultura que atravessaram séculos, e comenta:

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão antigos como a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século, seria, portanto, o resultado de determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas. (Bazin, 1991: 84)

Dessa forma, Bazin reconhece as características do cinema como uma arte híbrida e estruturalmente impura, mas nega que isso seja resultado de sua subserviência a outras artes, principalmente à literatura, mas sim fruto da busca pelo diálogo com outras artes, do hibridismo que estabelece com outros regimes estéticos e da costura que faz das referências da cultura e da linguagem em estruturas de arte que já estão consolidadas no final do século XIX.

Ainda em *Narrativas Migrantes*, Vera Lucia Follain de Figueiredo contextualiza o surgimento do cinema, considerando as particularidades daquele momento histórico de avanços técnicos e industriais que viabilizam a própria existência das imagens e narrativas audiovisuais. Na leitura que faz de Bazin (2001), a autora comenta que o cinema estava em busca do distanciamento das suas origens, considerando tanto as suas primeiras incursões criativas no primeiro cinema e cinema de atrações, que o aproximavam do espetáculo popular, como a “obsessão realista” (Figueiredo, 2010: 16) que atravessava tanto o cinema quanto outras técnicas de representação do real, como a fotografia.

Nesse quadro, a literatura não era apenas um repositório de histórias e técnicas narrativas a que o cinema poderia recorrer; era, assim como as outras artes mais antigas, também um

exemplo a seguir no que diz respeito ao processo de constituição de um campo autônomo: ou seja, tratava-se, para o cinema, de alcançar o patamar de “dignidade cultural” que a literatura havia conquistado ao afastar-se, tanto das narrativas populares, quanto da incipiente cultura de massa sujeita a lógica do mercado. (Figueiredo, 2010: 16)

O cinema então, recém-chegado ao ambiente cultural e carregado das suas inerentes características comerciais e técnicas, buscava, em um cenário em que as artes e o mercado há muito questionavam, a sua configuração relacional. Marcel Vieira em sua tese de doutorado, posteriormente publicada como livro *Adaptação intercultural – o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*, faz uma leitura das propostas de Bazin para os estudos de adaptação, afirmando que:

De acordo com Bazin, o cinema seria uma arte ontologicamente impura, tendo em vista o modo singular através do qual, de um lado, estabelece uma síntese entre técnica e estética e, de outro, constrói a sua linguagem específica através da articulação de elementos próprios a outras artes. (Silva, 2013: 45)

O clichê, fruto da repetição deste início histórico, é compreensível e justificável. Textos sobre adaptações começam assim pois, de fato, literatura e cinema estabelecem laços de troca entre si desde o final do século XIX e permanecem, de diferentes maneiras e com diversos níveis de complexidade, inscrevendo-se palimpsesticamente em novas camadas, realizando novos encontros, desde então. Linda Hutcheon faz um comentário a esse respeito, na introdução da versão traduzida do seu livro (2013), editada e publicada no Brasil, no qual ela afirma que os processos de adaptação são, e sempre foram, centrais “para a imaginação humana em todas as culturas.” (2013: 10)

Não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – ‘ajustar’ as histórias para que agradem ao seu novo público. Mesmo antes do advento do mundo globalizado atual, no qual a internet (e inclusive antes disso, com a televisão e o rádio) assegura que qualquer história será eventualmente recontada em algum lugar do mundo, todas as culturas estiveram envolvidas com traduções interlinguais e adaptações interculturais. (Hutcheon, 2013: 10)

A adaptação de narrativas ficcionais é uma presença constante que faz parte da própria história do cinema, até porque ela faz parte de processos de construções complexas culturais, estéticas e de linguagem que dizem respeito a constituição dos indivíduos, das culturas e das sociedades, em termos mais amplos. Isso não só

antecede o próprio cinema como pode ser investigado nas maneiras como narrativas conhecidas servem como repertório para o cinema, mesmo quando a linguagem cinematográfica caminhava em busca do seu próprio sistema de representações e significações. “Adaptação, então, está costurada no próprio tecido da cultura fílmica”, diz Greg Jenkins (1997, 8).

Vera Lucia Follain de Figueiredo afirma ainda que, de maneira semelhante aos resgates dos textos feitos pelo audiovisual, estamos constantemente retornando à questão da adaptação em busca de um repertório analítico e metodológico que dê conta das questões do contemporâneo. É imperativo, a cada novo mergulho, que estejamos atentos ao fato de que a história que acompanha as relações entre literatura e cinema é longa, e as diferentes abordagens teóricas e analíticas também atravessam mais de um século.

Ao abordar as interseções entre diferentes campos da produção cultural, assim como o trânsito de narrativas por vários meios e suportes, não se deixa de levar em conta, entretanto, que tais fenômenos não são novos, embora tenham chegado ao paroxismo com as tecnologias digitais. Basta pensar na íntima relação entre literatura e jornalismo que se estabeleceu no século XIX. (Figueiredo, 2010: 12)

Ainda assim, a relação entre o audiovisual e a literatura é objeto de inúmeros debates em suas respectivas áreas, redundando em caminhos que por vezes estreitam e, por outras, esgarçam os laços intertextuais e híbridos entre estas artes e suas obras. Os diferentes campos de estudo buscam delimitar seus espaços nesses diálogos, elaborando questionamentos que irão caminhar sobre essas tensões, reconhecendo as trocas possíveis e, aos poucos, buscando compreender processos contemporâneos de interações intertextuais através de abordagens interdisciplinares.

É importante que pontuemos, entretanto, que, embora o processo adaptativo da literatura para o cinema seja constante na produção audiovisual, e de esta dinâmica não ser novidade, tanto o processo quanto os produtos permanecem sendo alvos de duras críticas, principalmente quando são objetos de análises comparativas. Essas críticas, e os preconceitos que elas exalam, partem de diversas esferas de leitura e recepção, desde acadêmicos, atravessando a crítica especializada

e alcançando, inclusive, o posicionamento do próprio público conhecedor/especialista da obra adaptada.

Esta tese compartilha do desejo de participar destes debates, não somente propondo questões aos estudos do cinema, do audiovisual e da literatura, mas também reconhecendo as diversas potências dos produtos midiáticos que são oriundos dos processos de produção e consumo de versões audiovisuais de textos literários. Nosso olhar prioriza verificar como o audiovisual, através das dinâmicas intertextuais e intermediáticas que estabelece com obras clássicas da literatura, desempenha um papel significativo na articulação espiralada da memória cultural destes textos na contemporaneidade, mantendo-os em circulação na cultura.

1.3.1. (In) Fidelidade: por uma perspectiva intertextual

Como já mencionamos na introdução a esta tese, é igualmente frequente, nos textos que abordam a diversidade de versões audiovisuais de obras literárias na história do cinema, uma predileção pela estrutura metodológica analítica comparativa que posiciona o livro e o filme em uma perspectiva linear. Este tipo de análise busca enfatizar o que há de diferente e o que há de semelhante, ou ainda, os possíveis níveis de citação e de referência que elas, as versões, vão fazer aos seus textos fonte, de maneira linear, ou como descrevemos anteriormente, de forma pendular. Essa busca, parece-nos, ser um legado de análise que tem de partida a compreensão de que textos e filmes são códigos estéticos e linguagens diferentes, mas que há elementos que podem sofrer alteração na transposição. No entanto, haveria outros elementos como que interditados, como se houvesse um limite para que, dessa forma, a adaptação respeite “a essência e o espírito” do livro (Bazin, 1995: 95-96).

Esta leitura abre outros questionamentos sobre os processos adaptativos, que giram em torno do caráter abstrato de critérios como “essência”. Ela seria, supostamente, o abalizador de quais são os limites respeitáveis da leitura e da transposição de um texto literário para que ela seja bem-sucedida, ou ainda, quem os define e delimita. Como diz Marcel Vieira, ainda a respeito de Bazin:

Além disso, ao circunscrever a qualidade do ato adaptativo no respeito à essência do texto-fonte, agora reescrito em novos

códigos expressivos, não podemos inserir aqueles filmes que transformam radicalmente a matriz literária, subvertendo os sentidos originais e produzindo críticas diretas a elementos sociais, culturais econômicos ou políticos presentes no livro (Silva, 2013: 48)

É necessário que sejamos cautelosos no emprego de critérios avaliativos nas versões contemporâneas de textos literários clássicos pois eles podem, inadvertidamente, reinscrever uma dependência entre adaptação e livro. Abrir-se-ia assim uma possibilidade, pouco recomendável, para o julgamento da qualidade da adaptação, ou de quão bem-sucedida ela é em transpor elementos da literatura fonte, a partir do que há de “essência” nas páginas e, portanto, deve haver na versão.

De acordo com Leitch, foi apenas a partir de novas abordagens propostas por Robert Stam e Alessandra Raengo em *Film and Literature: a guide to theory and practice of film adaptation* (2004) que o campo se reorganizou na primeira década do século XXI.

O trabalho monumental de Stam e Raengo buscou reorientar os estudos de adaptação decisivamente do discurso de fidelidade universalmente atacado por teóricos desde George Bluestone para uma ênfase na intertextualidade Bakhtiniana – com cada texto, adaptação declarada ou não, na superfície de um oceano de incontáveis textos anteriores dos quais ele não pode evitar o empréstimo – e sua tentativa foi amplamente bem-sucedida. (Leitch, 2008: 63)

Robert Stam publica, em 2006, na revista *Ilha do desterro*, o artigo intitulado *Além da fidelidade - teoria e prática da adaptação*. Trata-se de uma das principais contribuições para o campo justamente por oferecer uma perspectiva que se punha à constante prática comparativa que acompanha os estudos de adaptação, ao ponto de se tornar inerente à nossa fala mais cotidiana, em espaços internos e externos à academia. Concordando com Stam, ao longo da realização dessa pesquisa, lemos comparações nas mais diversas esferas, desde matérias jornalísticas em cadernos de cultura até artigos científicos. É possível ler, em qualquer esquina, que o livro é melhor que o filme, e vice-versa, ou ainda, que o filme faz uma transposição “fiel” ao livro.

É importante notar, a cada uma das vezes em que este tipo de análise se apresenta, que é reconhecível na nossa fala, seja ela cotidiana ou acadêmica, o uso das ferramentas metodológicas comparativas para a reiteração das estruturas

hierárquicas das mídias. Elas reproduziriam, voluntária ou involuntariamente, as relações verticalizantes entre cultura erudita e cultura de massa, ou cultura pop. Literatura e cinema, livro e filme, binaridades que há muito já não cabem nas análises culturais e midiáticas e que em nada agregam no campo das adaptações.

Nesse sentido, Hutcheon afirma que: “tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas (...)” (Hutcheon, 2013: 22). Esse julgamento é reflexo de uma percepção do audiovisual como um espaço que se apropria do acervo da alta cultura através da literatura, em busca do seu prestígio no paradigma estético moderno. As adaptações, então, são sempre produções culturalmente inferiores que estão em dívida com esse repertório cultural e, portanto, são analisadas em chaves que sustentam e reiteram a manutenção da lógica hierárquica entre literatura e cinema, alta cultura e baixa cultura, cultura erudita e cultura de massa.

Insistimos nisso, inclusive, porque caso sustentemos essas premissas hierárquicas do prestígio cultural entre as artes e as mídias, incorremos na manutenção de posicionamento de todas as estruturas midiáticas que chamamos (quase nostalgicamente, a essa altura) de “novas mídias”, aquelas que surgem no século XX e XXI, parte da indústria cultural – o que no audiovisual significa cinema e televisão - na “prateleira abaixo”. Para nós, é fundamental entender o que ocorre quando quebramos as lógicas hierárquicas e podemos analisar os deslizamentos que ocorrem horizontalmente. Assim, conseguimos, também, entender as *marcas* palimpsésticas deixadas por estes deslizamentos que estão presentes, para nós, na matéria e na memória da ficção que estamos sempre em busca. O *reencontro* é sobre esta relação de afeto e de memória.

Reconhecemos, também, que a busca recorrente, tanto do cinema quanto da televisão, de se posicionarem frente a essas questões, acaba, por vezes, sustentando as categorias de “qualidade”, de “diferença”, de “melhor” e de “pior”. A nossa tenacidade, portanto, é resultado também da percepção que esta tese, na qual analisamos diversos produtos midiáticos a partir do prisma da intertextualidade, da recepção e dos procedimentos de memória oriundos da recepção, só é possível de ser realizada sobre as ruínas dessas prateleiras.

Sara Martin afirma, em seu capítulo *Classic Shakespeare for all*, presente no livro *Classics in film and fiction* de 2000, que, ao adaptar textos clássicos, especificamente no caso de adaptações da obra Shakespeariana, as versões audiovisuais serão sujeitas a duras comparações entre tela e texto, seja em aspectos estéticos quanto em questões narrativas. Quando nos referimos a cânones literários, ou a textos clássicos da literatura, nos confrontamos com um apreço pelo rigor da manutenção do texto, ou o que é convencionalmente compartilhado com a “verdade” daquele texto, ao adaptarmos ele para quaisquer outras mídias. A comparação e consequente sujeição do audiovisual à literatura, indica que essas críticas estão em busca da deferência que é devida ao texto pelo audiovisual. Ela diz que:

Adaptações Shakespeareanas são avaliadas dependendo na proficiência do adaptador/diretor na articulação das “verdades do texto”, que são entendidas como verdades poéticas, mas também como fidelidade narrativa. As adaptações fílmicas que desviam do texto são desmerecidas como fracassos ou, ainda pior, como deslealdades ao cânone Shakespeareano. (Martin, 2000: 36)

Estamos atentos ao fato de que adaptações de textos clássicos seguem encontrando barreiras na crítica e no público, pois há uma rejeição nas marcas que as novas versões podem deixar na memória da obra, mantendo o debate nas questões que desembocam na busca daquilo que “deve haver”. Relegam-se, assim, os produtos da cultura de massa que estabelecem dinâmicas intertextuais críticas ou paródicas a um lugar que é atravessado pela (in) fidelidade. Por este motivo, a noção de leitura e articulação de textos prévios nos interessa, pois é a partir da incorporação dessa perspectiva aos estudos da adaptação que seremos capazes de conduzir a nossa análise.

Assim sendo, nos remetemos novamente a R. Stam por ele apresentar, no livro citado anteriormente, uma importante perspectiva para os estudos das trocas entre essas diferentes estéticas, propondo paradigmas cruciais para a quebra do discurso da “fidelidade”. Como ele mesmo diz:

O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto ressuscitação de uma palavra original, mas

uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender a aporias da “fidelidade” (Stam, 2008: 21).

Na primeira década do século XX, então, Stam sugere, justamente, um modelo analítico que se baseia na ruptura da crença enraizada nos estudos literários de que há uma verticalidade entre as obras, uma relação de hierarquia entre o “original” textual e a adaptação. Isso colocaria o cinema em uma relação de dívida, sustentando um estatuto de inferioridade permanente e irrevogável quando em comparação ao romance. Ele propõe, então, que haja uma perspectiva horizontal, um espaço comum, onde reconheçamos as circunstâncias de diálogo e de trocas: a intertextualidade.

Stam, então, vai expandir o debate sobre a questão da fidelidade e como ela é, em parte, um legado das análises comparativas e da reiteração das lógicas da hierarquia da cultura conforme ela se estabelece na modernidade. Linda Hutcheon concorda com Stam, dizendo que: “ideia de “fidelidade” ao texto anterior é o que geralmente conduz qualquer método de estudo diretamente comparativo” (Hutcheon, 2013: 13)

Nosso objetivo nesta tese, portanto, é justamente nos posicionar quanto a esse debate, entendendo que ele está plenamente realizado e esgotado por outros autores (presentes neste texto) e lançar uma outra perspectiva sobre as relações intertextuais que novas versões audiovisuais vão estabelecer com seus textos fonte e com o público espectador.

1.3.2. A intertextualidade: Bakhtin, Barthes, Kristeva e Stam

O conceito de intertextualidade, pensado e elaborado no âmbito dos estudos pós estruturalistas dos usos da linguagem pela cultura, dos estudos dos textos e da literatura, não permanece restrito a essas discussões. Seu uso como ferramenta teórico-metodológica é expandido e apropriado em discussões sobre as trocas entre outras linguagens, manifestações artísticas, cultura e produções da indústria cultural. Graham Allen afirma em seu livro *Intertextuality*, reeditado em 2022, que a discussão acerca da intertextualidade é comumente encontrada, no contemporâneo, em quase todos os espaços de cultura e arte, como em debates

acerca do audiovisual, das artes plásticas, as músicas, da arquitetura, da fotografia, entre outros. (Allen, 2022)

A intertextualidade localiza o texto em uma rede de outros textos, propondo, assim, que nenhum texto é produzido em um vácuo, produto de uma genialidade personificada na figura do autor: todos os textos estabelecem relações com outros textos, previamente escritos e lidos, assim como, suas leituras, seus significados e os significados prévios compartilhados. Ela é pensada, então, através da chave das trocas que ocorrem entre textos, estruturas de linguagem e contextos, oferecendo uma possibilidade para que diferentes linguagens, com suas particularidades, possam ser analisadas por este prisma.

Vamos entender a linguagem, nesta tese, como algo que corresponde ao sistema de expressão de cada meio de comunicação e dos diferentes tipos de obras artísticas ou culturais, considerando que possuem suas características específicas. É possível falar de linguagens, por exemplo, como a do cinema ou da televisão, das artes plásticas ou da arquitetura, que envolvem produções de padrões complexos de transposição de códigos e sistemas de comunicação, como também de codificação e decodificação, para citar questões posteriormente elaboradas por Stuart Hall no âmbito dos Estudos Culturais e dos estudos de recepção.

Outros processos são possíveis de serem analisados através da intertextualidade como: comentários, críticas, alusões, aproximações, ecos, enfim, questões que incluem a participação de textos anteriores na produção e na recepção de textos novos, articulados tanto pelos seus produtores quanto pelos seus períodos de produção e seus receptores. Livros, filmes, peças de música, estruturas arquitetônicas, obras de artes plásticas, todas dialogam entre si, em sistemas de referências internos, e com outras artes, trabalhando os hibridismos entre as diversas estruturas estéticas e de linguagem possíveis nas suas produções.

Robert Stam, em seu livro *Subversive pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film* (1989) comenta que, apesar de Bakhtin ter produzido grande parte das suas contribuições durante as duas primeiras décadas do século XX, apenas na década de 1960, quando seus textos começam a ser traduzidos para o francês e para o inglês é que a “magnitude das suas contribuições” (Stam, 1992: 2) passa a ser lida e reconhecida pelos seus pares. Sua obra termina, assim, por alcançar e influenciar inúmeros outros campos de conhecimento.

Stam reconstrói parte da história das traduções e das publicações do, e sobre, o autor ao longo das décadas de 1960 e 1970, mencionando parte do seu trabalho a respeito de Dostoievsky e Rabelais. Stam menciona ainda as perspectivas bakhtinianas a respeito das culturas populares, da carnavalização e da psicanálise. De acordo com ele, Bakhtin torna-se, então, um grande teórico de linguagem e de literatura, e será lido à luz das produções da teoria literária e do pós-estruturalismo, auxiliando a estruturar diferentes caminhos para tais campos.

É importante salientar que o contexto de produção do texto, assim como o contexto de recepção do texto, são fundamentais para entender o que está sendo elaborado por Bakhtin. A natureza relacional da linguagem na perspectiva Bakhtiniana é pensada a partir da existência da palavra, e do texto, em espaços singulares, em registros sociais particulares e em momentos específicos de enunciação e de recepção. Ele propõe uma abordagem para a linguagem que envolve tanto a importância do contexto social em que as palavras são trocadas, como também o processo de leitura que é realizado através dos textos que já existem na cultura e o contexto em que um texto é produzido e recebido. (Allen, 2022)

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

A intertextualidade põe em evidência, também, o debate sobre a questão da autoria e da posição do autor do romance enquanto articulador de um certo sentido, específico e único, fruto da sua essência e da sua intenção ao produzir aquele texto. De acordo, ainda, com Stam, o princípio Bakhtiniano, que ele nomeia de “proto-pós-estruturalista”, trabalha a ideia da função do autor como a de um “harmonizador de discursos pré-existent” (2008: 21), entendendo o lugar da criação literária como uma “construção híbrida” (idem, 21), flexibilizando a posição do autor como fonte de uma originalidade artística que aconteceria de maneira solitária e pontual.

Bakhtin, entretanto, não faz uso especificamente da terminologia que vai ser proposta por Julia Kristeva a partir da leitura que ela faz do seu trabalho. A intertextualidade, enquanto conceito e metodologia de análise da literatura e dos

textos, é parte da contribuição de Kristeva, influenciada pelas leituras tanto de Bakhtin quanto dos modelos de Ferdinand de Saussure.

O trabalho de Julia Kristeva está inserido em um contexto político da França pré Maio de 1968, e pode ser localizado num esforço desenvolvido coletivamente por teóricos e críticos literários no final da década de 1960 na França. Em uma perspectiva mais ampla, que a posiciona em relação às elaborações de outros pós-estruturalistas que são centrais para a compreensão do movimento, podemos citar teóricos como Jacques Lacan, Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault e Louis Althusser.

Considerando, então, as questões que estão em debate sobre os textos, as redes de textos prévios e sobre os significados articulados pela linguagem e pela cultura, é importante que mencionemos os desdobramentos que ocorrem em duas instâncias que acompanham os processos de significação: 1) a figura da autoria, ou o lugar do autor e 2) a importância do leitor e das instâncias de leitura e recepção. Essas questões, reelaboradas a partir das leituras tanto de Bakhtin quanto dos teóricos pós-estruturalistas vão ser importantes para os estudos da adaptação.

Os questionamentos a respeito da figura do autor vão povoar os debates elaborados por alguns campos do conhecimento, como a semiologia e a teoria literária ao longo das décadas de 1960 e 1970. Roland Barthes contribuiu com estes debates, questionando o papel do autor historicamente construído na modernidade como uma figura cuja genialidade dá origem ao texto e, através dessa genialidade individual e do caráter original da obra, se atrela ao texto o sentido que o autor pretendia. O texto, então, não se descola da figura do autor, do seu lugar de autoridade, da sua biografia e da sua moral, determinando a ele o lugar de detentor do sentido daquela obra literária.

Em seu artigo *O autor em questão em Barthes e Foucault* (2016), Marco Antônio Sousa Alves investiga a desconstrução da figura do autor nas produções acadêmicas das décadas de 1960 e 1970 a partir das contribuições de Roland Barthes e Michel Foucault. Barthes, ao escrever *A morte do autor* (1967), tem como objetivo criticar “o tradicional modelo biográfico e histórico da crítica literária e a romântica e burguesa mitificação do Autor” (Alves, 2016: 5) e a sua função na produção de sentido dos textos da literatura.

O autor para Barthes, assim como para Bakhtin, precisa ser reposicionado como um articulador de textos e significados que já existem na cultura e na linguagem. Ele afirma que, inclusive textos cujo uso da linguagem é de estrutura realista, articulam suas construções de sentido a partir das relações que eles estabelecem com os sistemas literários e culturais, em oposição à representação direta da palavra escrita. O significado das palavras do autor não são fruto, de acordo com Barthes, da sua consciência genial, mas sim do lugar que elas ocupam na linguagem e no contexto em que elas são enunciadas. Barthes também está atento, neste momento, com a noção de *discurso*, e a noção que dentro de uma sociedade, a cada tempo, há diversas maneiras de falar ou de escrever.

Ambos os autores nos auxiliam nos caminhos que possibilitam a quebra de um preconceito estrutural e hierárquico nos estudos literários e cinematográficos quando lidamos com versões audiovisuais. Questionando o próprio lugar da nomenclatura mais frequentemente usada: “original”, associado ao texto literário, questionamos seu papel hierárquico, flexibilizando a crença da “fidelidade” de um produto posterior a um texto anterior. A este respeito, Stam diz que:

A teoria da intertextualidade de Kristeva, com raízes no dialogismo de Bakhtin, enfatizou a interminável permutação de traços textuais, e não a fidelidade de um texto posterior em relação a um anterior, o que facilitou uma abordagem menos discriminatória. Enquanto isso, o conceito bakhtiniano proto-pós-estruturalista do autor como harmonizador de discursos pré-existentes, paralelamente à degradação foucaultiana do autor em favor de um ‘anonimato difuso do discurso’, abriu o caminho para uma abordagem à arte ‘discursiva’ e não-originária. (Stam, 2008: 20-21).

É nesse contexto de desconstrução tanto da figura do autor quando da originalidade da obra textual que vai se estabelecer uma mudança imprescindível para os estudos da relação entre as obras e os textos. Conforme Stam afirma:

A desconstrução também desmantela a hierarquia do “original” e da “cópia”. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original” (Stam, 2006, p.22).

Evidencia-se então o processo de desfocamento ou de descentralização da ênfase da figura do autor, com a inflexão sendo reposicionada na intertextualidade e na experiência da leitura. Pode-se argumentar, portanto, que a experiência de leitura, é um mergulho em uma rede de relações textuais. O processo de interpretação ou de desvelamento de sentido de um texto acontece através do resgate que essa leitura vai fazer dos possíveis caminhos intertextuais realizados pelo texto. A interpretação de um texto, por consequência, é fruto da das marcas de sua trajetória e do processo de reconhecer essas marcas, na medida em que se percebem as relações que nos auxiliam a desvelar seu significado. Allen diz que: “a leitura torna-se um processo de mover entre textos” (Allen, 2022: p 5). O que Graham Allen afirma, em seu artigo *Intertextuality* (2019) é que:

O que todas as teorias e as práticas da intertextualidade parecem compartilhar, entretanto, é a necessidade de reimaginar o ato da leitura, dado que a leitura não pode mais ser confinada ao encontro do leitor com um texto único, estável e inviolável. Quando vistas coletivamente, o que as teorias e práticas intertextuais tem demonstrado uma miríade de formas nas quais devemos avançar além do modelo autor-texto-leitor de leitura, o qual, devido ao tratamento do texto como intertexto, confronta os limites da própria interpretação. (2019: 1)

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

Para este fim, a crítica literária e suas produções no século XX foram extremamente férteis, criando estruturas teóricas importantes para o estabelecimento da possibilidade de reconhecimento, por parte da crítica, dos deslizamentos do conteúdo ficcional que ocorrem horizontalidade.

Na introdução ao seu livro *A literatura através do cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação* (2008), Robert Stam comenta que:

Adaptações filmicas caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram

outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível. (Stam, 2008: 22)

Realizamos, então, esta pesquisa partindo do pressuposto que múltiplas versões audiovisuais de uma obra literária vão estabelecer diferentes relações intertextuais com seus textos fonte. Esses vínculos, ou laços referenciais, que são estabelecidas entre textos fonte e versões, podem estar presentes em aspectos contextuais, estéticos, narrativos e, porventura, críticos, políticos ou ideológicos. Cada versão vai realizar diferentes escolhas sobre manutenções e descartes de certos elementos do texto fonte de acordo com seus recortes contextuais (ou temporais), de formato, de produção e de exibição. É específico de cada produção audiovisual, igualmente, a decisão sobre como realizar atualizações e inserções de referências oriundas do contexto histórico da versão.

A essa especificidade, a essas escolhas, a essas singularidades que cada versão traz em si chamaremos de marcas de adaptação. O universo das adaptações pode ser entendido, portanto, como um organismo palimpséstico, em que, a cada camada, tais marcas são adicionadas à superfície que, a cada vez, perde e retém as marcas das singularidades de cada versão.

A partir desses quadros de diferentes recortes e decisões, são criadas as mais diversas formas de referências, imagens e sons que usam como fonte as informações contidas no repertório prévio. Ao falarmos especificamente de obras amplamente conhecidas e reconhecidas pelos leitores e espectadores, é necessário que reconheçamos o grande número de versões audiovisuais que são fruto do deslizamento entre os diferentes meios.

Nesse sentido, nos interessa, também, explorar de forma aprofundada a extensão temporal desta relação tão criativa, descrevendo, especificamente, a sua intensa produtividade no bojo da indústria cultural e da cultura das mídias. Assim, podemos analisar os efeitos da intensidade e da permanência destes deslizamentos e, dessa forma, compreender as consequências do acúmulo das referências provenientes do audiovisual na memória cultural da obra literária.

Dedicaremos-nos à análise não dos múltiplos produtos da cultura da mídia que estabelecem diálogos entre literatura e audiovisual, mas das práticas sociais, culturais e políticas que são fruto da circulação destas obras. Almejamos identificar

os procedimentos que validam a circulação destas obras literárias na nossa cultura por séculos afora, articulando-as com estruturas características da indústria cultural e da produção de conteúdo audiovisual. Nosso objetivo é identificar e analisar as dinâmicas que se constroem entre esta multiplicidade de versões e o repertório de uma obra literária.

Enfatizamos que, para realizar tal pesquisa, é imperativo que nos aproximemos teórica e metodologicamente de uma abordagem que reconheça a potencialidade da troca entre os produtos da mídia, nos distanciando de uma perspectiva depreciativa, valorativa ou, até moralista, da relação entre os produtos culturais.

É importante esclarecer, também, que ao pensarmos nessas questões a partir de uma abordagem que desconsidere premissas hierárquicas e confronta seus objetos de análise, textuais e audiovisuais, a partir de uma premissa intertextual e horizontal não nos ocuparemos com as possíveis expectativas de recorte que conteriam, mesmo que de maneira velada, uma sustentação das perspectivas hierárquicas culturais e estéticas.

Nos debruçamos, então sobre os produtos da indústria cultural que, de maneiras diferentes e efetivas, demonstram potências de análise interessantes. Neste momento, nos referimos diretamente à metodologia de abordagem aos produtos audiovisuais que adaptam textos literários proposta por Robert Stam:

Ao adotarmos uma abordagem ampla, intertextual, em vez de uma postura restrita, discriminatória, não abandonamos com isso as noções de julgamento e avaliação. Mas a nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não aceitas. Ainda podemos falar de adaptações bem-sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de “fidelidade”, e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a “leituras”, “críticas”, “interpretações” e “reescritas” de romances-fonte (...). (Stam, 2008: 22)

A principal diretriz de definição dos produtos analisados nesta tese é, portanto: versões audiovisuais de textos-fonte literários, nos quais seja possível reconhecer dinâmicas de resgate do conteúdo ficcional da memória cultural da ficção do texto-fonte e que tenham consequência na sua circulação perene no cenário cultural contemporâneo.

1.3.3. Adaptação – produto, processo e recepção

Ainda na introdução da segunda edição de *Uma teoria da adaptação* (2013), Linda Hutcheon comenta que seu desejo é propor, à luz dos debates intertextuais, uma definição complexificada do uso do conceito de adaptação. A autora, então, atrela à definição de adaptação uma perspectiva dupla, para que entendamos que adaptações são tanto produtos quanto processos. A sua investida nos interessa porque, ao iluminar as dinâmicas da presença da adaptação na cultura, Hutcheon vai enfatizar as escolhas que estão presentes nas versões e, também, a recepção destes produtos pelo público.

Este subcapítulo tem o objetivo de definir as diferentes esferas da definição de adaptação que vamos usar nesta tese, em acordo com a perspectiva da teórica supracitada. Além disso, é importante que esclareçamos que vamos nos referir à versão audiovisual, ou o produto, ao processo criativo, quando falarmos das escolhas e das diferentes decisões que cada adaptador fez para aquela versão e, finalmente, para o processo de recepção daquela adaptação pelo público.

Ela inicia seu texto questionando o fato de seguirmos usando o conceito de “adaptação” de maneira demasiadamente ampla quando, na realidade, a cada vez que falamos de uma transposição do suporte literário para o audiovisual, estamos nos referindo a, no mínimo, três diferentes operações que ocorrem em momentos diferentes da circulação da adaptação pela cultura. Essa compreensão impacta tanto o momento de articulação de referências intertextuais que a nova versão trará como também a concretização da espiral que ocorre na memória cultural do texto-fonte, ao final do processo.

A autora, então, vai fazer a partilha do que comumente olhamos de maneira conjunta, permitindo que analisemos cada um desses procedimentos de maneira ampliada, possibilitando que reconheçamos quais as particularidades dos procedimentos existentes nos processos intertextuais que se desenham entre textos fonte e versões audiovisuais. São essas as seguintes partes constitutivas desse processo usualmente tomado de forma unívoca e indiferenciada: o produto formal, o processo de criação e o processo de recepção. Ela inicia dizendo que

Uma definição dupla de adaptação como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) é uma

maneira de abordar as várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação. (Hutcheon, 2013: 47)

Para a nossa análise, entendemos que o processo de recepção como uma “intertextualidade palimpséstica” é fundamental para que sejamos capazes de fazer um comentário cultural mais amplo. Isso concorre para uma compreensão mais complexificada das perspectivas contextuais que estão em diálogo quando adaptamos um texto clássico, tanto no que diz respeito ao discurso presente na versão, quanto no processo espetatorial de produção de sentido. Para nós, a produção de sentido realizada na espetatorialidades vai se intercalar diretamente com a questão da memória do texto clássico e sua circulação perene na cultura.

O que a autora vai se referir como “produto” é justamente a obra que se utiliza, em seu processo criativo, de uma ou mais fontes literárias. Ela então, categoriza a adaptação-produto, seja o filme, a série, ou qualquer outra produção audiovisual, como uma instância formal que carrega em si uma relação declarada ou reconhecível com um ou mais textos pré-existentes. Como no trecho: “Em primeiro lugar, vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (Hutcheon, 2013: 29)

Nesta definição, chamamos atenção para duas questões que já estão anunciadas na premissa: em primeiro lugar, a escolha do termo “transposição” para descrever o que Hutcheon entende como função do processo adaptativo. Usando também o termo *transcodificação*, a autora cita quais são as possibilidades dentro desta função da seguinte forma:

Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (Hutcheon, 2013: 29)

Ainda de acordo com a autora, uma segunda perspectiva que deve ser levada em consideração é que a adaptação envolve sempre um momento de leitura e de

reinterpretação e outro de recriação. A adaptação se colocaria ao mesmo tempo como apropriação de uma certa história e recuperação ou em seu “socorro” cultural.

Em segundo, como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re) interpretação quanto uma (re) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. (Hutcheon, 2013: 30)

A terceira perspectiva que Hutcheon aponta, já finalizando sua definição, leva em consideração os aspectos intertextuais do processo de recepção da versão adaptada. A experiência espectral de cada versão, assim como a própria produção do texto, não se dá em vácuo, ou seja, de forma isenta às outras representações daquele texto na cultura. Ao contrário, cada experiência espectral agencia não só as questões propostas por aquela versão, mas também conhecimentos prévios do espectador em relação àquele texto e suas outras versões.

Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (Hutcheon, 2011: 30)

Hutcheon finaliza, então, propondo que a experiência do espectador da adaptação só se completa quando ele é parte de um público conhecedor, tanto do texto-fonte quanto com o filme adaptado. Marcel Vieira afirma, a partir da leitura de Hutcheon, que “isso significa que uma adaptação cinematográfica, para ser entendida e apreciada como tal, necessita fundamentalmente de que o indivíduo que assiste ao filme conheça o livro, ou que, visto o filme, procure ler o livro” (Silva, 2013: 56).

Então, para reunir essas questões, elaboradas e comentadas em suas especificidades, e, assim, construir uma definição que contempla toda a complexidade dos debates sobre adaptação, a autora resume sua definição em três tópicos: adaptações, então, podem ser definidas como: “Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação; uma relação, um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (Hutcheon, 2013: 30).

Após o esclarecimento dessas etapas, entretanto, sentimos a necessidade de explicitar que nós apresentamos, nesta tese, uma variação possível das

circunstâncias de espetatorialidades da adaptação no contemporâneo. Entendemos que a recepção da adaptação, no fenômeno contemporâneo de multiplicação de versões de textos clássico, acontece a partir da articulação de outras questões, como a memória cultural e as relações intertextuais que versões vão estabelecer entre si, para além daquela que estabelecem com o texto.

O público conhecedor que está em evidência aqui como espectador e reconhecedor da nova versão, é inserido através de uma experiência espetatorial, um *ponto de entrada*. Em seguida, transita através de um fio que articula diversas versões audiovisuais e culturais do texto fonte. A maneira como ele vai organizar sua trajetória é diretamente relacionada com o seu *ponto de entrada* e com as referências acumuladas de matéria ficcional a partir deste momento.

Os encontros entre espectador e as versões também não se constroem de forma linear, somente entre texto fonte e versão, e sim, de formas mais complexas e amplas, incluindo outros textos e outras versões deste texto adaptado no processo de produção de sentido da recepção.

Na nossa análise, portanto, priorizamos o uso da *memória cultural circulada*, (Ellis, 1982) para trabalharmos com uma memória cultural que atua como hipotexto de uma forma ampliada e difusa, sugerindo que as experiências espetatoriais existam de forma não hierárquica e horizontalizada da experiência. Sendo assim, descartamos a necessidade imperativa de conhecimento prévio do romance literário ou, ainda, que essa trajetória impreterivelmente o direcione para as páginas.

1.4. Espiralando os elementos da memória – adaptação e intertextualidade

Ao nos referirmos à memória cultural do texto clássico, estamos trabalhando com a premissa de que as adaptações e versões audiovisuais desses textos estão presentes na maneira pela qual a sua memória nos atravessa. Stam, a partir de seu comentário sobre a obra de Gerard Genette, avalia que é possível que falemos sobre um hipotexto mais amplo, de natureza cumulativa, que é constituído pelos múltiplos produtos da indústria cultural que tem como principal fonte criativa um texto-fonte comum.

Gerard Genette, em *Palimpsestos* (1982), partindo do dialogismo de Bakhtin e da intertextualidade de Kristeva, propõe o termo ‘transtextualidade’, mais abrangente, para referir-se a ‘tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos’, postulando, por fim, cinco categorias. A quinta delas, a ‘hipertextualidade’, parece ser particularmente produtiva no que tange a adaptação. O termo se refere à relação entre um determinado texto, que Genette denomina de ‘hipertexto’, e outro anterior, o ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou amplia. (Stam, 2008: 22)

Versões audiovisuais de textos clássicos são os hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes – seus textos-fonte - transformados e articulados por processos criativos das mais diferentes ordens, sejam elas baseadas na matéria ficcional e no conteúdo das obras, nas questões estéticas, questões éticas, sociopolíticas ou contextuais. Ao realizador, cineasta ou roteirista, que chega tardiamente nessa dinâmica que já está encaminhada, e que pode se alongar por décadas, ou até séculos, cabe entender a sua posição frente a um repertório ficcional acumulado. A aventura de revisitar um texto já múltiplas vezes adaptado está justamente em decidir quais serão os laços intertextuais que aquela versão, que se anuncia, vai estabelecer.

Nesse caso, algumas decisões de ordem criativa precisam ser tomadas: quais as referências que serão diretamente retiradas do texto literário, do encontro com as páginas do texto, e quais farão referência a um hipotexto mais amplo, cumulativo, aquele que inclui tanto as múltiplas leituras daquele texto como também as versões audiovisuais e que compõe a memória cultural circulada do texto fonte.

Essa dinâmica mantém o alicerce no repertório do texto fonte enquanto constrói interlocuções, citações e alusões com as referências intertextuais do contexto adaptativo em um movimento espiralado de memória. É justamente esse processo que aqui conceituamos e analisamos. A ele, damos o nome de *espiral de referências*.

Da mesma forma que as versões audiovisuais dos textos clássicos podem construir relações intertextuais amplas e complexas, articulando os elementos não só do texto-fonte, mas também do seu hipotexto expandido, elas também podem introduzir elementos críticos a essa memória de maneira não linear. No artigo intitulado *A intertextualidade e sua importância na atribuição de sentido à adaptação: Frankenstein e a série Penny Dreadful* de Elisa Seerig e de Cecil

Jeanine Albert Zinani (2018), as autoras falam sobre os clássicos de horror de língua inglesa: os nomes Drácula e Frankenstein já estão inseridos no imaginário popular.

Elas afirmam que a primeira adaptação cinematográfica de Drácula data de 1922 (*Nosferatu*), e a de Frankenstein, de 1910. Desde então, diversas versões, adaptações, releituras têm sido feitas. Há menção a eles em desenhos animados, séries de TV, jogos de RPG (etc.), porém, grande parte desse público não leu a obra original – e, quem lê, possivelmente esperando um banho de sangue em cada página, pode se surpreender.

Para elaborar uma análise desta questão, as autoras categorizaram os diferentes textos-fonte, da seguinte forma: 1) a produção oriunda de um romance *best-seller*; 2) a produção de sucesso que, embora inspirada em obra literária, não a torna o foco principal; 3) a produção que tem a difícil missão de reavivar um *clássico*, quer dizer, a obra que já faz parte do imaginário coletivo, seja porque esse público leu a fonte inicial, seja porque ela já gerou outras formas de adaptação anteriores.

Como definição de um texto clássico, as autoras usam uma das catorze propostas de definição trazidas por Ítalo Calvino (1993, p.09) e nós citamos:

“Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente, na linguagem ou nos costumes).” (SEERIG e ZINANI, 2018, p. 115)

Ao estabelecerem as definições da última categoria, as autoras apontam para uma dinâmica diferente de articulação entre expectativa de *reencontro* e realidade da experiência audiovisual. Elas indicam que a adaptação mais recente, a que vai gerar uma releitura de um texto amplamente conhecido, seja através da leitura, seja através da espectralidades das versões anteriores, tem o desafio ainda mais complexo: o de estabelecer laços intertextuais com o conteúdo do texto-fonte e com o conteúdo das múltiplas versões que precedem a versão mais recente, articulando este universo mais amplo através das referências presentes na adaptação.

1.4.1. Memória cultural circulada e experiência espectral – trabalho de memória

Nesta tese, entendemos o processo de memória e de espectralidades das versões audiovisuais de textos clássicos em uma lógica de interação lúdica entre passado, presente e futuro. Propomos que a memória não se resume apenas a algo que se isola em uma experiência do passado, mas, sim, que ela reúne em si características específicas de dinamismo, tornando-se um importante artifício que permite a construção intertextual de textos clássicos, redundando em novas experiências e interpretações repletas de imagens, referências e citações *em espiral*. A partir dessas premissas, faremos uma leitura do conceito de *memória cultural circulada* de John Ellis, à luz das interpretações prévias do texto da Linda Hutcheon, buscando entender as operacionalizações de memória que ocorrem entre mídia, espectador e memória cultural.

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

O autor afirma que existem diferentes relações intertextuais que o hipertexto pode construir com o hipotexto: um primeiro, que ele nomeia como uma objetivação. Ela estaria no campo da presunção ou do desejo do realizador (Ellis, 1982: 3), isto é, a realização da transposição de elementos presentes no conteúdo de uma obra literária para outra estrutura de linguagem e mídia, no caso, o audiovisual. A uma segunda camada intertextual Ellis chamará de “objetivo real” (Ellis, 1982: 3). Por ela, ele entende a adaptação como uma instância criativa cujo objetivo é fornecer um universo imagético e estético sobre essa obra, se articulando com texto-fonte.

O autor diz, ainda, que o produto audiovisual que surgirá através do processo criativo de adaptação do romance fonte deverá se preocupar em estabelecer laços intertextuais com esta “ideia”, ou essa memória cultural, mais geral e difusa do cânone em busca de um objetivo posterior: o de participar, a partir

daquele momento, do universo de referências imagéticas preexistente desta memória cultural com as suas novas imagens. A partir da leitura que fazemos do texto de Ellis, entendemos que a adaptação se entende como um agente articulador estético e imagético, gerando *marcas* a cada nova experiência que vai gerar no espectador e complexamente, através de um trabalho de memória, acrescentando camadas ao que será lembrado como este romance no futuro.

As dinâmicas intertextuais do produto adaptado seriam então, aquelas comuns a toda obra fruto de um processo criativo de adaptação: o de transpor a narrativa literária para o audiovisual. Seria a perspectiva mais superficial das possibilidades daquele produto no que diz respeito à sua relação com o seu texto fonte. A essa visão Ellis associa o desejo do crítico e do espectador de alinhar as questões do romance com o filme, em busca do que “falta” e do que “sobra” (Ellis, 1982: 3). A esta descrição, entendemos que Ellis está se referindo aos processos adaptativos que estabelecem laços críticos e conjunturais do contexto de produção e de compreensão da versão adaptada. Falaremos disso, especificamente, mais à frente.

Em nome de um novo produto, não só uma versão, mas algo que também possa se sustentar enquanto produto audiovisual autônomo, o segundo objetivo que deverá ser almejado por uma adaptação é o de ser lembrada, de deixar uma marca, de se imprimir na memória do espectador. A nova versão, então, deve se inserir no fio intertextual e imagético da memória deste espectador, se tornar parte integrante e imprescindível do seu processo interpretativo, para, assim, alterar a maneira como ele se lembrará daquele cânone.

Podemos entender, então, que a adaptação se instrumentalizará desta memória cultural do romance no seu processo criativo, e é com ela que estabelecerá sua mais importante troca intertextual. A memória cultural circulada do cânone será, então, seu ponto de partida, da qual trará grande parte das suas referências. Já essas não terão necessariamente uma relação evidentemente estabelecida com a romance fonte, mas com essa ideia mais difusa daquele cânone.

Pensemos, então, na estruturação que Ellis realiza para a elaboração deste conceito. O autor supõe que haja um conhecimento amplamente difundido daquela história que não necessariamente terá conexão direta com o ato de leitura ou

interpretação do romance canônico, e sim com um conhecimento difuso e abstrato, compartilhado por gerações de pessoas. Esse conhecimento é o que permite que falemos de uma história ou de um personagem sem, de fato, termos lido o texto ou romance.

Ellis, ao fazer uso deste conceito, se aproxima da definição de hipotexto cumulativo ou expandido que mencionamos anteriormente. A memória cultural circulada, de certo modo, é fruto de uma construção constante de referências e de citações que são oriundas de diversas fontes culturais

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

Essa intertextualidade só é possível porque a mediação feita pela experiência espectral da nova versão atua também como um trabalho de memória. Quando usamos o termo “trabalho de memória” temos a intenção de enfatizar que a memória não pode ser simplesmente evocada, não aparece ao indivíduo ou a coletividades em sua totalidade, mas é um *trabalho*: intencional e seletivo. O que se lembra é o que se deseja ou o que lhe é permitido lembrar a partir de determinados estímulos em determinado contexto, e a memória é um fenômeno social.

Mesmo que operacionalizada individualmente (é o indivíduo que lembra), a memória se ancora em lugares e acontecimentos coletivos (Halbwachs, 2006). Na sociedade contemporânea, portanto, impossível negar o papel central da mídia, em geral, e das versões adaptativas, em particular como agente operacionalizador da memória cultural de um texto clássico

Sem a memória, tornar-se-ia impossível a profusão de referências que são compostas através da intertextualidade presente nas versões, mas que só ganham sentido através da atuação do espectador. Para esse trabalho de memória, não há necessidade imperativa do conhecimento das páginas do texto fonte; na verdade,

talvez ela se constitua mais num empecilho: quanto mais novas versões são criadas/mimetizadas, mais o leitor audiovisual tem condições de lembrar e, depois reconhecer e, ainda, em alguns casos, reapropriar-se e criar novas versões do universo.

Essas peculiaridades serão importantes para a relevância desse produto audiovisual no complexo e vasto repertório de referências audiovisuais que serão acrescentadas à memória cultural do texto-fonte.

O leitor/espectador que porventura decidir se dedicar à leitura do texto-fonte literário devido à uma experiência espectral da versão audiovisual terá uma perspectiva diferente de outros leitores ou espectadores que tiveram *outro ponto de entrada* no universo. O conteúdo audiovisual que ele consumiu previamente terá um papel na maneira como ele fará sua interpretação: é um sujeito que chega às páginas carregado de imagens e significações diferentes daquele que tem outro *ponto de entrada*.

O leitor e espectador, então, é um “sujeito da leitura” na medida em que realiza o trabalho de memória. A ideia de sujeito enfatiza a agência do aspecto da espectralidades, que antes estava tradicionalmente monopolizado pela autoria.

1.5. O ponto de entrada – imaginação, ficção e recepção no reencontro

A respeito das operações de memória que são realizadas entre novas versões de um texto clássico e a sua recepção pelo público, gostaríamos de ressaltar a diversidade de intertextualidades que estão disponíveis no fenômeno contínuo de apropriações contemporâneo. A cada nova versão, público conhecedor e reconhecedor tem uma experiência de *reencontro*, entrando em contato com o que Ellis vai descrever como um universo estético e imagético, capaz de suscitar o trabalho de memória que é operacionalizado individualmente.

A cada nova versão, novos *pontos de entrada* nesse universo se tornam disponíveis, cada qual com as suas *marcas* e inscrições. A subjetividade da significação, então, estará atravessada pela intertextualidade com a nova versão, sendo acionada a cada *reencontro* e trabalhada na memória.

Oferecemos, então, um exemplo que ilustra os trabalhos de memória aos quais nos referimos, a partir do relato pessoal da autora Elzette Steenkamp, especificamente de *Orgulho e Preconceito*, em seu texto *Janeites do novo milênio: a modernização de Jane Austen no cinema* (2009). Steenkamp se refere aos espectadores contemporâneos de produções adaptativas de Jane Austen e utiliza a nomenclatura *janeite* para se referir ao público conhecedor, neste caso a fã, de Jane Austen, conforme veremos mais à frente nesta tese. A autora afirma, então, que:

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

Esse trecho ilustra os diferentes pontos de entrada deste leitor/espectador (seja através da literatura ou através do audiovisual) e o limite de seus interesses. Ainda em conexão com o que propusemos anteriormente, não há no exemplo a questão do encontro com o texto previamente. Ao contrário, Steenkamp enfatiza que o laço afetivo que é construído pelo fã de Jane Austen com as heroínas de Austen não está relacionado diretamente com a leitura.

Continuando com o exemplo citado por Steenkamp, por mais que sua parente tenha se interessado por *Orgulho e Preconceito* o suficiente para procurar as novas versões adaptativas e que ela, inclusive, se autodefinia como conhecedora - ou até fã de Jane Austen - ela não conseguiu terminar a leitura do romance. Ela é uma consumidora dos produtos disponíveis no cenário cultural de multiplicação de produtos de consumo relacionado à escritora, e pode inclusive dizer que *Orgulho e Preconceito* é “o melhor livro que nunca leu” (2009: 4), apesar do seu conhecimento ser restrito à memória das versões audiovisuais.

Propomos, ainda, que a cada *reencontro*, criamos laços intertextuais e afetivos com as referências presentes na versão. As imagens que transbordam das telas encharcam as páginas.

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

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

Podemos reconhecer neste processo uma nova prática de leitura que concretiza a quebra das hierarquias culturais e estéticas reconhecendo aquela que não se direciona necessariamente da página para a tela e, dessa forma, não reinscreve a versão audiovisual em uma perspectiva inferior àquela da literatura.

Olhares diversos constroem novas interpretações e possibilitam novas interações com as obras. A esse respeito, Linda Hutcheon diz que:

“Há também outra possibilidade: o nosso interesse surge, na verdade nós podemos ler ou ver aquele chamado “original” após termos passado pela experiência da adaptação, desafiando, assim, a autoridade de qualquer noção de prioridade. Múltiplas versões existem lateralmente, não verticalmente” (Hutcheon, 2006: XIII).

John Ellis menciona um exemplo semelhante que, assim como o relato de Steenkamp, ilustra esta sensação de tantos leitores/espectadores quando deparados

com seus textos favoritos adaptados para o audiovisual e representados por atores que os movem emocionalmente, negativa ou positivamente.

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

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

Em seu texto *Entre o texto e a Imagem*, publicado no livro *Literatura e Criatividade* (2012), Vera Lúcia Follain de Figueiredo propõe um rico debate sobre o papel do roteirista, enquanto produtor de conteúdo literário para ser filmado, e o roteiro, enquanto produto que gera uma interseção entre palavra e imagem. A autora pontua um processo semelhante ao que citamos anteriormente, no exemplo oferecido por Steenkamp, quando se refere a uma adaptação nacional contemporânea do livro *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli, e a seus produtores:

Aliás, após o filme, o livro *O cheiro do ralo* ganhou uma sobrecapa com foto e texto de Selton Melo, ator que encarna o personagem principal. Ressalte-se, ainda, a seguinte declaração de Lourenço Mutarelli, em entrevista: “Não sei se vou reler *O cheiro do ralo* algum dia, mas se reler, imaginarei o Selton Mello na história.” (Figueiredo, 2012: 144)

Por estes exemplos, entende-se, então, que o audiovisual terá um papel imprescindível na relação subjetiva da experiência da compreensão da obra.

Ao analisarmos profundamente as questões que propomos explorar e elucidar neste trabalho, demo-nos conta de um universo intermediático que

extrapola a obra e pode ser reconhecido e aplicado em diversos outros exemplos presentes no nosso arcabouço criativo.

A Espiral de Referências, portanto, diz respeito a este universo complexo de criações e mutações, que não corresponde a um tempo mensurável, espiral de referências. Propomos que ela transborda de energia criativa e, ao encontrar um meio fértil, permanece fornecendo frutos: produtos, versões, referências.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo, no final do artigo anteriormente citado, propõe um questionamento que nos parece contundente:

Nesse contexto, o papel da crítica talvez não seja o de culpabilizar os roteiristas ou os escritores, mas de pensar as consequências, para o campo literário, dos deslizamentos promovidos pelos novos circuitos, à luz do papel exercido pelo mercado como grande mediador de cultura. (...) Por outro lado, não seria o caso de considerar também as permanências, isto é, de pensar como a criação artística da atualidade absorveu aspectos da poética modernista? (FIGUEIREDO, 2012, p. 152)

A relação entre audiovisual e literatura, criando novas versões para o texto fonte, fornece imagens e referências que serão, posteriormente, citadas em outros produtos. Essas referências, ao serem reconhecidas pelo espectador, criarão a sensação de reconhecimento e engajamento afetivo possíveis apenas através do acesso dessas informações no arcabouço de referências desse sujeito.

Entendemos também que o sujeito que entrar em contato com estas palavras e imagens, realizará um processo intensamente subjetivo de interpretação, relacionando seu arcabouço de referências com a experiência atualizadora, concretizando possíveis citações e identificações através de uma experiência de memória.

Esse processo de encontro com as obras audiovisuais em diferentes níveis de recepção promove um engajamento afetivo do leitor/espectador. Tal engajamento está relacionado ao potencial de afetação contido nessas imagens, que vão estimular emoções e sensações a partir das quais a espiral de referências será sintetizada. Assim, o engajamento afetivo promove um envolvimento do espectador com as imagens desdobradas do cânone, e que vão produzir uma experiência afetiva diretamente relacionada à memória subjetiva de cada indivíduo.

Supomos, então, a partir deste exemplo, que através da leitura dos romances fonte e da experiência com os produtos audiovisuais adaptados ou apropriados são realizadas relações intensas de troca, adição e alteração na memória individual do leitor/espectador. Esta alteração, adição ou troca, se articulará coma memória cultural da obra literária. A leitura daquele que entra em contato com a memória cultural daquele texto literário fonte através do audiovisual será realizada de forma referencial às imagens audiovisuais às quais foi exposto anteriormente: as páginas constantemente o remeterão às telas, como uma experiência de memória.

Consequentemente, podemos inferir que as referências de imagens que traremos para as páginas serão providas não só pelos produtos audiovisuais que adaptam e apropriam o cânone, mas também através da nossa experiência específica destes produtos, ou seja, pela experiência mediadora e atualizadora desta memória.

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

Enfatizamos que Ellis trabalha, em seu texto, com hipóteses acerca destas relações de espectadorialidades e de memória. É importante que mencionemos que, nos exemplos que oferecemos, essas possíveis alterações também sofrem efeito da relação afetiva estabelecida entre o espectador e aquela versão audiovisual ou com seu *ponto de entrada* naquele universo ficcional. Uma vez construído esse laço, que pode ser através do ator que representa seu personagem favorito, ou também através de alguma outra abordagem estética ou narrativa, as manutenções e alterações de memória se consolidariam, em hipótese. Por esse motivo, então, quando lhe for demandada a lembrança ou a imagem daquele personagem (através do retorno posterior às páginas do romance, por exemplo) este espectador/leitor pode vir a convocar a referência adquirida naquela versão específica.

Para Steenkamp, Colin Firth, da adaptação de 1995, é sua referência visual para o personagem de *Mr. Darcy*. Contudo, para inúmeros outros espectadores, o ator que suprirá essa demanda imagética poderá ser o ator Matthew Macfadyen, da adaptação de 2005, ou até o ator Elliot Cowen da apropriação atualizada *Lost in*

Austen, a qual analisaremos de maneira mais aprofundada no quarto capítulo desta tese. Podemos inferir, também, que tantas serão as possíveis referências para a personagem de *Elizabeth Bennet* quanto são as adaptações e atrizes representando-a.

2. Adaptações e o contemporâneo – convergência, franquia e reencontro

Os processos contemporâneos da cultura e do entretenimento, como já dissemos anteriormente, são parte do contexto histórico no qual a nossa investigação vai ser conduzida. A incorporação das tecnologias digitais e a diversificação dos ambientes midiáticos, impactaram não só as dinâmicas de produção e recepção dos mais diversos objetos da indústria cultural, mas também as suas relações com a crítica especializada, com a produção acadêmica e, mais especificamente, com os estudos de adaptação.

No caso específico da produção acadêmica, a virada do século XX para o século XXI gera um reconhecimento renovado na importância da pesquisa sobre as versões audiovisuais de textos literários devido ao confronto deste campo com as novas dinâmicas intertextuais e intermediáticas do cenário convergente.

A constante ameaça da substituição dos meios de comunicação clássicos pelos novos estava presente no discurso da revolução digital, promovido ao longo da década de 1990, mas não se concretizou, assim como a virada de 1999 para os anos 2000 não gerou um apagão de dados irreversível. O que ocorreu, e ocorre, é que ao invés das novas mídias eliminarem a existência das antigas (o suporte do livro, a rádio ou a televisão), o ambiente midiático convergente contemporâneo tornou os perímetros mais turvos, flexibilizou os limites e evidenciou as alterações na hierarquia cultural. “Se o paradigma da revolução digital presumia que as novas mídias substituiriam as antigas, o emergente paradigma da convergência presume que novas e antigas mídias irão interagir de formas cada vez mais complexas.” (Jenkins, 2006: 32-33)

Em *Theorizing adaptation* (2020), Kamilla Elliot afirma que o interesse nos estudos de adaptação se renova a partir da expansão do objeto para além da relação linear entre a literatura e o filme. As publicações, de acordo com a autora, começam a perceber a necessidade de considerar outras estruturas midiáticas nos processos de adaptação das narrativas de ficção no contemporâneo: “o que muda no século XXI é que os estudos de adaptação se tornam um campo diaspórico que aglutina diversas disciplinas e diversas mídias, em oposição a um subcampo discutido separadamente nas disciplinas.” (Elliot, 2022: 139) Citando as publicações de Robert Stam e Alessandra Raengo (2006) e Linda Hutcheon (2013), Elliot afirma,

ainda, que a partir do final da primeira década do século XXI, as publicações dos estudos de adaptação mudaram seus títulos, tiraram o binômio literatura/filme e se dedicaram ao estudo dos deslizamentos das narrativas a partir dos desafios propostos pelas novas mídias. Assim, o campo vai retomar temas fundamentais por outras perspectivas, como acontece com os tensionamentos da hierarquia cultural (Figueiredo, 2010).

A abordagem proposta por Linda Hutcheon (2013) reconhece a importância para os estudos da adaptação, no contexto contemporâneo, de uma perspectiva ampliada, que enfatiza as trocas intertextuais entre diversos produtos da indústria cultural, incluindo uma ampla diversidade de produtos da cultura pop, da produção especializada do fã e de outros produtos da cultura massiva. Ao incorporar à sua perspectiva analítica e metodológica as trocas entre a literatura e os diversos produtos da mídia, Hutcheon caminha na direção da desconstrução da hierarquia estética cultural no campo, viabilizando análises horizontalizadas dos deslizamentos da ficção.

Seja no cinema comercial, nos canais televisivos e nas suas extensões para as plataformas digitais de *streaming*, em canais de *Youtube* ou nos jogos digitais, somos cada vez mais acessados por novos produtos de narrativas conhecidas e reconhecidas, cujos laços intertextuais do momento presente estão sendo articulados com suas manifestações culturais prévias. A repetição que é diagnosticável no fenômeno de retomada das narrativas para acomodação e circulação em novos espaços midiáticos pode ser vista como um reflexo das reorganizações presentes nos campos de produção e de consumo de ficção no contemporâneo.

O cenário midiático gera demandas mais frequentes por narrativas ficcionais que possam acompanhar o fluxo produtivo e ser transpostas para diversos suportes, transversalmente. Os diversos espaços de produção, atravessados pela necessidade incessante de novos conteúdos para circular em novas plataformas estão, paradoxalmente, em busca de apostas certas que engajem o público consumidor. O audiovisual encontra em universos ficcionais amplamente reconhecidos o material ideal para sanar a demanda do público pelo familiar e por experiências novas e especializadas.

A partir desta configuração, começa a se anunciar, no final do século XX, um fenômeno de retomada de diversas ficções literárias pelo audiovisual, redundando em redes intertextuais e narrativas complexas trans midiáticas que mobilizam comunidades de leitores e espectadores especializados: as franquias. As adaptações são comumente usadas como pontos de início das franquias trans midiáticas contemporâneas, fornecendo material ficcional para expansões e acessando um público conhecedor. As retomadas e repetições, fazem parte do cenário midiático contemporâneo.

Podemos citar, como exemplo ilustrativo: o multiverso *Marvel*, composto por milhares de universos ficcionais e seus personagens, que atravessam o cinema, as séries televisivas, os jogos e os parques de diversão; o universo das narrativas da DC, que circulam igualmente por diversos espaços de consumo midiático; o *Mundo Sombrio de Sabrina, a bruxinha adolescente*,¹⁵ que nasce dos quadrinhos da *Archie Comics* na década de 1960 e transita por diversas séries televisivas até chegar, recentemente, ao *streaming* como produto original da *Netflix*; e o *Wizarding world* de Harry Potter, cuja franquia iniciada através da saga literária composta por sete livros sobre o bruxinho órfão segue produzindo novas experiências de consumo e espetatorialidades desde 2001, sobre o qual falaremos mais à frente.

O que nós propomos, neste capítulo é que este fenômeno que analisamos e as operações de produção e consumo de franquias de textos adaptados têm algumas características em comum: 1) elas objetivam a permanência perene dessas narrativas ficcionais na cultura, para que elas possam ser acessadas de maneira repetida; 2) as novas experiências espetatoriais geram intertextualidades com suas versões anteriores, ao mesmo tempo que repercutem questões presentes no contexto de enunciação da produção e 3) seus alicerces intertextuais principais são os seus personagens protagonistas.

¹⁵ No início dos anos 1960, a *Archie Comics* nos apresentou Sabrina na edição 22 da revista *Archie's Mad House*. A bruxinha que mora com as tias e descobre seus poderes aos 16 anos conquistou os leitores e continuou a aparecer nas páginas da publicação, até que, em 1971, ganhou sua própria série em HQ, Sabrina, a bruxa adolescente. Nas décadas seguintes, Sabrina protagonizou três filmes, uma série de TV com sete temporadas e três séries de animação, até que, em 2014, voltou a aparecer nas revistinhas da *Archie Comics*. Mais uma vez, o público ficou encantado e o universo teve uma adição ao repertório: uma outra série de HQs, *O mundo sombrio de Sabrina*, que demonstra um desejo de amadurecer e atualizar a narrativa da bruxinha adolescente. Em 2018, essa nova versão de Sabrina ganhou uma adaptação audiovisual, uma ficção seriada em *streaming* para o *Netflix*, com referências narrativas e estéticas particulares.

Propomos, ainda, que nos casos das retomadas das narrativas ficcionais analisadas nesta tese, o retorno do público, a cada nova versão, é fruto da conjunção das características de consumo do contexto contemporâneo com seu desejo pelo *reencontro*. É através dos personagens familiares que o público constrói seu engajamento com um universo ficcional, e o desejo de rever, visitar, reencontrar está fortemente associado a essas personagens.

As narrativas de obras literárias clássicas compõem esse cenário e se tornam objeto de novos processos adaptativos que as multiplicam diversas vezes, seja através de reescrituras literárias, ou através de versões para o cinema, para a televisão, para ambientes digitais, para jogos de tabuleiro ou para jogos digitais. As suas personagens caminham por múltiplas versões, em múltiplas linguagens e plataformas midiáticas, acumulando referências, estabelecendo novos vínculos com diferentes gerações de públicos e ganhando, a cada nova manifestação, *marcas* que complexificam e articulam sua memória cultural.

A obra de Jane Austen, por exemplo, além de ser adaptada inúmeras vezes pelo audiovisual no período, com frequência inédita, como veremos mais à frente, também passa a ter seus personagens como bonecos de pano, objetos colecionáveis e parte de jogos de tabuleiro nos quais os jogadores podem escolher quais personagens querem interpretar.

Em *Marrying Mr. Darcy*,¹⁶ um jogo de cartas sobre os personagens e o universo ficcional de Austen, os jogadores devem assumir o lugar de alguma protagonista dos romances literários. Através de diferentes ações, como a utilização de cartas para participar em eventos sociais ou através de cartas que incorporam aprendizados diversos, as protagonistas devem ganhar pontos e se tornar mais desejáveis para os seus parceiros literários. O objetivo do jogo é ser cortejada e conseguir efetuar os melhores casamentos, seguindo as narrativas dos casais de acordo com os arranjos presentes na literatura. O casamento que supera todos em pontuação é o de Elizabeth Bennet com Mr. Darcy, concluindo o objetivo central do jogo. Os personagens ficcionais de Austen estão, também, em uma edição especial dedicado ao seu universo do jogo de cartas *Super Trunfo*, na qual todas as cartas são ilustradas pelos atores das versões audiovisuais realizadas a partir da

¹⁶ Para saber mais sobre esse jogo, o conteúdo está disponível em: <https://www.marryingmrdarcy.com/> acessado em 02/04/2022

década de 1990. A carta trunfo, a de maior valor, é aquele estampada por Colin Firth, ator que interpretou Mr. Darcy na versão televisiva seriada de *Orgulho e Preconceito* realizada pela BBC em 1995.

2.1. Uma cultura em convergência – o contexto midiático contemporâneo

Neste contexto de complexidades e deslizamentos, torna-se importante que consideremos como Henry Jenkins, através do debate da cultura da convergência (Jenkins, 2006) vai investigar “o fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia” (Idem: 29), se debruçando sobre aspectos inerentes à produção e à circulação de conteúdos nos diversos espaços da mídia contemporânea. Jenkins, então, vai descrevendo como se dá o processo de reorganização das estruturas midiáticas clássicas frente a um cenário de conexão digital no qual “(...) as velhas e as novas mídias colidem” (Jenkins, 2006: 29).

O debate realizado por Jenkins nos interessa, também, porque ele reconhece que cultura industrial midiática contemporânea envolve tanto os aspectos relevantes aos processos midiáticos das grandes corporações, que são detentoras dos meios de produção e distribuição dos conteúdos, quanto aos alternativos e artesanais, fruto do consumo e da produção de significados de comunidades participativas e especializadas. Afinal, a cultura da convergência também é “onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (Jenkins, 2006: 29).

As narrativas ficcionais que vão ser transpostas para ocupar diversos suportes midiáticos, vão também atravessar fronteiras nacionais e circular por diferentes sistemas midiáticos, cujos detentores operam em competição. De acordo com Jenkins, essa circulação depende “fortemente da participação ativa dos consumidores” (2006: 29), leitores e espectadores que vão fazer a mediação (Martin-Barbero, 2008) dos conteúdos da mídia, construindo trajetórias intertextuais desierarquizadas de significação.

De acordo com Jenkins, por mais que seja diretamente afetada pelas transformações tecnológicas da virada do século XX para o XXI, a convergência não ocorre somente através delas, por mais sofisticadas e complexas que as novas

tecnologias de mídia possam vir a ser. As transformações são culturais, resultado de novas dinâmicas de consumo construídas pelo público. Através da definição do conceito de “cultura participativa” (2006, 30) Jenkins propõe que as instâncias de leitura, espetatorialidades e consumo realizadas pelos indivíduos e, posteriormente, compartilhadas social e culturalmente, reposicionam esse sujeito como parte de uma comunidade especializada, com características próprias. Ele afirma, portanto, que:

A convergência ocorre dentro dos cérebros dos consumidores individuais e em suas interações sociais com os outros. Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. (Jenkins, 2006: 30)

Ao se referir à construção de mitologias pessoais, através de pedaços e fragmentos, Jenkins está fazendo menção aos processos intertextuais de interpretação e aos procedimentos de memória que são articulados pelos sujeitos através dos processos de consumo, de leitura e da espetatorialidades. Afinal, a mitologia pessoal nada mais é do que a memória do sujeito construída a partir dos estímulos presentes na cultura, incluindo as produções das mídias.

O autor afirma que a primeira parte do processo de consumo é individual: é o indivíduo que consome e, portanto, é ele quem seleciona os fragmentos que farão parte do que o autor nomeia como “mitologia pessoal” (Jenkins, 2006: 30). Apesar de Jenkins não se aprofundar nesta questão, nós inferimos que os critérios que esse sujeito vai utilizar para selecionar os fragmentos coletados no fluxo midiático estão atravessados pela sua subjetividade, pelo seu interesse e pelo seu afeto. As conexões intertextuais que ele vai realizar partem dos seus conhecimentos prévios para se articularem com cada nova experiência na qual novos pedacinhos vão ser selecionados, se tornando parte do que Jenkins nomeia como mitologia. O indivíduo consumidor, então, caminha no fio entre familiar e novo, adicionando novas referências intertextuais a cada passo.

Como já dissemos anteriormente, no *reencontro* é a experiência espetatorial do indivíduo que faz essas conexões, o trabalho de memória que articula familiar e novo, e a cada passo de coleta de referências que ele realiza nesse

processo de (re) imersão no universo, a sua *espiral de referências* se torna mais complexa.

Retomando as questões propostas por Jenkins, a segunda operação que é suscitada pelos processos de consumo é de ordem socializadora e de compartilhamento, através da participação deste indivíduo nas instâncias culturais e da sua inserção em comunidades especializadas. A cultura participativa, de acordo com o autor, diz respeito ao fato que há muito mais conteúdo para ser consumido a cada intervalo de tempo do que há memória para guardá-lo. O ambiente digital estimula estes indivíduos a integrar comunidades de interesses e conhecimento compartilhados. Não é novidade que nós compartilhemos interesses e isso nos aproxima socialmente, contudo, há diferença no atual contexto midiático e digital de um mundo globalizado que viabiliza conexões que, em momentos anteriores, a distância ou o desconhecimento, atrapalhavam.

O que Jenkins nomeia de consumidores especializados, parte de uma cultura convergente e participativa, é o que chamamos, no primeiro capítulo desta tese, de público conhecedor e reconhecedor, a partir da definição de Hutcheon, para uso no âmbito dos estudos de adaptação. Nós usamos essa nomenclatura para descrever um público que é capaz de tecer laços intertextuais entre experiência espectral de uma nova versão de um texto-fonte amplamente circulado e a sua memória cultural. Como já afirmamos no primeiro capítulo quem conhece, e reconhece, é o público que concretiza intertextualmente o *reencontro*.

O autor também se refere a três conceitos que auxiliam a estruturar as dinâmicas inerentes à cultura da convergência: a extensão, a sinergia e a franquia. O primeiro conceito ele define como: “a tentativa de expandir mercados potenciais por meio do movimento de conteúdos por diferentes sistemas de distribuição. (Jenkins, 2009: 47); A sinergia, como: “a oportunidade econômica representada pela capacidade de possuir e controlar todas essas manifestações” (Idem, 47) E, finalmente, a franquia é definida como: um “empenho coordenado em imprimir uma marca e um mercado a conteúdos ficcionais, sob essas condições” (Idem, 47) As três dinâmicas descritas pelo autor são um tripé de forças que, atuando de maneira conjunta, são importantes instrumentos para que a indústria midiática se reorganize dentro da lógica da convergência.

Como é possível de perceber, esse contexto, que agencia questões de produção comercial para o consumo de produtos culturais e de entretenimento em massa, demanda que outros modelos analíticos para pensar a adaptação sejam elaborados, considerando aspectos de convergência e a sinergia (Jenkins, 2006). Segundo Jenkins (2009), na era da convergência midiática, o público consumidor, leitor e espectador, se torna produtor e transmissor de informações de maneira inédita. Mudanças essas que, por mais que estejam atreladas ao campo da técnica e da tecnologia, se concretizam em aspectos de práticas sociais e culturais. O que se opera é uma convergência entre o público, o mercado e os meios de comunicação de massa.

Um dos efeitos do levantamento de todas essas questões no contemporâneo é a renovada perspectiva sobre a relação entre a indústria audiovisual e o mercado editorial, assim como sobre as adaptações, dando ênfase ao papel do consumidor como mediador cultural e intertextual.

2.1.1. Um reencontro com o *reencontro* – definindo premissas

A partir das premissas apontadas acima, em diálogo com os desenvolvimentos do primeiro capítulo desta tese, gostaríamos de retornar aos debates propostos por nós até este momento do trabalho para, assim, dar continuidade às análises que faremos à frente. Aproveitamos a oportunidade para ressaltar que o que está em questão nesta tese são os deslizamentos dos conteúdos da ficção clássica no contemporâneo e as consequências de um processo contínuo de retomadas audiovisuais na memória cultural da ficção. Neste capítulo, buscamos compreender quais as motivações que atravessam os constantes retornos através da análise do fenômeno à luz da cultura da convergência, da sinergia e da cultura participativa (Jenkins 2006), da estética da repetição (Eco, 1989) e da intertextualidade (Kristeva, 1969).

Conforme afirmamos na introdução desse texto, adaptações de textos clássicos de ficção são resultado de processos criativos, industriais e espetatoriais, (Hutcheon, 2013). Após o aprofundamento em cada uma dessas etapas, a partir das suas expansões e detalhamentos, fomos capazes de descrever seus processos. Compreendemos, então, as questões presentes nos processos

criativos das adaptações de narrativas clássicas que estabelecem relações intertextuais mais amplas e complexas, articulando referências e citações tanto do texto-fonte quanto das versões audiovisuais previamente realizadas.

Demos ênfase, ao final do capítulo 1, aos processos de espetatorialidades das versões audiovisuais de textos fonte clássicos, pois entendemos que há uma especificidade de trabalho de memória que é concretizada intertextualmente pelo público conhecedor e reconhecedor na experiência espetatorial de uma nova versão.

Propusemos, então, um questionamento acerca das questões específicas destes processos nas versões audiovisuais de narrativas clássicas em um cenário contemporâneo midiático de convergência (Jenkins, 2006) que promove retomadas e *reencontros* com narrativas e personagens amplamente conhecidos pelo público e pelo mercado.

O *reencontro* se configura, para nós, como um processo de intertextualidade e de memória. É justamente sobre articular o que característico do familiar em uma nova circunstância de recepção audiovisual, ou ainda, sobre o momento afetivo da espetatorialidades da mais recente versão audiovisual de um texto fonte clássico.

A intertextualidade palimpséstica (Hutcheon, 2013) nos auxilia a entender quais as *marcas* e inscrições que cada nova versão é capaz de realizar na memória cultural das narrativas clássicas. Nós entendemos que as *marcas* inscritas no conteúdo ficcional em cada camada do palimpsesto, objeto de significação a partir de cada nova experiência espetatorial, retoma textos do passado apontando, com a mesma intensidade, para duas questões que estão projetadas no futuro: 1) a articulação daquelas inscrições da nova versão na memória cultural do texto fonte e 2) a manutenção da circulação destes textos e das suas versões em um contexto cultural de convergência.

Compreender o *reencontro* como um fio intertextual, produto da retomada de enunciados literários e audiovisuais em um contexto de convergência e sinergia, articulando a familiaridade com o contexto de enunciação das versões, nos auxilia a analisar o fenômeno contemporâneo.

O procedimento de memória espiralado resulta em uma dinâmica acumulativa, que conecta a memória de diversas versões de um mesmo texto fonte sem se desconectar de um ponto inicial. Cada nova experiência espectral, portanto, dá ensejo a diferentes momentos adaptativos, os *pontos de entrada* em um fio intertextual e referencial, pois eles proporcionam circunstâncias de acesso dos leitores e espectadores ao universo cumulativo da memória cultural da obra literária. O *ponto de entrada* será importante para o seu processo subjetivo de inserção e construção afetiva com a memória cultural do cânone.

A nossa premissa, neste momento, é que o *reencontro* depende 1) da estética da repetição 2) da familiaridade 3) da recriação em novos contextos e da inserção de novidades (*marcas*) 4) dos procedimentos de memória e intertextualidade da experiência espectral do público conhecedor. O *Reencontro* redonda na permanência – quanto mais vemos, mais queremos ver, quantos mais elementos são agregados, mais acompanhamos, mais vezes esse processo será repetido.

2.2. Entendendo a repetição – retomada de narrativas clássicas e a cultura jovem

O final da década de 1980 e início da década de 1990 testemunhou um momento de transição na linguagem e na estética televisiva. Essas mudanças têm efeito, consequentemente, nas práticas espectatoriais e nos hábitos sociais que ocorrem a partir da televisão. (Muanis, 2018:43) O surgimento da televisão a cabo, que promove a proliferação de diferentes canais com características específicas, engendrou um grande volume de alterações no formato dos programas e no seu conteúdo, resultando na perda gradativa de função da grade televisiva e flexibilizando as dinâmicas de consumo. É um momento não só de aumento na oferta de canais diferentes, mas também de diversificação de conteúdo.

Neste contexto de transformações, os novos canais que surgem estão em busca da fidelização do público. Retrato disso é perceptível na produção de programas que procuram se distanciar de conteúdos generalistas, cujo objetivo na TV aberta era alcançar o público de maneira coletiva, buscando se especializar, focando suas produções em lógicas de nicho que privilegiavam um desenho de espectador ideal, ou público-alvo mais recortado. Testemunhamos, então, a

proliferação de conteúdos de ficção serializados, ou como convencionamos chamar no Brasil nesta época, os “enlatados” (Moreira, 2013: 1), que tomam de assombro os tempos das telas televisivas do final do século XX.

Em *Teen TV* (2021), a autora Stefania Marghitu afirma que a programação televisiva sempre foi atravessada pelo desejo de fidelização do público jovem, objetivo que é levado ao seu ápice com a diversificação de canais na era da TV a cabo, através de canais como a MTV e canais majoritariamente de conteúdo de ficção seriada. Ela afirma que a televisão feita para os jovens tem “fortes laços com a tradição literária dos romances *coming-of-age* e suas narrativas” (Marghitu, 2021: 3). O deslizamento das narrativas literárias de amadurecimento, direcionadas para o público infanto-juvenil, é adaptada frequentemente para cinema e para televisão, o que redundaria no sucesso de séries como *Freaks and Geeks* (1999) e *My so called life* (1994) assim como, no Brasil, ficções seriadas como *Malhação* (1995) da TV Globo e *Confissões de adolescente* (1994) adaptação do livro homônimo de Maria Mariana, exibida pela TV Cultura e pela Band.

Ainda de acordo com a autora, a televisão é historicamente atravessada por deslizamentos trans midiáticos de narrativas. Desde adaptação de narrativas populares, nos anos 1950, até produções contemporâneas, os produtos audiovisuais para esse público apropriam narrativas e personagens clássicos, promovendo releituras atravessadas pelas questões do contexto de enunciação da versão e construindo intertextualidades com outras estruturas midiáticas que são relevantes para o consumo. Marghitu afirma que os processos incluem: “fazer escolhas de elenco que promovam a juventude, como adolescentes e jovens adultos, reestruturar as narrativas para os contextos referenciais de jovens ou adolescentes, a incorporação da moda e da música de forma intencional para criar promoções cruzadas.” (2021: 4)

Os protagonistas de narrativas clássicas povoam o imaginário do jovem, através da memória cultural, da legitimação cultural (Bourdieu, 1979) que atravessa o ensino ou a educação formal, ou através das diversas versões audiovisuais. Afinal, tanto as salas de aula quanto as classes sociais estão implícitas quando nos referimos aos clássicos da cultura, o que significa que as circunstâncias de formalidade educacional vão atuar como legitimadoras dessas histórias, dessas referências e da construção de valores desses jovens.

Os jovens, em processo de amadurecimento e construção das suas identidades, buscam nesses personagens referências de questões típicas da fase que vivem, como “encontrar o parceiro romântico certo, se rebelar ou se conformar com as regras de outras gerações e estabelecer uma identidade segura” (Marghitu, 2021: 4). Como exemplos dessas identificações com personagens da literatura clássica, a autora comenta que elas podem ser encontradas em: “Jane Austen (*Emma* e *Orgulho e Preconceito*), Emily Bronte (*Morro dos ventos uivantes*), e Louisa May Alcott (*Adoráveis Mulheres*).” (2021: 5) Cujas protagonistas são: Emma Woodhouse, Elizabeth Bennett, Katherine Earnshaw e Jo March.

Nós nos identificamos com personagens, diz Felski (2019), porque estamos em busca de compreensão sobre nós mesmos e sobre o mundo que nos cerca:

Nós somos intrinsicamente curiosos sobre os pensamentos, os sentimentos e as ações das pessoas. O prazer que nos puxa a ficção é parecido com aquele de uma fofoca e outras formas de construção de laços sociais. Nós evoluímos para ser curiosos quanto à motivação dos outros – sermos capazes de distinguir entre amigos e inimigos é uma competência competitiva que promove a sobrevivência – e nós somos sugados para histórias de ficção porque elas estimulam características dos nossos cérebros sociais. (Felski, 2019: 83)

A travessia desses personagens por diversas gerações pode ser justificada, justamente, pelo engajamento e pela identificação que elas promovem ao costurar certas narrativas com as questões dos seus leitores e espectadores. As protagonistas de romances literários clássicos são alicerces na memória cultural que veem ao auxílio de cada nova geração de leitores e espectadores em busca de referências para questões típicas do amadurecimento. Cada geração, entretanto, tem questões sociopolíticas e culturais que atravessam seu tempo, o que significa que cada ciclo de retomadas dessas protagonistas pelos produtos da mídia vai contemplar essas questões nos seus processos de criação e de intertextualidade.

Entendemos que os diálogos intertextuais que os produtos do audiovisual comercial estão realizando, ao adaptar essas narrativas clássicas em movimentos repetidos, portanto, fazem parte de estratégias de fidelização de um certo público jovem. Ao promover novos encontros geracionais com essas protagonistas, as adaptações estão contando com o reconhecimento de certos elementos narrativos,

enquanto, a cada novo ciclo de repetições, incorporam questões relevantes para o contexto de produção e de consumo.

É importante ressaltar que as estratégias de fidelização e consumo através da repetição de temas amplamente conhecidos, ou através da serialização de narrativas, não são novidade para a indústria cultural. Os romances em episódios, as narrativas populares publicadas em capítulos do folhetim, o melodrama das novelas da rádio e da própria televisão, em um contexto anterior, já indicavam como o consumo das narrativas em capítulos, retornos e repetições, se encaixava com o modelo comercial dos objetos da cultura no século XX. A repetição, que está presente no processo de retomada de textos prévios ou na serialização da ficção, já foi objeto de análise de Umberto Eco (1989) em uma reflexão conduzida acerca da estética da repetição presente nos meios de comunicação de massa.

Em *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Eco (1989) busca uma definição mais convergente aos estudos da serialidade para o termo repetição. Ele parte da premissa de que por "'repetir', entende-se 'dizer ou fazer alguma coisa de novo', mas no sentido de 'dizer coisas já ditas' (1989: 122) O autor está se referindo à repetição, no sentido de algo nos é ofertado como original, contudo, retomando e repetindo elementos que são familiares.

A repetição a que Eco se refere, também é se dá a nível das matérias ficcionais e narrativas, que promovem, através do retorno, um encontro com o que é familiar do processo de conhecer e reconhecer. A estética da repetição na serialização é uma situação de conforto, já que, de acordo com Eco, o espectador: conhece e reconhece. Eco afirma que o público:

Acredita que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para resolver problemas (Eco, 1989: 123).

Para melhor compreender as dinâmicas presentes na serialização, Eco estipula cinco categorias para descrever de quais formas as narrativas ficcionais de serializações podem se encaixar na repetição. São elas: “retomada, decalque, série, saga e dialogismo intertextual.” (1989: 122-128). Dessas, nos interessa trazer duas: retomada e dialogismo intertextual.

A retomada na narrativa seriada, para Eco, diz respeito à temas bem-sucedidos anteriormente cujo retorno ocorre através de novas produções que geram novos encontros. Já o conceito de dialogismo intertextual vai dar conta da dimensão da intertextualidade que a narrativa vai estabelecer com outros produtos audiovisuais e textos, através de citações e referências, o que resulta em um novo produto que traz ecos e repetições de outros produtos. (1989: 122-128).

Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em seu livro *A ficção equilibrista*, (2020) realiza um debate a respeito de quais questões estão em disputa tanto ao livro quanto à percepção dos textos quando confrontados não somente com o seu deslizamento para as telas, mas também pelo movimento incessante de apropriações e reciclagens das narrativas para outras mídias. (Figueiredo, 2020: 104) A autora cita Eco para afirmar que:

Como destacava, na década de 1980, Umberto Eco, no lugar do choque e da frustração de expectativas, ganha terreno, na era eletrônica, uma estética da repetição que vem minando o critério da originalidade característico da arte moderna. Identificada com os produtos veiculados pelos meios de comunicação de massa, essa estética da serialidade implica a ideia de infinitude do texto, cuja variabilidade se converteria em prazer estético (Eco, 1989: 110 apud Figueiredo, 2020: 104).

O fenômeno de repetições e retomadas que apresentamos no início dessa tese está inserido tanto no debate acerca da estética da repetição das narrativas ficcionais quando neste contexto histórico. A década de 1990 retoma diversos textos clássicos que se desdobram em múltiplas versões adaptadas para diversos suportes e estruturas midiáticas, ao qual nos dedicamos nesta tese. É um momento, então, em que se busca articular o que é familiar com o que é fruto da alteração das novas experiências espectatoriais, com a diferença que, neste novo ciclo, as narrativas estão pulverizadas por diversos suportes midiáticos, demandando que o público conhecedor e reconhecedor realize o trabalho de memória e o diálogo intertextual para articular cada uma delas.

2.3. Novos contextos geram novos reencontros – deslizamentos sinérgicos, intertextualidade e consumo

Para iniciar a descrição do dinamismo do fenômeno de retomadas contemporâneo, podemos citar algumas versões da narrativa Shakespeareana que

chegam às telas entre o ano 1990 e 1999. O período produz duas versões cinematográficas de *Hamlet*, por exemplo, ambas com o primeiro escalão do star-system norte americano. A primeira versão é de 1990, dirigida por Franco Zeffirelli e estrelada por Mel Gibson como o príncipe, Helena Bonham Carter como Ofélia e Glenn Close como Gertrudes; e a segunda de 1996, dirigida, roteirizada e estrelada por Kenneth Branagh como protagonista, que conta também com a presença de Kate Winslet, como Ofélia e Judi Dench como Hécuba.

A narrativa ficcional de Shakespeare é retomada, também, em versões de *Romeu + Julieta*, realizado por Baz Luhrman, de 1996, com Leonardo DiCaprio como Romeu e Claire Danes como Julieta e Paul Rudd como Páris e em *10 coisas, que eu odeio em você*, de 1999, versão de *A megera domada*, estrelado por Julia Stiles e Heath Ledger.

O fenômeno de retomadas de textos clássicos analisado nesta tese tem início na década de 1990 e é fortemente marcado pela aproximação que as versões realizam com o cinema comercial, com a cultura pop e com o público jovem. São versões que apostam em uma estética televisiva, atravessada pela referência aos videocliques da MTV, tanto no uso de cores vibrantes na direção de arte, quanto na montagem acelerada. (Silva, 2013). As versões também fazem transposições a partir das referências de produtos televisivos e cinematográficos de ficção destinados para o público jovem, frequentemente fazendo uso de elementos da comédia romântica cinematográfica, das ficções seriadas de adolescentes (*Teen TV*) e de questões de espectralidades de gênero do público-alvo, como com os *chick flicks*.¹⁷

Entendemos que há um processo de construção intertextual das adaptações com outros produtos audiovisuais da época, através do uso das estruturas do *star system* hollywoodiano. Com isso, as repetições envolvem, também, o

¹⁷ O “filme de mulherzinha” começou a aparecer, como o conhecemos hoje, a partir dos anos de 1980, com narrativas leves que se associam mais à comédia romântica que com o melodrama canônico ou o “women’s film”. Pensado para um público feminino, mas apropriado por diversos gêneros, o gênero narrativo aponta para toda uma tradição do cinema e da literatura com essa preocupação. A principal característica do conhecido termo em inglês “chick flick” é a centralidade da mulher que ama ou da que - raramente - se recusa a amar. O corpo feminino é dado a ver como espetáculo, seja pelo amor feliz e eufórico do fim ou por adversidades, muitas vezes cômicas, pelas quais a heroína passa durante a história. É o engajamento pelo par romântico da história que move o público a “fruir e fluir” com o que vê na tela. Vamos falar deste tópico de maneira mais aprofundada ao longo do terceiro capítulo desta tese.

entrecruzamento de atores que ocupam diversas posições em um cenário de sinergia (Jenkins, 2006). A repetição de certos atores em situação de protagonismo, conduz o espectador a realizar trajetos de consumo que se relacionam com os personagens protagonistas e, também, com os atores de diferentes versões audiovisuais de textos clássicos.

A sinergia entre produtos da mídia na era da convergência prevê a oferta de diferentes produtos em diversas plataformas de mídia de forma articulada, tanto em termos de narrativas, quanto em termos de usos da moda, das músicas, e de atores e atrizes. Sendo assim, o período testemunha a escolha repetida de membros dos elencos das versões audiovisuais, atores e atrizes, que circulavam em produções semelhantes mesmo que estivessem em espaços midiáticos completamente diferentes, enlaçando televisão de ficção, cinema, videocliques, entre outros. Quem constrói a trilha a partir dos fragmentos de informações ofertados pelo mercado é o consumidor.

A circulação repetida de atores, então, pode ser pinçada nas séries televisivas, como é o caso de Claire Danes, que era a protagonista da série de ficção adolescente: *Minha vida de cão*, exibida na televisão norte-americana, apenas um ano antes de ela se tornar Julieta na versão de Baz Luhrmann, ou no cinema, como é o caso do ator Paul Rudd, que interpretou Josh Lucas, a versão contemporânea e jovem de George Knightley, o par de Emma Woodhouse no romance *Emma*, em *Patricinhas de Beverly Hills*, no ano anterior à sua interpretação do vilanesco Páris, também na versão jovem da narrativa shakespeariana mencionada anteriormente.

Ainda sobre a intertextualidade sinérgica entre adaptações de obras clássicas no período, Kate Winslet é um exemplo interessante a ser citado por articular diversas referências nessa rede intertextual. Em dois anos, entre 1995 e 1997, a atriz britânica estrela três filmes que marcaram o período e vão ter reflexos importantes na sua carreira. Winslet é alçada a um papel de amplo reconhecimento do cinema comercial hollywoodiano pela primeira vez em 1995, quando interpreta uma protagonista de uma narrativa clássica, *Marianne Dashwood*, na versão de *Razão e Sensibilidade* escrita por Emma Thompson e dirigida por Ang Lee. Esta versão, juntamente com a série baseada em *Orgulho e Preconceito*, do mesmo ano, e *Patricinhas de Beverly Hills*, do ano seguinte, integram a primeira leva de adaptações do fenômeno de retomadas de Austen no contemporâneo que chamamos

de *Austenmania*. Sucesso de bilheteria, *Razão e Sensibilidade* ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim, em 1996, o prêmio de melhor filme nos *Golden Globes* do mesmo ano e renderia à Thompson o Oscar na categoria de melhor roteiro adaptado. Winslet é indicada à melhor atriz coadjuvante em diversas premiações, vencendo o BAFTA e alcançando uma projeção internacional.

A atriz se torna Ofélia na versão de *Hamlet* de 1996. Apesar de não ter o mesmo sucesso com o público que *Razão e Sensibilidade*, a adaptação deixa sua *marca* na memória cultural do texto-fonte por ser o primeiro a fazer um exercício de transposição do conteúdo narrativo integral da peça shakespeariana para o audiovisual. O longa de 242 minutos foi rodado no formato 70mm e fez inserções narrativas que diziam respeito a relação sexual de *Hamlet* com *Ofélia*, em articulação com a tendência de outras adaptações de textos clássicos daquele contexto.

Finalizando, no mesmo ano Kate Winslet se distanciaria da adaptação da narrativa clássica, mas permaneceria interpretando grandes protagonistas no cinema comercial hollywoodiano em filmes de época. Winslet interpreta *Rose DeWitt Butaker* no filme de ficção sobre a real tragédia do naufrágio do navio Titanic, ocorrido em 1912. O seu par romântico, segunda parte do casal protagonista deste melodrama, é Leonardo DiCaprio, o Romeu da versão de Baz Luhrmann. Fecha-se um ciclo de interpretação de protagonistas da literatura clássica com uma das últimas versões da cultura pop de Romeu contracenando com uma versão de *Marianne Dashwood* que marcou a *Austenmania*.

Essa análise nos interessa pois sabemos que as referências intertextuais que são produzidas a partir da escolha dos atores que interpretam personagens de narrativas clássicas nas versões audiovisuais se tornam *marcas* de cada versão. Como exemplificamos no primeiro capítulo, o ator ou a atriz que está nesta ou naquela versão se torna elemento importante para a constituição de identificação e de afeto no espectador.

A incorporação destas *marcas* na memória cultural do texto clássico é realizada através do trabalho de memória realizado pelo espectador.¹⁸ A repetição

¹⁸ O debate sobre a escolha de um ator para interpretar personagens da literatura, em geral, é um tema sensível e controverso. Cada ator é carregado das memórias de outros personagens e outras

de uma mesma narrativa, adaptada em múltiplas versões, principalmente em um intervalo curto de tempo – como é o caso das adaptações das décadas de 1990 e 2000 - atravessa questões de *reencontro* que dizem respeito ao afeto que acionado através do diálogo construído a cada versão.

O exemplo mais sensível, mencionado por nós anteriormente, é quando retornamos para as páginas da ficção com a imagem audiovisual do ator da versão mais recente como substituição à nossa imaginação ou, ainda, à nossa memória da versão anterior. No caso da intertextualidade entre outros produtos circulados na mesma época de uma versão específica, entretanto, isso se torna uma operação intertextual concretizada no público que é efeito de dinâmicas de sinergia do mercado. (Jenkins, 2006)

Afirmamos, assim, que os produtos que objetivavam as atenções e o consumo do público jovem eram reflexo do cenário midiático mais amplo dos anos 1990, pautado pela convergência, pela estética da repetição, pela retomada espiralada de narrativas ficcionais e pela sinergia entre os produtos da mídia. O que se formava era uma complexa rede intertextual que articulava não só uma narrativa clássica, sua memória cultural e suas múltiplas versões, mas também incorporava ao processo de consumo e intertextualidade os produtos de diferentes mídias, como conteúdos cinematográficos e televisivos de outras narrativas, músicas e clipes musicais. A intertextualidade, então, é atravessada pela estratégia de mercado que objetivava o consumo, alimentada por cada oportunidade de *reencontro* gerada pela experiência espectral em articulação com a memória deste público-alvo.

Pedro Curi afirma, em sua tese de doutorado: *À margem da convergência: hábitos de consumo de fãs brasileiros de séries de TV estadunidenses* de 2015 que o público jovem sempre buscou experiências de consumo que eram promovidas pelo seu desejo, construindo redes de conexões cujo caminho é altamente subjetivo. Os interesses guiam a trajetória intertextual do espectador através do fluxo midiático.

narrativas que interpretou, trazendo elementos intertextuais na sua própria existência que são fruto da sua circulação em outras narrativas. Isso já foi mencionado por nós anteriormente. Como veremos mais à frente, tanto no caso das narrativas de Shakespeare quanto no caso das narrativas de Austen, a escolha de um ator como protagonista de uma narrativa amplamente circulada, tem efeitos na nova interpretação que será feita desta narrativa, através das experiências intertextuais dos espectadores. Afinal, qual é o seu Mr. Darcy favorito?

A cultura jovem já se caracterizava pela associação de diferentes textos, por números musicais de artistas consagrados que eram televisionados e depois integravam trilhas sonoras, e até por personalidades e ídolos juvenis que apareciam em diferentes produtos audiovisuais desde a década de 1950 (Davis e Dickinson, 2004 apud Curi, 2015:12).

Como afirma o pesquisador, os jovens demonstram ser “o público que melhor explora os universos intertextuais que são ofertados pelos produtos do mercado” (Curi 2014: 93). O cenário contemporâneo adiciona as conexões e oportunidades da cultura digital às possibilidades de consumo desse público, tornando suas experiências mais difusas. O público jovem também é, ao nosso ver, o principal mediador intertextual deste contexto de retomadas de narrativas ficcionais clássicas que se inicia nos anos 1990.

Como já falamos anteriormente, este é um público consumidor que faz seleções no fluxo midiático a partir de seus interesses e referências. Ele é capaz, portanto, de construir, através de práticas migratórias, descentralizadas e desierarquizadas de consumo e espectralidades, as trajetórias que unem as diferentes *marcas* de cada versão e as referências intertextuais que estão presentes nas novas versões. “[...] a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meios de mídia dispersos” (Jenkins, 2009: 30)

Um consumidor conhecedor, ou especializado, de cultura jovem e de cultura pop, que transita pelas diversas experiências midiáticas, não vai só em busca das novas versões audiovisuais dos seus personagens favoritos das narrativas ficcionais da literatura. Caso esse sujeito se identifique com o ator ou a atriz daquela versão, ele vai construir trajetórias de consumo em busca de outros produtos em que aquele ator ou atriz estiver, vai acompanhar suas entrevistas, assistir os filmes, as séries e os videocliques que ele(a) estrelar. A indústria audiovisual constrói a sinergia através da promoção da circulação midiática dessas informações dentro de chaves intertextuais, unindo consumidor e experiência.

Ana Enne afirma, em seu artigo *Juventude como espírito do tempo* (2010), que a juventude é imbuída do que a autora vai nomear de “espírito do tempo”, mesmo antes de terem participação política e voz nos processos sociais. Os jovens, ao serem colocados no protagonismo do que é desejável, que é a própria juventude,

passam a ser sujeitos cujos papéis sociais se tornam centrais na cultura, seja através da difusão de práticas sociais, de preferências, de ideias, de consumo ou de formas de conduta para pessoas de outras idades. Ainda de acordo com a autora, a cultura industrializada e de massa é um dos espaços empoderadores desse coletivo. (Enne, 2010)

Conforme James Gilbert argumenta em *A Cycle of outrage: America's reaction to the juvenile delinquent in the 1950* (1988), a cultura jovem é ciclicamente interpelada, tanto pela academia quanto pela indústria midiática, em diversos momentos do século XX. Os jovens se tornam objeto de análise, seja devido ao alarme das gerações adultas de classe média dos anos 1950 e 1960 que viram na emergência de subculturas e contraculturas as forças questionadoras e revolucionárias desses jovens, representando um risco para as estruturas de poder hegemônicas; seja através do fascínio que os jovens provocam pela própria juventude, que é objeto de desejo e centralizadora dos produtos da cultura midiática e da cultura pop na segunda metade do século XX, com destaque para o período posterior à década de 1980. (Gilbert, 1988)

Baseando-se mais em uma posição social estruturada por poderes de consumo, criatividade e cidadania do que na idade biológica, apresentam a juventude como um lugar de conflito ideológico que evoca questões relacionadas ao poder em contextos locais, nacionais e globais (Curi, 2014: 11).

Ainda a respeito do jovem enquanto público-alvo das adaptações neste contexto, Curi afirma, a partir da leitura de Sunaina Maira e Elisabeth Soep no livro *Youthscapes: the popular, the national, the global* (2005) que os jovens podem ser caracterizados como o principal alvo da indústria do entretenimento, que os posiciona de forma centralizada nos processos da industrialização da cultura e da globalização. Os jovens, afirma o autor, são o foco da cultura do entretenimento no contexto contemporâneo.

2.4. Adaptação e aproximação – incorporando o contemporâneo às narrativas clássicas

É importante que reafirmemos que alguns elementos em comum que atravessam o debate da sinergia e que podem ser percebidos entre as adaptações

audiovisuais de textos clássicos realizados pelo cinema comercial hollywoodiano neste período, como: 1) a aproximação com temas característicos do cinema e da televisão para o público jovem, estabelecendo, igualmente, referências intertextuais com o cinema jovem dos anos 1980, como os filmes de John Hughes; 2) o uso da estética e da linguagem de videocliques, evidenciando a aproximação com a linguagem presente na televisão em canais de conteúdo jovem, como a MTV; 3) o uso da trilha sonora como um aspecto de engajamento e intertextualidade, construindo pontes entre as músicas mais tocadas nas rádios e nas TVs e a presença de seus intérpretes; 4) a acentuação dos aspectos românticos, sensuais e sexuais dos textos-fonte clássicos, principalmente como nos casos das adaptações das narrativas de Shakespeare e de Jane Austen.

Considerando os impactos que essas considerações têm nos estudos de adaptação de textos conhecidos e reconhecidos, Julie Sanders, em seu livro *Adaptation and Appropriation* (2006) afirma que “os estudos de adaptação não são sobre julgamentos de valor polarizados e sim sobre a analisar o processo, a ideologia e metodologia.” (2006: 20). A autora vai enfatizar as questões culturais que estão presentes nas adaptações, a partir de perspectivas plurais do cenário contemporâneo, realizando leituras a partir dos Estudos Culturais, dos estudos pós-coloniais e dos estudos de gênero.

Sanders analisa diferentes versões audiovisuais de textos literários a partir de três categorias propostas por Deborah Cartmell e Imelda Whelehan: “transposição, comentário e analogia.” (Cartmell e Whelehan, 1999: 24) Assim, a autora busca entender quais as complexidades que estão envolvidas nos processos de produção e de recepção das adaptações, enfatizando diferentes diálogos intertextuais que podem ser estabelecidos entre texto-fonte, versão adaptativa e memória cultural. Vamos, então, rapidamente apresentar as três definições, buscando enfatizar os debates de memória e de *reencontro* que propomos nesta tese, com o objetivo de entendermos particularmente questões intertextuais presentes em adaptações que fazem comentários, ou inserções críticas, ao texto-fonte.

Para a análise de adaptações que se encaixam na primeira categoria, Sanders se baseia, principalmente, no conceito de “aproximação”, de Gerard Genette (1997), o qual prevê processos de transposição das narrativas com o objetivo de torná-las mais próximas de seu público-alvo. Essa aproximação pode ser de

natureza cultural, geográfica ou temporal. Uma narrativa de um tempo histórico distante do público-alvo, então, seria convocada para um contexto mais próximo e reconhecível, assim “aproximando” a versão do seu espectador. O hipertexto, ou versão, então, se apropria das questões do hipotexto de maneira a torná-lo mais afinado com as questões do contexto da versão e, conseqüentemente, com o contexto em que ela será recebida. É possível diagnosticar, através de alguns dos exemplos que vamos citar e analisar mais à frente, uma tendência dos processos criativos de adaptação atravessados pela lógica comercial e de entretenimento, de produzir versões audiovisuais de textos clássicos a partir de critérios de aproximação temporal e cultural, processo pelo qual a adaptação aproxima a narrativa do tempo do espectador, levando em consideração as particularidades espectatoriais e de repertório cultural deste público-alvo, como é o caso de *Romeu + Julieta* (1996).

As adaptações contemporâneas que realizam aproximações, demonstram que não são só os limites entre os textos que são complexos, mas também os vínculos entre os textos e a vida cotidiana, buscando maneiras de ampliar as narrativas para explorar as potências e novos desafios dos novos contextos em que elas transitam. Sherlock Holmes, por exemplo - personagem já mencionado por nós por demonstrar a potência de deslizamentos narrativos e as repetidas travessias por gerações de leitores e espectadores - recentemente se tornou uma série televisiva, inicialmente produzida pela *BBC One* e posteriormente disponibilizada na plataforma de *streaming Amazon prime*. Nela, podemos acompanhar o personagem, assim como Watson, em Londres no século XXI, aproximação que parece responder uma pergunta implícita: como Holmes e Watson resolveriam mistérios em um mundo globalizado, atravessados pelos desafios tecnológicos contemporâneos?

No que concerne a intertextualidade estabelecida pelo comentário, a autora se refere à natureza crítica do processo adaptativo. Sanders vai descrever, portanto, aspectos mais adensados dos questionamentos trazidos pela nova versão para quaisquer questões presentes no texto-fonte. O hipertexto, então, introduz um debate crítico ao hipotexto, o que pode significar um diálogo intertextual crítico com o hipotexto expandido, ou com a memória daquele texto e o significado cultural que ela carrega. Essa perspectiva pode ser metodologicamente interessante

para pensarmos nas adaptações que usam a régua sociopolítico cultural do tempo da versão para medir as questões articuladas pela memória cultural daquele texto clássico de forma deliberada e anunciada.

Finalmente, a terceira e última categoria: analogia, descreve as adaptações cujo diálogo intertextual não está declarado e, portanto, não é uma demanda fundamental para o pleno aproveitamento da versão como um objeto cultural autônomo por um público amplo. Na analogia, apenas o público conhecedor vai estabelecer os laços intertextuais e reconhecer as referências, pois o seu trabalho de memória construirá essas relações.

Em adaptações que fazem aproximações temporais e transformam narrativas clássicas em filmes adolescentes dos anos 1990, inserindo-os no contexto de enunciação da versão, como: *10 coisas que eu odeio em você* (1999) e *Segundas Intenções* (1999), por exemplo, reconhecemos o desejo de cativar um público jovem mais amplo, talvez desconhecedor dos textos clássicos que estavam em processo adaptativo. As intertextualidades presentes aqui estão articuladas com uma memória cultural difusa do texto-fonte, não evidenciando a relação com ele. São adaptações profundamente atravessadas pela intertextualidade sinérgica com outros produtos do contexto adaptativo, devido às escolhas de elenco, as referências ao melodrama adolescente e à comédia romântica e os usos de trilha sonora contemporânea às versões.

Em busca de ferramentas analíticas que deem conta dessas dinâmicas de retomadas e permanências, em *Adaptação Intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro* (2013), Marcel Vieira Barreto Silva apresenta um debate teórico no campo dos estudos de adaptação e introduz um modelo analítico a partir da elaboração do conceito de “adaptação intercultural”. Ao longo do seu processo de levantamento de exemplos, ele analisa diversas versões cinematográficas de Shakespeare no cinema, inclusive as adaptações do circuito hollywoodiano de cinema de entendimento dos anos 1990, considerando aspectos intertextuais e culturais das versões.

O autor menciona, especificamente, questões atreladas à aproximação do texto-fonte Shakespeareano ao gênero cinematográfico de comédia romântica, cujo apelo ao público jovem é reconhecidamente eficiente, como é afirmado por Silva.

Esta informação, ao nosso ver, é um fator que justificaria um procedimento encadeado de retomadas audiovisuais comercialmente bem-sucedidas de textos de Shakespeare, assim como de outros textos clássicos já mencionados, que ganharam novas versões na mesma época.

Ele menciona especificamente os filmes *Henry V* (1989), *Muito barulho por nada* (1993) e *Romeu + Julieta*.

Como *Henry V*, *Muito barulho por nada* também obteve destacado sucesso, especialmente no público juvenil (um dos mais atraentes para Hollywood), que seria alvo de nova investida shakespeariana três anos depois, como *Romeu + Julieta* (*Romeo + Juliet*, 1996, dir. Baz Luhrmann), filme que insere a trama na Los Angeles contemporânea, trazendo um estilo e uma mise-en-scène próprias do videoclipe musical. O uso das cores vibrantes, da montagem seca e veloz, o ritmo marcado das cenas de ação, a escolha do elenco jovem e atraente e a força da música e das canções em toda a narrativa são elementos fortes para demonstrar esse movimento de inserir Shakespeare em uma retórica interessante para o público jovem, numa época em que parecia realmente valer a pena utilizar a literatura shakespeariana de uma forma que, sem abdicar da linguagem do texto, pudesse atrair esse público específico (Silva, 2013:193).

Versões como essas, absolutamente inseridas nas questões estéticas e intertextuais do seu contexto de realização, expandem o público-alvo das adaptações, transbordando dos limites de espetatorialidades esperados de um público fidelizado pelo texto, ou pelas versões anteriores, e alcançando um público ampliado, que é desconhecedor. O importante de notar é que o público recém-chegado, alcançado por estas ambições amplificadoras do audiovisual comercial, é justamente o público jovem, para quem estas novas versões são direcionadas, se tornando *pontos de entrada*. A respeito da inserção da narrativa Shakespeareana no contexto contemporâneo em *10 coisas que odeio em você*, Marcel Vieira comenta que

Um filme seminal, nesse sentido, foi *Dez coisas que eu odeio em você* (*10 things I hate about you*, 1999, Dir. Gil Junger), um dos primeiros filmes do ator Heath Ledger, que transporta a história de *The taming of the shrew* para um colégio de ensino médio norte americano. Como tal, o filme utiliza uma retórica comum aos filmes adolescentes de comédia romântica, escrevendo diálogos próprios para os personagens em sua situação de fala diegética. (Silva, 2013: 196)

As escolhas narrativas desse filme dialogam com o contexto de enunciação da adaptação, demonstrando uma compreensão da inserção na ficção clássica em um cenário de cultura jovem, inclusive através da escolha do elenco. Heath Ledger, que se tornaria um ator importante e respeitado no cinema comercial norte-americano, interpreta o protagonista de maneira muito carismática. Uma das cenas mais memoráveis da adaptação, que se tornaria importante, também, para a memória do próprio ator na ocasião da sua morte prematura, é a inserção de uma sequência musical na declaração amorosa que ele faz à Kat, cantando *Can't take my eyes off of you*, enquanto dança e desvia correndo de um segurança da escola. A atriz protagonista, Julia Stiles, era uma estrela da cultura pop e do *star system* do cinema jovem, estrelando diversas comédias românticas, musicais, videocliques e filmes adolescentes ao longo dos anos 1990.

É importante reconhecer nessa versão, também, posicionamento da personagem protagonista Katherine em escolher priorizar seu sonho universitário, sustentando um posicionamento coerente com sua personalidade refratária às submissões, em detrimento do futuro romântico (mesmo o filme terminando em uma clássica cena de beijo). A inserção de elementos não submissos no discurso de Katherine e no encaminhamento narrativo de uma versão da protagonista de Shakespeare em 1999 demonstra um alinhamento com os debates a respeito da mulher no século XXI.

Considerando esses elementos, algumas adaptações são interessantes de serem mencionadas. Uma delas é *Patricinhas de Beverly Hills (Clueless)*, comédia romântica adolescente de 1995 que é notoriamente baseada no romance *Emma*, de Jane Austen. A protagonista, Cher, é uma jovem adolescente rica, moradora de um bairro luxuoso de Beverly Hills, bairro de Los Angeles, nos anos 1990, uma *Emma* transposta para o final do século XX, com questões majoritariamente fúteis, como paixões, roupas e as matérias do colégio. Um sucesso de público e de crítica, o filme é uma sátira bem-humorada dos filmes adolescentes e de comédias românticas da época, construída através da intertextualidade com os temas presentes no texto clássico.

O filme, que já completou mais de 25 anos, rapidamente se tornou um dos mais importantes *pontos de entrada* à memória espiralada de Austen, deixando uma marca fundamental tanto na forma de apropriação leve de uma das heroínas mais

polêmicas de Austen, mas também nas escolhas de trilha sonora, de arte e figurino que fazem referências à estética dos videocliques que estavam nas telas da MTV na mesma época.

É interessante mencionar, ainda, que a atriz que fez Cher no filme, Alicia Silverstone, estrelou também uma série de clipes narrativos da banda *Aerosmith*, das músicas *Crying* e *Amazing*, ambas de 1993 e *Crazy*, de 1994, trabalhos pelos quais ficou conhecida e, posteriormente, motivariam a escalção dela como protagonista em *Patricinhas*. Parte do figurino usado por Alicia nos clipes, como: as saias plissadas de cintura alta de colegial, as roupas quadriculadas e as camisas brancas masculinas de botão, foram incorporadas ao filme, em referência aos clipes, conforme afirmam os autores Linda Troost e Sayre Greenfield no capítulo *Watching ourselves watching*, no livro *Jane Austen in Hollywood*. (2001) O público jovem que assistiu ao surgimento de Alicia na MTV também era o público-alvo da adaptação da narrativa de *Emma* para o contemporâneo, se tornando reconhecedores das referências de figurino que, posteriormente, teriam influência na moda e na permanência dessas referências na memória cultural de Austen.

Dois exemplos, mais recentes, ilustram essas permanências da adaptação: alguns estilistas retomaram os figurinos de *Patricinhas* em desfiles e coleções, quase duas décadas depois, como *Alexander Wang*, em 2014, e *Dolce & Gabbana*, em 2015. O segundo exemplo, dialogando com as questões intertextuais e referenciais que estão articuladas na produção de *Patricinhas* e sua relação com a estética videoclipada e o ambiente televisivo jovem, é o clipe da música *Fancy* da cantora de rap *Iggy Azalea* que não só se apropria do figurino, mas também reencena diversas sequências icônicas do filme, resgatando a memória de *Patricinhas* 19 anos depois. Os conhecedores e reconhecedores do filme, suas cenas e seus figurinos, hoje já não fazem parte do público-alvo jovem, mas seguem participando da cultura pop e estabelecendo os laços intertextuais na recepção das referências dessas apropriações recentes da adaptação de Austen. Já o público jovem, aquele que não necessariamente conhece o filme de 1995, ou ainda o seu texto fonte, tem a oferta de uma nova experiência que, talvez, os engaje como um *ponto de entrada*.

É importante pontuar que outros textos de Jane Austen, Louisa May Alcott e Virginia Woolf ganham novas versões audiovisuais, participando deste contexto

intensificado de produção e consumo de versões audiovisuais de clássicos literários. Vamos falar dessas versões, produzidas nas décadas de 1990 e 2000 em um momento posterior, mas aproveitamos para indicar que esta dinâmica também as inclui, assim como as suas protagonistas.

2.5. Um contexto convergente – franquias adaptativas ou franquias narrativas

Na primeira parte deste capítulo, nós desenvolvemos uma análise do cenário contemporâneo de adaptações de narrativas clássicas a partir dos conceitos de cultura da convergência e de sinergia, ambos propostos por Jenkins (2006). Neste momento, nós vamos nos dedicar ao terceiro conceito delimitado pelo autor e apresentado por nós nas primeiras linhas desse capítulo: a franquia (Jenkins, 2006). Nas décadas de 1990 e 2000 muitas versões audiovisuais de textos-fonte literários se tornam franquias, fixando uma narrativa no início de um fio que se expande ponto a ponto através da realização de diversos produtos adaptativos que atravessam fronteiras midiáticas. Entendemos que essas franquias, que são frutos de processos adaptativos, existem justamente por promover constantes *reencontros*, criando um universo intertextual em constante expansão. Um reflexo do cenário contemporâneo, a franquia precisa permanecer em movimento constante.

De acordo com Henry Jenkins, toda franquia parte de um produto central, uma “nave mãe”, que conecta as múltiplas narrativas que existem em diferentes mídias, ou em uma narrativa trans mídia. (Jenkins, 2006). A partir deste produto central, desenrolam-se, comumente, múltiplos lançamentos em diferentes plataformas midiáticas que vão construir um “universo”, ou um “imaginário”.

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida para a televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. (Jenkins, 2006: 138)

A partir da definição de Jenkins, um universo só se configura como uma franquia ao trabalhar uma história centralizadora que se desenrola em diversos desenvolvimentos narrativos em diferentes plataformas e suportes, sempre

conectados ao fio condutor central. As conexões dos diversos braços da franquia, para o autor, são concretizadas pelo consumidor participante através da lógica da cultura participativa: são realizadas através da articulação do conhecimento prévio com a introdução das referências, das citações, das alusões e os *eastereggs* em novas experiências.

Easteregg, palavra que pode ser traduzida como: ovo de Páscoa, quando usada no contexto das intertextualidades entre diversos textos de um mesmo universo ficcional, no contexto contemporâneo, diz respeito às referências que são colocadas nos produtos da mídia que somente o consumidor especializado é capaz de reconhecer e de articular. As referências intertextuais que compõe o *Easteregg* podem ser incluídas na narrativa, como também podem ser elementos no cenário, partes do figurino dos personagens ou circunstâncias que se repetem em várias versões. Os membros das comunidades formadas pelo público conhecedor e reconhecedor, a cada nova experiência espectral, partem em busca dessas referências, como crianças em busca de ovos de Páscoa escondidos. Posteriormente, esse público vai buscar, na interação com outros espectadores, o compartilhamento orgulhoso dos seus achados e seus possíveis significados. Os *Eastereggs* são usados para “chamar a atenção do público e testar seus conhecimentos e atenção” (Curi, 2010: 109) e funcionam como presentes de uma versão ao espectador que é capaz de os reconhecer. As referências intertextuais ao universo ficcional são feitas de forma ampla, a partir da sua memória cultural, e uma nova versão pode incluir diversos momentos de bonificação intertextual que articulem produtos anteriores, de forma transmidiática. O importante de notar nos *Eastereggs* é que eles só fazem sentido quando articulados intertextualmente com o universo narrativo a partir da experiência espectral de um sujeito conhecedor e reconhecedor.

A franquia, para o autor, é uma forma de exploração de mercado, já que sua lógica é atravessada pelo controle de um conglomerado que, ao deter os direitos sobre aquela obra, determina o volume de produtos, conteúdos e versões que serão produzidas e veiculadas

Em seu artigo *Franchising/Adaptation* de 2011, Clare Parody comenta que os processos tecnológicos e culturais testemunhados nas últimas duas décadas viabilizaram e estimularam um cenário de fertilidade para produções culturais de mercado que buscam estabelecer diferentes ordens de diálogos intertextuais e

intermediáticos com narrativas amplamente circuladas. Esses produtos articulam narrativas clássicas em dinâmicas de remediação, repetição e de transbordamento dos conteúdos ficcionais pelos suportes midiáticos.

Para Parody, a intertextualidade do conteúdo ficcional e narrativo é imperativa para a adaptação na era da convergência, fato que chega ao seu ápice através das franquias narrativas, ou o que ela vai nomear como “*franchise storytelling*” (2011: 2011), que pode ser traduzido como: ato de construir uma narrativa ficcional a partir de uma lógica de franquia.

A autora se distancia da definição de Jenkins ao propor que a matéria ficcional é o que determinaria a concretude da franquia: para ela, o que prepondera é o fato de ela ter um fio condutor narrativo que se desdobra em outras instâncias narrativas, gerando diálogos constantes e repetidos a cada desdobramento. A intertextualidade das narrativas da ficção, então, é o elemento centralizador da expansão da franquia. Vai ser através do diálogo intertextual que as franquias narrativas que se utilizam de processos criativos adaptativos vão se sustentar, atuando sobre as instâncias de produção e de consumo como a regra, e não a exceção.

Ela diz, a partir da leitura da *Cultura da Convergência*, de Henry Jenkins (2006), que os limites entre os diferentes espaços midiáticos estão entrando em colapso, resultando em uma transformação nos protocolos de produção, representação e entrega de conteúdo, tornando-os facilmente recicláveis, remediáveis e reembaláveis, para, dessa forma dar conta da demanda do mercado. As repetições não são só interessantes para o mercado, mas também o são para o consumidor, pois elas proporcionam novas experiências especializadas e estendidas. Os espectadores anseiam por novas experiências com narrativas familiares, que sejam especializadas e contínuas, auxiliando nos processos de rompimento de barreiras midiáticas, migrando de suporte em suporte e de tela em tela para conseguirem exercer seus desejos de consumo. (Parody, 2011: 210)

Sobre o cenário contemporâneo de deslizamentos trans midiáticos de narrativas literárias, Vera Lúcia Follain de Figueiredo afirma que:

Na contemporaneidade, cinema e literatura aproximam-se, inclusive, em decorrência dos deslocamentos operados pelas tecnologias digitais, que atingem as especificidades de cada

linguagem, abalam a estabilidade dos suportes tradicionais, favorecendo o intercâmbio de recursos entre várias mídias e, conseqüentemente, diminuindo a distância entre os campos artísticos. Textos deslizam para as telas, ameaçando a centralidade do suporte impresso, filmes são finalizados no computador e distribuídos em DVD ou pela internet. Enfim, toda a produção midiática moderna converge para o computador, que, funcionando como um metâmero, a armazena e distribui. (Figueiredo, 2010: 18)

A confluência da demanda produtiva desta lógica de mercado que se apresenta, com o redesenho de um público em constante processo migratório, em busca de novas experiências ou de experiências expandidas, resultam em um fenômeno de retomadas de narrativas literárias por audiovisual tão eficiente que não se interrompe.

Estes dois procedimentos, de mercado e de consumo, têm efeitos diretos sobre as adaptações e versões audiovisuais de textos prévios, tanto enquanto processos e produtos de uma lógica cultural criativa, quanto como objetos de consumo e espectralidades. Parody diz que é nesse contexto que se cria um terreno propício para que haja um aumento na retomada de textos conhecidos culturalmente, retomada essa que vai ser executada pelos diversos espaços ocupados pelo audiovisual e pelos produtos da cultura e da indústria, redundando em deslizamentos inter e trans midiáticos.

O resultado: paisagens culturais inundadas com remixes, remakes, reboots, edições estendidas e versões do diretor, programas que se encerram com um convite para que migremos de suporte midiático para termos acesso a bônus interativos ou conteúdo extra das cenas, e, é claro, adaptações (Parody, 2011: 210).

Ao tentar definir as práticas sociais e culturais do público no contexto contemporâneo da cultura da convergência, Jenkins entende que há a necessidade de rever o que se entende das funções do mercado e do consumidor que são exercidas nas diferentes esferas da mídia. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras (Jenkins, 2009: 30).

A movimentação do público pelo cenário midiático é determinada pelo seu desejo, o que demonstra um rompimento com certas determinações e expectativas

hierárquicas presentes na lógica cultural. Como já dissemos anteriormente, o *ponto de entrada* do espectador é determinante na trajetória que ele vai conduzir, o que pode incluir ou excluir as adaptações anteriores, ou até a leitura do texto-fonte, mas certamente o posiciona em um procedimento que aponta para o futuro.

As elaborações intertextuais deste público estão, também, atravessadas pelos diferentes caminhos que são trilhados pelo público a fim de acessar e consumir o que há de novo no universo que cativou o seu desejo. O que Jenkins vai definir como “comportamento migratório” (Jenkins, 2009: 29) do público espectador, vai dizer sobre a maneira não hierárquica e horizontalizada que os objetos da indústria cultural vão ser dispostos pelo seu público.

Uma franquia que é fruto de um processo criativo de adaptação de um universo ficcional pode elucidar eficientemente o que afirmamos no que diz respeito não só ao braço de mercado que está articulado nesta motivação de produção de adaptações no cenário contemporâneo, mas também o debate a respeito do *reencontro* que nos interessa primordialmente.

2.5.1. Franquias narrativas – diferentes perspectivas

É importante, para a nossa análise, que pontuemos que as definições de Clare Parody e de Jenkins de franquia contém diferenças. Enquanto o autor destaca a necessidade de uma articulação no mercado que detém e centraliza a criação, a autora enfatiza os aspectos narrativos e intertextuais dos procedimentos que ocorrem nas franquias, deslocando ainda mais intensamente a figura do consumidor para o protagonismo.

A autora define franquias através de três possíveis categorias: a primeira diz respeito a uma experiência ficcional prolongada em uma perspectiva multimidiática, a segunda, a um ato narrativo trans midiático que articula diferentes textos agregados e a terceira a um palimpsesto de um universo narrativo que é retrabalhado através da repetição.

Franquias narrativas podem ser definidas como a criação de narrativas, personagens e lugares que podem ser usados tanto para gerar e quanto para fornecer identidade para vastas quantidades de produtos de mídia interligados, resultando em uma experiência ficcional prolongada, multi-textual e

multimidiática. Os textos agregados podem compor um ato de narrativa transmidiática coordenado, a sistemática extensão de uma narrativa através de múltiplas estruturas midiáticas ou um palimpsesto de um universo narrativo e seus habitantes construídos ao longo do tempo através da repetição, como em releituras, em re-imaginações e em remediações de um ou mais textos ficcionais ou elementos dele, assim como algo em um interlugar entre ambos. (Parody, 2011: 211)

De acordo com Clare Parody, adaptações audiovisuais de textos amplamente circulados e as estruturas narrativas das franquias transmidiáticas se complementam, por trabalharem em chaves intertextuais e palimpsésticas, formando duplas bem-sucedidas e duradouras. A autora afirma que a franquia é “uma maneira eficiente de usar a criação ficcional ao máximo.” (Parody, 2011: 211) já que ela se baseia em um texto-fonte cujo sucesso é um fator estratégico para garantir que um público conhecedor acompanhará os deslizamentos transmidiáticos. De acordo com a autora, o prazer da repetição que está presente em rever, visitar e recontar uma narrativa, ao mesmo tempo em que os novos produtos e as novas experiências “mantém um equilíbrio entre a familiaridade e a novidade” (2011:212) são elementos fundamentais para o sucesso de franquias e, como já afirmamos no primeiro capítulo, também são fundamentais para as adaptações.

Para a premissa da repetição de Parody funcionar, ela precisa que a adaptação esteja trabalhando com um universo familiar pois é justamente sobre esse elemento que as novas versões vão construir laços intertextuais. Para ilustrar, Parody cita como exemplos franquias de adaptações recentes como: *Harry Potter*, através do *Wizarding World*, apresentado por nós na abertura desse capítulo e sobre o qual vamos expandir mais à frente, a franquia de *Senhor dos anéis* e de *As crônicas de Nárnia*.

A franquia *Senhor dos anéis* se inicia a partir de uma trilogia adaptativa, dirigida por Peter Jackson, baseada em uma narrativa que foi dividida pelo autor, J.R.R Tolkien, em três livros homônimos aos filmes, que são: *O senhor dos anéis – a Sociedade do Anel* (2001), *O senhor dos anéis – duas torres* (2002) e *O senhor dos anéis – o retorno do rei* (2003). Todos os filmes da trilogia foram sucessos de bilheteria, arrecadando mais de dois bilhões de dólares, e o último filme, *O retorno do rei*, foi indicado à várias premiações internacionais e ganhou onze categorias do Oscar.

O livro que *O senhor dos anéis – a Sociedade do Anel* foi publicado inicialmente em 1954 como continuidade ao livro *O Hobbit*, de 1937, os outros dois livros foram publicados em 1954 e 1955, respectivamente. A narrativa fantástica acompanha o personagem *Bilbo Baggins*, um *hobbit*, seu sobrinho, *Frodo Baggins* e o mago, *Gandalf* durante o período em que o grande vilão, *Sauron – O senhor das trevas*, planeja destruir a *Terra Média* através do uso de um anel que contém poderes mágicos. *Frodo*, então, parte da sua casa com o objetivo de destruir o anel, formando uma sociedade de apoiadores que inclui magos, elfos, anões, *hobbits* e humanos que garantem a sua segurança durante o trajeto. Enquanto isso, anuncia-se uma grande guerra pelo controle da *Terra Média*, que vai envolver todos os seres que habitam aquele universo.

Mas a saga ficcional de Tolkien é muito mais ampla e complexa que somente estes quatro livros. Sua produção literária é composta por 8 livros no total, todos articulando aspectos de uma narrativa que acompanha os *hobbits* e a história da *Terra Média* por diferentes tempos e em diversas aventuras. Em 2022, mais de 20 anos depois da primeira adaptação cinematográfica, será produzida uma nova experiência espectral de *reencontro* promovida pela franquia: *O senhor dos anéis* vai ser novamente adaptado, dessa vez através de uma narrativa seriada que será produzida e exibida pela plataforma de *streaming* da *Amazon*, a *Amazon Prime*. Ambiciosa, a série promete seguir os passos da veterana, *Game of Thrones* (2011), adaptando todo o conteúdo ficcional de Tolkien em múltiplos eixos narrativos e núcleos de personagem com previsão de duração de, pelo menos, cinco temporadas.¹⁹

¹⁹ O lançamento da série foi realizado em fevereiro de 2022 através de um trailer promocional exibido durante o *Super Bowl*, final do campeonato estadunidense de futebol americano. O que se seguiu foi uma grande polêmica que alcançou o *feed* do *Twitter* e as páginas de jornais e revistas de todo o mundo, quase que imediatamente: a série televisiva revelou um elenco diverso em termos de raça, gênero e cultura, o que gerou muitos ataques preconceituosos, racistas e misóginos nas redes sociais. A série definiu, por exemplo, que Ismael Cruz Córdova, um ator latino e preto, interpretaria um dos principais elfos da Terra Média. A série também inclui Sophia Nomvete, a primeira mulher preta a interpretar uma anã na franquia. O debate preconceituoso nas redes sociais afirmava que o povo elfo é composto de pessoas necessariamente brancas e que não existem elfos pretos, o que gerava o questionamento: e existem elfos? Quando questionada, Lindsey Wewber, produtora executiva da série, respondeu que: “É apenas natural que uma adaptação do trabalho de Tolkien seja um reflexo do mundo como ele é. Tolkien é para todos.” Os debates sócio-políticos do contexto de enunciação contemporâneo geram uma nova experiência audiovisual da narrativa de Tolkien, uma *marca* que já promove inúmeros debates entre o público conhecedor, antes mesmo de sua exibição. Acessado em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/02/amazon-the-rings-of-power-series-first-look> e <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/02/10/produtora-defende-diversidade-em-serie-de-o-senhor-dos-aneis-para-todos.htm> em 04/04/2020

Parody, antes mesmo do anúncio da nova versão, analisou a repetição inerente à franquia *Senhor dos Anéis*, gerando um paralelo com outros processos de adaptação frequentes no contemporâneo, através do uso das palavras: “rever, revisitar e recontar” (2011: 211). Como mencionamos anteriormente, o uso do prefixo de repetição é interessante para ilustrar de forma enfática os procedimentos adaptativos que são atravessados pela repetição, evidenciando os usos estratégicos do que é familiar em um texto-fonte amplamente circulado, como é o caso dos textos clássicos e seus hipotexto expandidos. Adaptações articulam o familiar com o novo, trabalhando e retrabalhando a memória daquele universo através de novas experiências de consumo e espetatorialidades.

2.5.2. Harry Potter e a magia da adaptação

Em seu livro *Adaptação na era das franquias* (2019), o segundo da série de livros intitulada *Bloomsbury adaptation histories*²⁰ que foi lançada em 2015, o autor Kyle Meikle analisa adaptações audiovisuais em um contexto contemporâneo, enfatizando as particularidades das esferas de produção cinematográficas e televisivas, incluindo suportes transmidiáticos e plataformas de *streaming*. Ele lança uma investigação a grandes franquias audiovisuais que são baseadas em obras literárias, especificamente entre os anos 2001 e 2016.

Meikle inicia expondo o exemplo da série de livros infanto juvenis Harry Potter, cuja primeira publicação, *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, é de 1997. Nos dez anos seguintes ao primeiro lançamento editorial, seis outros livros sobre “menino que sobreviveu”²¹ e suas aventuras no mundo mágico chegaram às prateleiras das livrarias, completando uma série que acompanhou o crescimento de

²⁰ A recente série de livros, editada pela autora Deborah Cartmell, realiza uma série de publicações importantes para os estudos na área e demonstram a relevância deste debate no contemporâneo. No site da editora *Bloomsbury* encontramos a descrição da série de livros: Debatendo adaptação em múltiplos períodos do cinema, a série *Bloomsbury Adaptation Histories* explora os contextos históricos e a importância cultural das adaptações de diferentes mídias, particularmente a literatura, para as telas. Cada livro se debruça sobre a percepção de uma era de adaptações, as contextualizando em relação aos debates do seu tempo de produção e recepção. A série vai promover uma perspectiva do estudo de adaptação que vai além das comparações usuais entre literatura e filme.

²¹ Tradução da frase “the boy who lived”, descrição frequentemente outorgada ao Harry Potter por ter sobrevivido ao ataque mortal do grande vilão: Voldemort.

toda uma geração de *millenials*.²² Uma das hipóteses do autor é que os avanços tecnológicos nos efeitos visuais teria viabilizado a adaptação de grandes séries de fantasia e de ficção científica, como a trilogia cinematográfica *Senhor dos anéis*, do qual falaremos brevemente à frente, e a série *Game of Thrones*, realizada pela *HBO*.

No início desse texto, citamos diversos universos ficcionais que exemplificam Como exemplo de franquias adaptativas no contemporâneo, suas circunstâncias específicas de produção e o consumo de um público especializado, vamos nos debruçar rapidamente sobre a franquia de Harry Potter. Apesar de *Harry Potter* não se encaixar nas definições previamente estipuladas por nós de textos clássicos, conseguimos reconhecer nos seus múltiplos deslizamentos narrativos por diferentes mídias, ao longo de vinte anos, a construção de uma memória que é articulada pelo seu público conhecedor a cada novo produto. A franquia de HP gera inúmeras circunstâncias de *reencontro* e de articulação intertextual das experiências espectatoriais, mantendo o universo narrativo em constante expansão.

O nosso objetivo, através dessa análise, é esmiuçar os procedimentos internos de franquias transmidiáticas de narrativas ficcionais no que diz respeito às camadas de intertextualidade paliméstica que são construídas a cada novo estímulo através da espectralidades. Esperamos, assim, compreender como a prática recorrente da indústria midiática contemporânea de explorar ao máximo a matéria ficcional e a sua memória em diversas versões, atravessa, também, o fenômeno de retomadas de textos clássicos.

A saga de *Harry Potter* conta a história de um menino que perdeu os pais muito jovem, ainda bebê, e, por consequência, mora com seus tios e primo abusivos em uma região pacata da Inglaterra. Ele não tem muitos bens pessoais, não tem conhecidos ou amigos e dorme em um pequeno cômodo embaixo da escada da casa que, apesar de tê-lo recebido quando foi abandonado na soleira da porta, não é nada

²² Os *millenials* são a geração de nascidos entre 1981 e 1996. São a última geração que não teve acesso à internet desde o nascimento, mas sua relação com o universo digital se inicia no fim da infância e na adolescência. “Millennials se lembram de quando receberam seu primeiro telefone celular, lembram do pânico da virada do milênio, do colapso do *World Trade Center* televisionado e seu primeiro login no *Facebook* após a criação de sua primeira conta de e-mail universitária.” (Marghitu, 2020: 105). No Brasil, a geração foi profundamente impactada pelas mudanças no modelo de negócios televisivo, com a chegada da TV a cabo e as mudanças de hábitos de consumo de ficção que esse momento gerou. É a geração *home-video*, do VHS, e foi para essa a geração “jovem” que *Patricinhas de Beverly Hills*, *10 coisas que eu odeio em você* e *Segundas intenções* foram feitos.

acolhedora. Na ocasião de seu aniversário de 11 anos, Harry Potter recebe uma carta, a primeira correspondência da sua vida. A carta encantada, que insiste em retornar e ser lida apesar do desejo contrário dos seus familiares, não é só um convite para que ele passe a frequentar a “Escola de magia e bruxaria Hogwarts”, ocupando seu lugar de direito como bruxo, mas também um mergulho nas suas origens, no seu passado violento, no assassinato de seus pais e no seu papel em uma profecia que envolve o assassino que o deixou órfão.

A partir deste convite, *Potter* inicia sua jornada no mundo bruxo, encontrando muitos aliados, como seus melhores amigos *Hermione Granger* e *Rony Weasley*, o diretor da escola *Albus Dumbledore*, mas também muitos antagonistas, como o vilão *Lord Voldemort*.

De acordo com uma matéria publicada pela versão on-line do jornal britânico *The Guardian*, três dos sete livros estão no topo de lista de livros mais lidos da história: *Harry Potter e as relíquias da morte*, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* e *Harry Potter e a ordem da Fênix*, respectivamente.²³ Em abril de 2020, na ocasião da comemoração do Dia Nacional do Livro no Brasil, a versão on-line da revista *Rolling Stone* publicou uma matéria a respeito dos livros mais vendidos da história na qual afirma: “Harry Potter é a segunda história mais comercializada do mundo. Estima-se que os sete livros da saga venderam mais de 450 milhões de exemplares e foram traduzidos para 73 línguas.”²⁴

Um ponto de vista sobre a importância de HP para a literatura infanto juvenil entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, foi contribuição de Henry Jenkins, em seu livro *Cultura da convergência* (2006), no qual o autor dedica um capítulo para Harry Potter²⁵. Neste texto, o autor comenta que a saga literária foi amplamente elogiada pela crítica especializada e por estruturas educacionais formais por estimular jovens, principalmente crianças e adolescentes a desenvolver o hábito da leitura. Jenkins comenta também sobre as iniciativas desse público de buscar maneiras de compartilhar suas experiências com outros sujeitos conhecedores, formando uma rede de sociabilidade em torno da narrativa de HP

²³ [51] <https://www.theguardian.com/news/datablog/2012/aug/09/best-selling-books-all-time-fifty-shades-grey-compare/>. Acessado em 25/01/2022

²⁴ <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/quais-sao-os-tress-livros-mais-vendidos-da-historia/> Acessado em 25/01/2022.

que é intensamente produtiva e criativa. Os fãs de Harry Potter, como o autor os denomina, formam uma comunidade participativa, atravessada pelos desejos e afetos que movimentam suas interpretações e produções. (Jenkins, 2006).

O capítulo 5 do livro se chama: “Por que Heather pode escrever” descreve as atividades específicas da comunidade de leitores, fãs e produtores de conteúdo que Harry Potter rapidamente articulou para compreender comportamentos e práticas sociais típicas desse momento e desse público. Esses jovens se tornam mediadores intertextuais da matéria ficcional de HP quando ela passa a transitar por outros espaços midiáticos.

O autor questiona a relação refratária que o ensino formal pode estabelecer com objetos da cultura pop, argumentando que as escolas podem se tornar um espaço que facilita ou que dificulta o livre trânsito de objetos da indústria cultural, seja literatura, filmes ou séries de TV, por vezes criando barreiras nos seus processos criativos e interpretativos, dependendo da abordagem que tem frente aos processos de consumo vividos pelas gerações mais jovens e a sua inclusão no espaço digital.

Outro dado fundamental na análise dos limites que o mercado pode estabelecer frente às práticas de consumo do contemporâneo, conforme podemos ver neste parágrafo, é introduzido a partir do debate acerca da aquisição dos direitos de filmagem de Harry Potter pela Warner Bros., produtora e distribuidora de conteúdo audiovisual estadunidense. O estúdio segue sendo detentor dos direitos até os dias de hoje, em parceria com a autora dos livros.

Em 2001, a primeira adaptação cinematográfica de Harry Potter chegou às telas: *Harry Potter e a Pedra filosofal*, filme produzido pela Warner Bros., dirigido por Chris Columbus, com roteiro de Steven Kloves. De acordo com Meikle, o filme “estreou em novembro de 2001, arrecadando mais de 974 milhões de dólares por todo o mundo, e lançando uma série de oito filmes cara e de grande escala que adicionou algo em torno de 6 bilhões de dólares para os cofres do estúdio.” (Meikle, 2019: 7) A série de filmes seria concluída apenas dez anos depois, com a estreia da segunda parte da adaptação de *Harry Potter e as relíquias da morte*, em 15 de julho de 2011.

A parceria estabelecida entre a autora e a Warner não se restringe aos direitos autorais sobre os sete livros, mas também aos direitos criativos sobre os desdobramentos narrativos e transmidiáticos de todos os personagens e seus eixos narrativos, incluindo nomenclaturas específicas do universo da fantasia. No mesmo ano do lançamento do primeiro filme, de forma sincronizada, os jogos de plataforma que são oriundos da adaptação de *Harry Potter* também foram lançados.

O lançamento do universo adaptado de *Harry Potter*, um casamento entre adaptação cinematográfica e outros produtos, como uma plataforma de gamificação, foi planejado para acontecer simultaneamente e internacionalmente. Foram disponibilizados para o público não só a introdução ao que seria a série de oito filmes como também um jogo de videogame que permitiria interagir com a narrativa, se apropriar das decisões e dos passos dos personagens, expandindo a experiência do público. A grandiosidade do projeto intermediático afeta de forma mais direta os leitores, que são os conhecedores e especialistas, já que eram eles que aguardavam ansiosamente pela oportunidade de testemunhar este momento, assistir ao filme e interagir com o universo. É evidente, entretanto, que a estratégia não se finda neles e não perde a oportunidade de conquistar uma nova natureza de público, mais amplo, não necessariamente pré-conhecedor, mas que se interessa pela dinâmica audiovisual e interativa que é ofertada.

Um jogo, que adapta a narrativa dos livros e que une a elas as imagens e referências produzidas pelo audiovisual, proporciona uma experiência de imersão ainda mais intensa principalmente na condução da narrativa do protagonista, o que pode vir a gerar uma sensação não só de proximidade, mas também de empatia com o personagem. “Jogos de videogame derivados de filmes populares, e vice-versa, são formas óbvias de capitalizar uma “franquia” e expandir o seu mercado”. (Hutcheon, 2013: 57)

Apesar da existência desses outros produtos, Meikle sugere que a franquia de *Harry Potter*, cujo início adapta a história do bruxinho, foi realmente expandida a partir da narrativa de dois personagens: o protagonista *Albus Dumbledore* e o antagonista, *Lord Voldemort*. A partir do deslocamento narrativo para o que seria um prólogo aos sete romances que contam a história de *Harry Potter*, e um *spin-*

*off*²⁶ desses personagens, este universo ficcional é retomado e rebatizado. Assim, a articulação de diversos produtos literários e suas versões audiovisuais passam a ser chamados de *Wizarding World of Harry Potter*, que pode ser traduzido como: O mundo fantástico de *Harry Potter*.

Se o primeiro capítulo de *A pedra filosofal* apresenta Harry Potter como “o menino que sobreviveu”, este último capítulo na saga fantástica reviveu o Harry Potter como “a franquia que sobreviveu” – ou, de maneira mais cínica, reposicionou a franquia a partir de Valdemort, lenta e seguramente reestabelecendo sua força total após vários anos dormentes. Ao levantar um *spin-off* como uma *Horcrux*²⁷ figurativa, Harry Potter se tornou o tipo de franquia que aspirava ao nascer: uma preocupada tanto com conteúdo em desenvolvimento, para usar a expressão predileta do CEO da Warner Bros. Kevin Tsujihara, como com adaptação literária. (Meikle, 2019: 13)

Em 2021 a franquia cinematográfica do bruxinho Harry Potter comemorou duas décadas. Para celebrar este momento, no Natal daquele ano, foi lançado um longa-metragem, em linguagem documental, que nos oferece o prazer de rever os atores, os realizadores e trechos dos filmes. Os atores que interpretaram os protagonistas, agora já adultos, narram e comentam os processos de criação, direção, filmagem e lançamento dos filmes, adicionando camadas de informação também sobre a condução narrativa das adaptações, complexificando as referências do público sobre os filmes. O longa é recheado de momentos sensíveis, promovendo inclusive reencontros físicos dos atores após a quarentena do COVID-19, e homenageando atores que morreram, como Allan Rickman, que interpretava o personagem vilanesco *Severus Snape*. O filme acessa vários espaços de afeto do

²⁶ *Spin-off*, que pode ser traduzido como a expressão: girar para fora, é uma palavra usada para descrever um produto derivado de uma narrativa central, usualmente realizado para proporcionar uma expansão dessa narrativa através do reposicionamento do ponto-de-vista. Um *spin-off* mantém um elo com o universo ficcional do qual deriva, oferecendo uma nova perspectiva sobre aquela história, normalmente a partir de um personagem protagonista que é deslocado da narrativa central para ter a sua história contada a partir da sua perspectiva ou, ainda, um personagem coadjuvante que é alçado ao lugar de protagonismo. Esses produtos podem também fazer saltos temporais narrativos, seja para o futuro ou para o passado, complexificando o fio narrativo. É comum que o engajamento afetivo do público por um personagem ficcional redunde em produtos derivados, e essa nova experiência proporcione um *reencontro*.

²⁷ *Horcrux* é um elemento ficcional do Mundo Mágico de Harry Potter cuja função, descoberta já no final da saga, é a manutenção da vida do vilão, *Lord Voldemort*. O personagem atrelava pedaços da sua alma a objetos e a seres vivos, para que, enquanto esses elementos seguissem existindo, ele pudesse sempre retornar à vida. Meikle usa a *horcrux*, então, como uma metáfora para o processo de retomada da franquia a partir do reposicionamento do protagonismo na série *Animais fantásticos*. Pedacinhos do universo que são espalhados por diversos produtos podem ser acessados e reposicionados, referencial e intertextualmente, para insuflar vida novamente à franquia.

público conhecedor. Para além da dinâmica de revisitar para rememorar, ele tem um objetivo de mercado: a franquia teria novos lançamentos no ano seguinte.

Em 2022, a trilogia *Animais fantásticos* se completa com o lançamento de *Animais fantásticos: os segredos de Dumbledore*. Somando-se a dois filmes anteriores: *Animais fantásticos e onde habitam* (2016) e *Animais fantásticos: Os crimes de Grindelwald* (2018), a narrativa dá um salto para trás no tempo, contando a história dos protagonistas de *Harry Potter* que já eram adultos, ou idosos, no recorte temporal dos primeiros livros e filmes, o que significa que todos os personagens infantis não estão presentes. O nosso *reencontro* não é com eles.

O retorno do espectador é para *reencontrar* com *Albus Dumbledore*. O filme nos conta a sua história, antes de ele se tornar um dos maiores bruxos do mundo e, também, reitor da escola de magia *Hogwarts*. *Dumbledore*, que é uma das principais figuras paternas do órfão *Harry Potter*, morre ao final do último livro, assassinado por *Severus Snape*. A tristeza do seu fim violento é contada de maneira muito breve no texto – um traço da escrita de J.K. Rowling – e a angústia gerada pela pouca informação torna essa uma das perdas mais enlutadas pela comunidade de fãs.

A morte de *Dumbledore* é apenas uma dentre uma série de perdas que a luta final com *Valdemort* gerou, mas a importância do personagem para a narrativa do protagonista e as circunstâncias do assassinato, tornam essa uma das cenas mais aguardadas da versão audiovisual. Mesmo sabendo do seu fim muito antes do lançamento dos filmes, a comunidade conhecedora de HP aguardava intensamente para assistir a maneira na qual ela seria representada no cinema. Aquele momento da versão adaptativa se torna uma *marca* tanto na memória de HP como na do personagem *Dumbledore*.

Quando *Dumbledore* se torna protagonista de um eixo narrativo da saga seguinte da franquia, então, ela é acolhida fervorosamente pelo público. O filme, que teve sua pré-estreia internacional em março de 2022, conta, particularmente, a sua história, proporcionando um *reencontro* audiovisual com um personagem adorado, ressignificando inúmeras questões que atravessam décadas de narrativa ficcional e adicionando informações que auxiliam na compreensão de todo o *Mundo mágico*.

2.5.3. As franquias narrativas e os personagens clássicos

Em *Film adaptation and its discontents*, Thomas Leitch inicia o nono capítulo, intitulado: *The hero with a hundred faces*²⁸ afirmando que:

Sherlock Holmes não é o personagem ficcional que foi interpretado pelo maior número de atores em adaptações audiovisuais. Essa honra vai para o Conde Drácula, que foi interpretado por 121 atores, seguido por Tarzan, interpretado por 108 e o monstro de Frankenstein, interpretado por 102. (...), Mas, apesar de suas encarnações estarem aquém daquelas de Dracula, Tarzan e o monstro de Frankenstein, Holmes representa uma franquia ficcional que propõe problemas pouco comuns e merece atenção especial. (Leitch, 2007: 32)

Leitch, em sua comparação entre quatro personagens amplamente circulados e diversas vezes adaptados, vai construir um paralelo entre as franquias contemporâneas, cuja existência está atrelada às estratégias de produção e exploração de universos ficcionais por conglomerados midiáticos, e a constante retomada de textos clássicos pelo audiovisual. O autor vai conectar a estética da repetição da franquia diretamente ao personagem, indicando que a memória cultural da narrativa está atrelada a ele e, portanto, é a ele que retornamos.

Como mencionamos anteriormente, personagens como Drácula ou o monstro de Frankenstein são parte do imaginário popular, circulam amplamente pela cultura e são objetos de reconhecimento pelo público consumidor. Esses são exemplos de personagens e de textos clássicos, cuja memória é constantemente retomada pelo mercado, e que, portanto, seguem em circulação de forma perene.

Os personagens Sherlock Holmes e Watson, por exemplo, foram apresentados ao público através do romance policial *Um Estudo em Vermelho* (1887) escrito por Arthur Conan Doyle, e publicado pela revista *Beeton's Christmas Annual*. A partir deste primeiro momento, as histórias de Holmes e Watson passaram a ser publicadas semanalmente pela *Strand Magazine*. Ao longo de quarenta anos, entre 1887 e 1927, são publicados mais de 50 contos, além de 4 romances.

A permanência cultural de Holmes está diretamente relacionada com os processos industrializantes da cultura que atravessam a produção literária na virada

²⁸ O herói com cem faces (tradução nossa)

do século XIX para o XX. Através da publicação de textos de ficção em revistas, cuja circulação objetivava o consumo de um público massivo e popular, as histórias de suspense e investigação do detetive foram se tornando amplamente conhecidas. Rapidamente, Holmes se torna objeto de adaptações, primeiramente para o teatro e posteriormente para o cinema, para a televisão e, mais recentemente, para plataformas de *streaming*. Holmes permanece em circulação através de versões adaptativas por todo o século XX.

Sendo assim, apesar de Holmes não ser o ganhador em número comparativo de intérpretes, pela contabilidade de Leitch, é importante considerar que não são somente as adaptações nas quais Holmes está presente como personagem que constroem diálogos intertextuais com a sua narrativa. A memória cultural de Holmes está articulada em outros filmes e outros livros, pelo personagem ocupar, na memória coletiva, um lugar paradigmático e referencial na construção da figura do detetive.

Ao analisar as franquias do século XXI, Kyle Meikle afirma que, frequentemente, as adaptações literárias tiveram a função de dar início às franquias, tanto por fornecer o material ficcional necessário para as expansões do universo como, também, por instigar a familiaridade do público consumidor. A familiaridade, no caso do material ficcional de Sherlock Holmes, é com o próprio personagem. No caso de textos amplamente conhecidos, Meikle sugere que “adaptações de textos canônicos podem ter funcionado como franquias ao longo dos anos, mesmo que elas não tenham sido nomeadas dessa forma” (Meikle, :24)

É evidente que o procedimento usado pela indústria cultural de retomada de narrativas clássicas como material fonte para novos produtos é anterior ao debate de franquias transmidiáticas. Entretanto, ao tentar compreender as especificidades do fenômeno contemporâneo de retomadas de textos clássicos, reconhecemos que o contexto midiático foi fundamental não só para proporcionar um novo momento de retomada em 1990, mas também para diversificar os produtos e prolongar o intervalo de tempo do processo.

Este fenômeno, que é mais intenso, mais produtivo e com uma circulação de conteúdos inédita, é viabilizado pela cultura da convergência e pelas práticas de consumo intertextual, de maneira semelhante às franquias. Assim, reorganiza

também, as circunstâncias de produção, circulação e consumo das adaptações dos textos-fonte clássicos.

Descrevemos franquias, anteriormente, como universos ficcionais em constante expansão, que exploram o material ficcional fonte ao máximo, promovendo *reencontros* a cada nova versão de uma mesma matéria ficcional. O material fonte da franquia de narrativa adaptada é operacionalizado como um complexo fio articulador das referências do texto-fonte e das diversas versões que compõe esse universo. No caso dos textos clássicos, cuja memória cultural também pode ser entendida como um universo ficcional complexo, construído através da articulação de versões ao longo de um intervalo extenso de tempo, a nova adaptação se torna parte do fio. As retomadas e repetições têm, nessas adaptações, o mesmo efeito que nas franquias: a expansão constante, a articulação do familiar com a nova experiência espectral e a permanência desses textos no cenário cultural.

3. Memória cultural espiralada – personagens que fazem travessias

Ao abrirmos esta tese, mencionamos que o fenômeno de retomadas das narrativas clássicas pelo audiovisual no período contemporâneo é realizado através do cinema comercial, da televisão e de outros produtos da cultura das mídias. Tais produtos engendram uma dinâmica que se realimenta, incrementando esse repertório cultural. Propusemos, então, que a articulação espiralada da memória cultural desses textos, em um cenário convergente, é um reflexo do trabalho de memória realizado pelos espectadores. Quando em contato com novas versões audiovisuais, essa audiência constrói diálogos intertextuais entre o familiar e o novo, em diferentes contextos de produção.

Entendemos que as obras literárias extrapolam o seu tempo de produção, atravessando gerações e séculos, costurando diferentes discursos em diversos contextos de produção e de recepção. Na sua leitura de Bakhtin em *A literatura através do cinema*, Robert Stam estabelece “vínculos entre o romance e o filme e a história geral das culturas, uma vez que a adaptação, parafraseando Bakhtin, ‘é uma parte inseparável da cultura e não pode ser compreendida fora do contexto de toda uma cultura de uma determinada época’.” (Stam, 2008: 467). O autor diz que parte do fascínio sobre as adaptações está em revelar os “*vieses discursivos*” (Idem, 467) através dos quais cada contexto de produção realiza sua interpretação e releitura.

O processo de retomada das narrativas e dos personagens clássicos no contemporâneo produz uma variedade de novos textos em diversos novos contextos, realizando constantes movimentos de repetição e de reinterpretação, evidenciando os *vieses discursivos*, para usar a expressão de Stam (2008). É importante, então, que pontuemos que as narrativas literárias apropriadas pelos produtos da cultura são reinseridas no tempo presente, no tempo de produção e recepção, tecendo relações de diálogo com as questões deste tempo, produzindo *reencontros*.

De forma anunciada ou de forma velada, os debates políticos, sociais, culturais ou de outras ordens, são parte do processo criativo de bens simbólicos e deles participam de forma constitutiva. Isso, de acordo com Stam (2006), ocorre de maneira semelhante com o processo criativo das adaptações literárias pelo audiovisual, já que elas podem ser entendidas como novas construções de

significados em “um processo dialógico em andamento” que dá origem a produtos com características específicas, em uma leitura “inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural.” (2008, 21)

A investigação sobre “o momento de cada fazer”, como diz Marcos Silva em *Literatura e cinema* (2008), nos auxilia a reconhecer quais as facetas do tempo histórico que vão ser objeto de diálogo na nova versão. De acordo com Silva, é nesse momento que se fazem presentes as circunstâncias que encaminham para diferenças entre texto-fonte e versão, ou ainda, entre versões. O autor cita as adaptações de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, versão cinematográfica do romance de Graciliano Ramos (1938) e de *Morte em Veneza* filme de Luchino Visconti, de 1971, fruto do processo adaptativo do romance de Thomas Mann, escrito em 1912. Ele faz uso desses exemplos para ilustrar como diferem os contextos sócio-políticos que estão na superfície em cada uma das obras. Para o caso de *Vidas Secas*, Silva contextualiza os debates, sejam as questões da sociedade brasileira em três momentos: em 1938, durante o Estado Novo; e, posteriormente em 1963, durante o governo João Goulart; e às vésperas do golpe de 1964. No caso de *Morte em Veneza*, o autor comenta o cenário europeu “prestes a ruir” (Silva, 2008: 18) de 1912; a mesma Europa após duas Guerras Mundiais; o nazifascismo e o Holocausto.

De acordo com Irene Machado, em seu artigo *Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica* (1998) a compreensão bakhtiniana do tempo como uma pluralidade dialógica ilumina as formas como as narrativas devem ser miradas através do grande tempo das culturas: “a pluralidade temporal não se desvincula da cultura nem das visões de mundo que a constituem” (1998, 34). As narrativas literárias, fazendo travessias de geração em geração, são uma síntese do que Bakhtin (1982) chama de “grande tempo das culturas e das civilizações”, pois “uma obra não pode viver nos séculos posteriores se não se impregnou de alguma maneira dos séculos anteriores” (Bakhtin, 1982: 349 apud Machado, 1998: 35).

A respeito das narrativas adaptadas, Stam comenta que, se para Bakhtin o tempo das narrativas é um tempo que se distende dialogicamente pelas culturas, as narrativas clássicas são reinterpretadas através das questões reconhecíveis no tempo e nas culturas que as retoma: “adaptação, nesse sentido, é um trabalho de

reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos” (Stam, 2006: 48).

A compreensão da narrativa que existe em um tempo aberto e expandido, atravessando múltiplas temporalidades, dá ensejo ao que entendemos como o “momento de fazer” (Silva, 2008: 18) que o autor elabora a partir das retomadas dos textos em outros contextos. Este momento diz respeito aos processos de criação e de significação dos realizadores que, como harmonizadores de discursos, em uma perspectiva bakhtiniana, engendram as perspectivas políticas do tempo da produção, marcam o momento de significação da narrativa no seu tempo de *reencontro*. A releitura contemporânea de um texto marcado por diálogos com tempos e textos anteriores, no qual as marcas dialógicas são sensíveis, constrói novos significados no seu tempo de produção, o que, de acordo com Robert Stam é parte do processo adaptativo. Ele diz que: “Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção.” (2006: 48)

Isso é importante para dar ênfase ao processo sob o qual se dá o engajamento entre as audiências e os produtos da cultura, sejam textos ou audiovisual. A intertextualidade de Kristeva (1966 e 1969) é elaborada a partir de um modelo que enfatiza a importância do contexto social nos discursos, apresentando o texto como uma articulação de termos que carregam significados ideológicos. A enunciação de palavras e textos (re)trabalha as questões histórico-sociais que os constituem e os atravessam. A pesquisadora definiu que todo enunciado é articulado a partir de dois eixos: o horizontal, que corresponde a uma leitura feita pelo objeto textual e o leitor, e o eixo vertical, no qual há a dinâmica proporcionada pelo texto e contexto, uma leitura feita ao exterior do texto. Dessa forma, o eixo horizontal (texto – receptor) e o eixo vertical (texto – contexto) coincidem, enfatizando um fato crucial: cada texto é uma interseção de textos na qual pelo menos outro texto pode ser lido. Na interseção dos eixos apresenta-se o intertexto.

Para investigarmos os *reencontros* que se dão a cada retomada, é necessário que reconheçamos, também, o “contexto de compreensão” (Bakhtin, 1986: 169) das narrativas literárias. Os significados, que para Bakhtin estão em “eterna renovação”

(Idem, 169) pela leitura e pela recepção do texto em novos contextos. Stam comenta que, a renovação de significados dos textos literários através da adaptação “anuncia algo a respeito das ideologias dominantes no momento da interpretação. Ao desvelar os prismas através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações conferem uma espécie de materialidade objetiva aos próprios prismas” (Stam, 2008: 467).

Linda Hutcheon (2013) concorda com Eco (1989) quando afirma que um dos motivos que justifica a sedução das adaptações é que, através da repetição, elas nos levam para um lugar (re)conhecido, colocando-nos em contato com uma prática ritualística de retorno a músicas, histórias e lugares, que promovem conforto e prazer por serem familiares. (2013: 158) Analisando, então, o que há de familiar e, também, quais as mudanças de cada nova experiência, podemos perceber a travessia destes textos pelos diferentes tempos históricos de produção e de recepção, reconhecendo as questões de memória que estão espiraladas na espectralidades do *reencontro*.

Com base nessa elaboração teórica, sustentamos que a retomada dos textos em diferentes contextos históricos, políticos e midiáticos e culturais, produz instâncias de *reencontros*. A categoria de *reencontro* é, pois, análoga a de intertexto, na medida em que articula a tradição do cânone e o horizonte de perspectivas implícito nas adições e silenciamentos. Assim, narrativas amplamente conhecidas pelo público e pela indústria audiovisual, produzem um ponto de interseção entre texto-receptor, entre texto e contexto, e entre tradição e perspectiva (reencontro), articulando uma operação dialógica entre os textos fonte, suas variadas versões e as concepções particulares do tempo histórico de produção e recepção de cada uma delas.

A partir do que já elaboramos nos capítulos anteriores, objetivamos investigar 1) os diálogos intertextuais que ocorrem entre textos-fonte e suas múltiplas versões, o que inclui os deslizamentos inter e transmidiáticos e 2) os discursos que são articulados a partir da relação que essas obras estabelecem com seus específicos contextos sócio-políticos, econômicos e culturais de produção e de recepção e 3) as formas como essas questões se constroem na experiência do sujeito leitor espectador em contato com uma nova versão. Nós questionamos não só como as repetidas retomadas desses textos podem nos ajudar a refletir sobre mudanças

nas questões culturais em um período estendido, mas também sobre como a repetição gera novas circunstâncias para interação e continuidade, sem perder a sua relação com o fio que interliga os produtos anteriores. Cada nova versão que surge nesse contexto explora a disponibilidade de continuidade da versão anterior enquanto deixa, de legado no *reencontro*, alguma *marca* para que a próxima versão possa explorar. Percebemos, então, que o fenômeno de retomadas das narrativas ficcionais clássicas possui dinâmicas referenciais internas que se retroalimentam, o que significa que essas histórias seguem, e seguirão, sendo revisitadas, recontadas, *reencontradas* e retomadas de forma contínua. Uma vez em movimento, a dinâmica seguirá em movimento.

A partir das contribuições dos Estudos Culturais, sabemos que a cultura da mídia (Kellner, 2001) é um universo profundamente criativo, que produz as mais diversas obras, propõe relações e afetos das mais diferentes ordens e nos provoca enquanto leitores, espectadores e pesquisadores. Esses múltiplos produtos diferem não só em linguagem, estética, conteúdo e narrativas, mas também nos seus tempos históricos de produção e recepção. Consideramos as elaborações e definições de Douglas Kellner em seu livro *Cultura da Mídia*, de 2001, conforme podemos ler abaixo:

O melhor modo de desenvolver teorias sobre mídia e cultura é mediante estudos específicos dos fenômenos concretos contextualizados nas vicissitudes da sociedade e da história contemporâneas. Portanto, para interrogar de modo crítico a cultura contemporânea da mídia é preciso realizar estudos do modo como a indústria cultural cria produtos específicos que reproduzem os discursos sociais encravados nos conflitos e nas lutas fundamentais da época. (Kellner, 2001: 12)

Para sermos capazes de construir o raciocínio que elabora todas essas questões supracitadas, partimos do pressuposto de que sociedade e cultura são terrenos de disputas de narrativas e significados e, também, de que as produções culturais nascem e produzem efeitos em determinados contextos históricos específicos. As narrativas ficcionais clássicas se emprestam bem a um processo mercadológico que alia dinâmicas de produção e recepção, reposicionando as narrativas conhecidas a partir de novos produtos que se inserem em debates contemporâneos, gerando o interesse do *reencontro* com seu público-alvo e, ao mesmo tempo, atualizando os textos fonte à luz destes debates.

Os textos da cultura da mídia não são simples veículos de uma ideologia dominante nem entretenimento puro e inocente. Ao contrário, são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos. (Kellner, 2001: 26)

Entendemos, então, que tanto a literatura quanto o audiovisual se tornam ambientes criativos pungentes, principalmente em momentos de crise, para a releitura das narrativas através das novas circunstâncias de recepção. Resgates e retornos a ambientes narrativos familiares proporcionam o conforto necessário para que os debates mais sensíveis possam ocorrer. O texto fonte, que tinha certas linhas narrativas e referências, através do processo intertextual de uma nova obra midiática, é repensado para o novo contexto histórico social, se integrando a debates que são, agora, caros. Desta forma, como processo mercadológico, aliando dinâmicas de produção e recepção, estes novos textos se inserem em debates contemporâneos que interessam seu público-alvo, reposicionando-os.

Em *Hollywood hoje: notícias de um front ideológico*, capítulo do livro *Lacrimae Rerum – ensaios sobre cinema moderno* (2018) de Slavoj Žižek, o autor analisa a reverberação que produtos da cultura pop e da indústria cultural possuem enquanto instrumentos articuladores de discursos políticos e ideológicos. A partir da seleção de obras cinematográficas contemporâneas de diretores legitimados tanto pela crítica especializada quanto pela bilheteria, Žižek conduz uma aproximação analítica a objetos do entretenimento, atravessados pela lógica produtiva de uma indústria cultural que prioriza o lucro, considerando os discursos e as intenções de poder das ideologias do capitalismo tardio presentes nestas obras.

A análise de Žižek nos interessa, portanto, por lançar um olhar para as dinâmicas de introdução de pautas político ideológicas que são inerentes a um tempo histórico em produtos da indústria cultural e, no caso das adaptações, se tornam reconhecíveis nas “repetições com diferença” (Hutcheon, 2013: 158) das múltiplas versões dos textos clássicos. Através da análise dos diferentes elementos que são destacados, inseridos ou suprimidos em novas versões de histórias conhecidas, ou culturalmente compartilhadas. Ou seja, os processos criativos da retomada de um texto cuja memória cultural é amplamente circulada vão refletir os aspectos ideológicos do tempo da versão.

O processo de “repetição com diferença” (Hutcheon, 2013: 158) marca, portanto, o (re)fazer das múltiplas versões de um mesmo texto. Assim, tais produtos, por via de suas incessantes retomadas pela indústria cultural, nos auxiliam a contemplar cenários sociopolíticos e culturais mais amplos.

A partir dessa premissa, então, Žizek vai analisar comparativamente três diferentes versões audiovisuais o livro *Eu sou a lenda* (1954) escrito por Richard Matheson: *Mortos que matam* (1964), *A última esperança da Terra*, (1971) e *Eu sou a lenda*, (2007). Lançando mão da regressão ideológica como critério metodológico, o filósofo faz revelar o progressivo esvaziamento que o debate sociocultural sofre em cada um dos filmes.

A distopia conta a história do último homem sobrevivente a uma praga que assolou a humanidade, transformando todos em mortos-vivos. Robert Neville acredita estar sozinho na devastação deste mundo pós apocalíptico, lutando não só contra os vampiros violentos que rondam sua fortaleza durante a noite, mas também contra a condição solitária e claustrofóbica da sobrevivência. O protagonista se torna um caçador destes seres monstruosos, vagando durante os dias, assassinando os infectados pela praga enquanto eles dormem e coletando itens para a sua subsistência.

O que Neville ignora, entretanto, é que a infecção não é plena entre todos os humanos. Aqueles que sobrevivem à infecção descobriram como manter mantê-la inativa, não se tornando vampiros violentos. Há um grupo de infectados que, apesar de adoecidos, permanece vivo e lúcido. Esse grupo também busca maneiras de sobreviver e de se organizar socialmente após a catástrofe. Ao ser capturado por esta nova organização coletiva de infectados, Neville percebe que, para eles, ele é o monstro assassino que os caça durante o dia, da mesma forma que, para ele, os monstros são todos os outros.

O autor diz que há uma perspectiva político-ideológica na experiência autenticamente multicultural que está presente na narrativa do romance, lida a partir do prisma do Discurso do Método, de Rene Descartes, tratado originalmente publicado no século XVII. Žizek define a questão dizendo que a experiência de Neville, ao se descobrir como lenda é “a experiência que a tradição de alguém não é melhor do que nos parece ser a tradição “excêntrica dos outros” (Žizek, 2018: 14)

O autor prossegue, afirmando que as questões da narrativa literária são transpostas de maneira eficaz para a primeira versão, já que nesse filme o protagonista, Neville (Vincent Price) é capaz de reconhecer o paradoxo de ser uma lenda para os mortos-vivos infectados, já que é o último humano sobrevivente, enquanto os mortos-vivos, ou vampiros, eram uma lenda para os humanos. Esta operação dialética, que opõe “eu” e “os outros”, mais especificamente a sua torção, será o ponto de inflexão sobre o qual irá incidir a análise de Žižek.

A regressão da perspectiva ideológica multicultural que está presente no paradoxo, entretanto, é progressiva entre as novas versões audiovisuais do texto que são feitas ao longo das décadas, chegando ao ápice com a versão hollywoodiana. O filme de 2007 é, para o autor, aquele que não só possui o caráter mais liberal como também esvazia por completo o debate multicultural. Nesta versão, o reconhecimento final do protagonista de que ele era tão mítico quando os vampiros, é substituída por uma associação fundamentalista religiosa entre o protagonista (Will Smith) e a mulher que o busca pela salvação da (nova) humanidade em uma comunidade cercada no norte dos Estados Unidos.

A análise do autor é concluída, então, enfatizando a importância de traçarmos um fio analítico que conecta as diferentes versões e as associa a uma narrativa-fonte, compreendendo os diálogos que são construídos com este hipotexto e reconhecendo os laços intertextualidades que cada uma estabelece com este texto, com as versões anteriores e com os tempos históricos de cada processo criativo e espectral.

Dessa forma, é possível reconhecer traços do contexto de enunciação do discurso presente na versão e o diálogo intertextual que ela estabelece não só com seu tempo histórico, mas com a memória cultural da obra, de forma mais ampla. Ele completa: “uma das melhores maneiras de detectar mudanças no espectro ideológico é comparar reconstituições de uma mesma história” (Žižek, 2018: 12). Podemos argumentar, ainda, que detectar mudanças na narrativa, ou na sua representação, através das suas diversas versões, nos ajudam a entender, também, a importância dos contextos de leitura e espectralidades de cada experiência.

Interessa-nos enfatizar, no entanto, que a mirada analítica de Žižek importa não apenas no sentido de nos fazer perceber a diferença entre determinados

momentos históricos. Ao contrário, ela se destaca por poder dar relevo à historicidade que cada momento de espetatorialidades, cada *reencontro* carrega em si, abrindo uma janela para a análise das intervenções que podem ser identificadas a cada versão, em cada adaptação. Não se trata apenas de dizer de um tempo: se trata de poder dizer de uma forma de produzir, a cada tempo, um produto audiovisual.

Interessa-nos, ainda, apontar que cada exemplo de versão audiovisual do mesmo texto analisado por Žižek configura um *ponto de entrada na espiral* para os leitores e espectadores que se tornaram conhecedores (Hutcheon, 2013). A análise, portanto, exemplifica a importância de cada nova versão e sua experiência espetatorial para a intertextualidade que vai ser construída entre a memória espiralada de Neville, seu universo cinematográfico e o público.

3.1. Os reencontros – narrativas e personagens clássicos

Hutcheon afirma que o contexto de recepção de adaptações é “tão importante quanto o contexto de criação” (2013: 200). Através da definição do conceito de “indigenização” ou “tranculturação” (2013, 10), a autora analisa adaptações de narrativas que sofreram alterações em seus quadros de referências culturais, políticas ou sociais devido a uma nova inserção em um contexto diferente. Em busca da repetição mais frequente, ou do encurtamento dos intervalos entre adaptações de uma mesma narrativa, as modificações acontecem, também, para que as versões se acomodem melhor aos desejos da geração contemporânea.

Assim como o romance psicológico do século XVIII (Sterne) não é igual ao do século XX (Proust), adaptações da mesma peça, mesmo se a apenas décadas de distância, podem e devem ser diferentes: as culturas mudam com o tempo. Em nome da relevância, os adaptadores buscam a recontextualização ou reambientação “correta”. Isso também é uma forma de transculturação. (Hutcheon, 2013: 197)

Reconhecemos, pois, que as alterações são fruto não só da inserção das narrativas em contextos culturais específicos, mas também da lógica de exploração de mercado das narrativas. Tomando isso em consideração, nos questionamos sobre esses processos quando vistos à luz da multiplicação de versões no século XXI uma vez que a repetição pode prever o encurtamento de tempo entre diferentes versões

de uma mesma história. No caso do fenômeno estudado por nós, os intervalos se encurtam progressivamente. As diferentes versões de um mesmo repertório ficcional, da narrativa de uma mesma personagem, por exemplo, podem construir intertextualidades entre duas versões em uma mesma geração de espectadores, complexificando o debate sobre alterações e reconhecimentos.

Em *From female friends to literary ladies*, capítulo do livro *Genre and Contemporary Hollywood* (2019), Karen Hollinger afirma que a década de 1990 testemunhou um movimento no cinema comercial norte-americano de retomada de narrativas clássicas em adaptações realizadas por mulheres, cineastas e roteiristas, e “direcionadas para um público majoritariamente feminino.” (2019: 83) Como já mencionamos, no fim do século XX e início do século XXI, o cinema hollywoodiano buscava as atenções do público jovem, o que gerou uma série de adaptações de romances clássicos com um recorte de textos-fonte que evidenciavam a busca por protagonismos femininos, em processos criativos que acolhiam leituras e interpretações de mulheres, tanto na produção quanto na recepção.

Muitas adaptações contemporâneas representam o esforço de mulheres roteiristas, diretoras e produtoras executivas, de recapturar para o público feminino contemporâneo as vozes distintivas de mulheres proeminentes do passado, tanto reais quanto ficcionais. Filmes como *Adoráveis Mulheres* (1994), *Razão e Sensibilidade* (1995), *Patricinhas de Beverly Hills* (1995), *Retrato de uma mulher* (1996), *Mrs. Dalloway* (1997) e *A herdeira* (1997), foram todos adaptados por mulheres roteiristas, e frequentemente mulheres diretoras e produtoras, a partir de romances escritos por mulheres cuja ênfase é em mulheres protagonistas (Hollinger, 2019: 83).

A predileção do mercado audiovisual por adaptações de narrativas clássicas, assim como de romances infanto-juvenis que enfatizam o processo de amadurecimento rumo à vida adulta, não é uma novidade, como já afirmamos anteriormente nesta tese. Indicamos, entretanto, que algumas questões são interessantes de salientar nesse fenômeno contemporâneo de retomadas, pois entendemos que, quando analisadas de forma conjunta, elas indicam a existência de um contexto específico de reinterpretação dos romances clássicos. A matéria ficcional que está em processo de apropriação no período revela os *vieses discursivos* (Stam, 2008: 467) deste contexto de produção e de consumo. O que

Hollinger nomeia como um movimento de “retorno aos clássicos” (2019: 84) do cinema comercial norte-americano da década de 1990 operou uma mudança no cenário de filmes feitos por mulheres para um público feminino. Uma das principais características do movimento é “o retorno para a literatura clássica de autoria feminina como repertório fonte para narrativas centradas em protagonismos femininos” (2019: 84)

Alguns dos filmes citados por Hollinger já foram mencionados por nós, no segundo capítulo, outros ainda serão analisados mais à frente. Interessa-nos pontuar que o intervalo de tempo recortado por nós nesta tese é marcado não só por retomadas audiovisuais de narrativas clássicas, mas também de protagonismos femininos em narrativas escritas por mulheres, majoritariamente do século XIX. Esse fato, demarcado e reconhecido por Hollinger, é um indício de que, de certa forma, enlaça essas narrativas em um processo de mercado, mas também em um debate contemporâneo que envolve o papel das mulheres profissionais no mercado audiovisual.

Hollinger afirma, ainda, que apesar da presença frequente de filmes de narrativas femininas com ênfase em debates de gênero, de classe ou de raça, nas décadas de 1980 e 1990, a maioria deles não conseguia furar a bolha do cinema independente. A autora reconhece, então, que na década de 1990 houve “um aumento significativo no envolvimento de mulheres na indústria cinematográfica, em funções de produção e direção, assim como uma elevação no número de atrizes com influência no mercado, que começaram a se envolver mais intensamente em aspectos criativos e produtivos.” (Hollinger, 2019: 84) O que se vê como resultado, é a inserção de personagens femininas clássicas em um circuito de produção cinematográfica comercial que as relê através do prisma dos debates sociopolíticos e culturais do século XXI.

No movimento de retomadas contemporâneo, descrito por Hollinger, os textos-fonte são objeto de adaptações em intervalos excessivamente curtos. É o caso, por exemplo, de *Orgulho e Preconceito*, que tem uma versão em narrativa seriada televisiva em 1995, uma versão cinematográfica em 2005 e uma versão para o *Youtube* em 2013. Cada uma dessas versões reinsere Elizabeth Bennet em um novo contexto, o que “condiciona o significado” (Hutcheon, 2013: 196). Mas é importante que questionemos a intensidade das alterações culturais que o

encurtamento dos intervalos, em média de 10 anos entre cada versão, efetivamente permite.

Esse contexto proporciona uma multiplicidade de novas versões em temporalidades cada vez mais espremidas, e com elas, oportunidades renovadas de *reencontros*, em adaptações que incorporam e ressignificam os textos a partir dos vieses culturais, políticos e ideológicos desse período. “As adaptações de romances, muitas das vezes, encenam não somente esses vieses, mas também as ortodoxias críticas evolutivas a respeito de um livro ou um personagem.” (Stam, 2008: 467) As construções de significações das personagens, então, são igualmente renovadas, a partir da experiência do espectador com novas versões. Os espectadores e leitores são impactados tanto pelo que é reconhecível quanto pelas diferenças (Hutcheon, 2013) que as versões vão apresentar. Essas diferenças, em parte, são fruto da sua reinserção cultural em uma nova versão e do *reencontro*, experiência do espectador de movimento entre os textos e seus trabalhos de memória. As experiências de recepção, realizadas em novos contextos de compreensão (Bakhtin, 1986) são incorporadas à memória cultural deste texto-fonte, em um movimento espiralado que incorpora, também, as versões anteriores.

A ênfase no personagem descola o centro de gravidade do círculo espiralado, encurtando os intervalos entre as versões e, portanto, aumentando a velocidade em determinados pontos dessa espiral. No período contemporâneo, em que a mesma geração pode assistir a mais de uma versão do mesmo texto-fonte, essa espiral se torna cada vez menos circular e mais elíptica.

Rita Felski comenta que as personagens ficcionais, por vezes, se recusam a permanecer nos lugares históricos e culturais nos quais elas foram inicialmente escritas e inscritas, elas ocupam novos lugares, realizam travessias.

Personagens de ficção, além disso, não estão presas às obras nas quais aparecem inicialmente. Como Emma Bovary, as personagens podem se recusar a ficar paradas; elas sobrevivem às adaptações, pulando da literatura, para o filme e para os quadrinhos, se libertando das palavras com as quais elas foram inicialmente feitas (Felski, 2019: 86).

Está no horizonte de expectativas da relação afetiva que estabelecemos com elas que as busquemos em diferentes momentos da vida, como se esperássemos delas algum posicionamento com um novo desafio, ou que a sua perspectiva nos

oferecesse um novo olhar, sobre elas e sobre nós, que fosse coerente com o nosso ponto de vista. A relação do sujeito reconhecedor com elas gera expectativas, e é como se perguntássemos: o que *Elizabeth Bennet* diria, o que *Jo March* faria? Felski comenta que as retomadas contemporâneas de personagens de ficção demonstram o quanto elas são flexíveis às releituras e transposições. Quando esse potencial, que é inerente à ficção e que reconhecemos nas suas personagens, é associado ao desejo do público especializado de reinscrevê-las em um novo contexto, novas experiências são criadas.

A *Elizabeth Bennet* contemporânea de *Lizzie Bennet Diaries* parece surgir justamente dessa pergunta. Ao longo de duas décadas, foram produzidas (pelo menos) três *Elizabeth Bennet* e três *Mr. Darcy* diferentes, em adaptações realizadas em dois países, Inglaterra e Estados Unidos e em plataformas midiáticas específicas. *Elizabeth* é atualizada até chegar ao contemporâneo em *Lizzie Bennet Diaries* (2012), uma narrativa serializada que conta a história a partir do ponto de vista de uma *Elizabeth* do século XXI: estudante universitária, resistente aos conservadorismos familiares, avessa à ideia de amor romântico e desejosa de uma vida profissional que lhe permita autonomia. Quando se apresenta, *Lizzie* inicia um processo contínuo de quebra da quarta parede, interpelando seu espectador com suas informações pessoais: “Quem sou eu? Eu sou uma estudante universitária de 24 anos, com uma montanha de empréstimos estudantis, morando em casa e me preparando para uma carreira. Mas tudo que importa para a minha mãe é que eu estou solteira. Meu nome é Lizzie Bennet e essa é a minha vida.”²⁹

A série é realizada em formato de *vlog*: um diário íntimo, narrado em primeira pessoa através de vídeos postados no *Youtube*. Em explicação do formato, a protagonista informa o espectador que está fazendo os vídeos como parte de um projeto de finalização da faculdade. *Lizzie* se insere em uma prática de produção de conteúdo de intimidade típica da era digital, dialogando tanto com uma expectativa narrativa familiar quanto com uma espetatorialidades do público dos anos 2010.

Apesar de não declarar diretamente sua relação com o texto-fonte, já na abertura do primeiro episódio, a *Elizabeth Bennet* da era digital apresenta uma camisa da qual lê a seguinte frase: “é uma verdade universalmente conhecida que

²⁹ Trecho citado diretamente do vídeo disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=KisuGP2lcPs&ab_channel=TheLizzieBennetDiaries

um homem solteiro, em posse de grande fortuna, deve estar procurando uma esposa.” A frase de abertura de *Orgulho e Preconceito* causa estranhamento pois parece anacrônica ao sair da boca de uma jovem universitária *millenial*, mesmo quando é atribuída à sua mãe conservadora. Ali se apresenta, ao espectador, a oportunidade de reconhecimento: mesmo antes de dizer seu nome, *Lizzie* nos remete à Austen. Ainda assim, paira a dúvida se ela está apenas fazendo menção a um trecho amplamente conhecido do romance fonte ou se ela, de fato, é uma nova *Elizabeth*, dúvida que cessa quando ela começa a descrever sua vida a partir do enredo clássico.

Há muitas referências, inseridas na narrativa, às versões anteriores de *Orgulho e Preconceito* em *Lizzie Bennet Diaries*, estabelecendo diálogos com os espectadores reconhecedores, que engajados pelas citações, fazem comentários nos vídeos.³⁰ *Lizzie* se aproxima de seu público através de interações diretas: responde aos comentários feitos nos vídeos, produz ganchos narrativos a partir de respostas que ela oferece ao público e reencena sequências clássicas do romance fonte, sempre através de uma abordagem intimista e direta.

A websérie, que se tornou a primeira a ganhar do prêmio *Emmy* na categoria de melhor programa interativo original em 2013, contabiliza mais de três milhões e meio de visualizações no primeiro episódio. A série introduz *Elizabeth* a lógica dos vídeos pessoais da internet, através de uma estética de exposição da intimidade filmada e exibida em uma plataforma digital que dissolve os limites entre o público e o privado. O resultado, é uma versão que produz uma sensação de proximidade da personagem com o público, não só nas esferas temporais e históricas, mas também através da produção de intimidade e da (falsa) oportunidade interacional. *Lizzie Bennet Diaries* gera efeitos na recepção e nos processos de identificação desse público: o fã que dialoga com *Elizabeth Bennet* pode, de fato, perguntar o que ela faria.

Algumas dessas intervenções que são realizadas em cada contexto, sejam de natureza estética ou narrativa, indicam que os processos criativos e industriais que as trouxeram de volta são conduzidos com a ciência do cenário que elas encontrarão neste mundo, desta vez. Indicam, também, a existência de um público espectador

³⁰ A série completa pode ser assistida a partir deste link:
https://www.youtube.com/watch?v=KisuGP2lcPs&ab_channel=TheLizzieBennetDiaries

conhecedor que demanda as ver sob as lentes dos debates que são fundamentais para o mundo como ele está agora. São processos de transposição que constroem intertextualidade com a literatura e com versões audiovisuais anteriores, com o objetivo de refletir a pluralidade histórica e social na qual essas narrativas e personagens tem que existir, neste momento. No caso das narrativas das personagens desta tese, podemos reconhecer o desejo, que atravessa as realizadoras, de reapropriar narrativas que foram fundamentais nas suas formações.

“A proliferação de ficções produzidas por fãs nas últimas décadas, por exemplo, atesta tanto os aspectos altamente traduzíveis das personagens quanto o seu potencial de renascer em novos contextos.” (Felski, 2019: 86). Assim como as ficções literárias feitas por fãs, também os filmes, os desenhos e todas as formas de interação produtiva criativa do público especializado, demonstram a intensidade dos laços afetivos que estabelecemos com os produtos da cultura em geral, e com os personagens de ficção, em particular.

Nós, espectadores e leitores que ansiamos pela oportunidade de entrar em contato com elas novamente, percebemos quaisquer diferenças: novas roupagens, novas palavras que sorrateiramente saem de suas bocas, novos encaminhamentos para suas, já conhecidas, histórias. É o mesmo público que aguarda o *reencontro* que reconhece o que há de diferente na nova experiência. As duas primeiras categorias de Sanders, dizem respeito aos processos que geram aproximações e críticas que, quando acessadas pela nova experiência espectral, serão importantes para a construção intertextual com a memória cultural do texto clássico.

A memória cultural das obras midiáticas está, portanto, em conexão ao repertório dos sujeitos espectadores, leitores e dos grupos sociais que as leem e assistem, processo intensificado pela dinâmica de resgate de temas, narrativas e personagens. Esta retomada, por sua vez, indica não só o desejo do mercado pela segurança de um público-alvo cativo que busca o prazer do conhecido, mas também aponta para os usos que a indústria cultural faz das pautas sociais e políticas que estarão presentes nestes produtos da mídia.

Entendemos que a relação entre o resgate do que é familiar e os debates sociopolíticos se dá através do processo de assistir a novos produtos que articulam memórias culturais de produtos já vistos, já lidos, os quais já fazem parte da

tessitura cultural daquela sociedade. O que há de diferente, entretanto, é o fato de que esses debates atualizam a memória cultural dessas obras ao reinseri-las na pauta midiática sob nova perspectiva. O *reencontro* articula a memória cultural do texto clássico com uma nova circunstância de recepção audiovisual resultando em um universo acumulativo e retroalimentado de referências.

3.1.1. Adoráveis Mulheres

JO
(not sure of herself)
No one will forget Jo March³¹

A frase que escolhemos para introduzir este subcapítulo é parte de um diálogo da versão mais recente de *Adoráveis Mulheres* (2019) e pode ser traduzida como: “ninguém vai se esquecer de Jo March”. Em um diálogo tenso entre a personagem e o seu principal interlocutor, o Professor Bhaer (Louis Garrel), Josephine March (Saoirse Ronan) manifesta sua insegurança com a possibilidade de nunca se tornar uma autora publicada, que fosse capaz de viver da escrita profissionalmente e criativamente. A angústia da personagem, assim como seu desejo pela autonomia financeira e pela liberdade criativa, são questões salientadas por esta versão. A ânsia da personagem é uma *marca* da versão, fruto da inserção de debates do contexto histórico da produção na sua releitura, assim como da aproximação da personagem à memória biográfica de Alcott.

Adaptada inúmeras vezes, a história das irmãs March circula na memória cultural com tal intensidade que uma descrição narrativa mais aprofundada é desnecessária. O romance de Louisa May Alcott foi publicado inicialmente em dois volumes: o primeiro em 1868 e o segundo, uma sequência aos acontecimentos narrativos do primeiro, em 1869. Na primeira parte da história, acompanhamos a família March, composta pelas quatro jovens meninas: *Josephine*, mais conhecida como *Jo*, *Meg*, *Beth* e *Amy*, sua mãe, *Abigail March*, a *Marmee*, e seu pai, *Mr. March*. Ao redor da família estão: a *Tia March*, *Theodore Lawrence*, o *Laurie*, e seu tio, *Sr. Lawrence*.

³¹ Trecho do roteiro de *Adoráveis Mulheres*: Gerwig, G. (2019). *Little Women*. Sony Pictures. Disponível em: <https://www.screenwritersnetwork.co.uk/wp-content/uploads/2021/02/Little-Women-Script.pdf> Acessado em 04/04/2022

Um romance sobre o amadurecimento (*coming-of-age*) para o público infanto-juvenil, *Adoráveis Mulheres* conta história das irmãs March ao longo do período da Guerra de Secessão norte-americana (1861 a 1865). Após um salto temporal, a segunda parte conta a história de quando as irmãs já cresceram e enfrentam, separadamente, os desafios da vida adulta. É um romance que reforça a importância da religiosidade e dos valores éticos e morais atrelados ao protestantismo, profundamente arraigados na cultura norte-americana.

Alcott constrói uma narrativa na qual o arrependimento daquele que erra – daquele que comete pecados – é um imprescindível passo no caminho para uma vida digna e correta. Os pecados que Alcott descreve, e condena através dos aprendizados de suas protagonistas, envolvem manifestações de sentimentos como: egoísmo, inconformismo ou raiva. *Adoráveis Mulheres* é um romance repleto de lições de moral, direcionado para leitoras jovens que se identificam com as relações familiares e com as questões que surgem a partir delas, assim como com o processo de envelhecimento das irmãs March. Elas são personagens falhas que incorrem nos erros que demandam correção: elas sentem raiva, tem sentimentos contraditórios, sentem ciúme e inveja, são cruéis, tem desejos, felicidades intensas e tristezas excessivas. O romance, então, através da personagem da mãe virtuosa, assume o papel didático e pedagógico de instrução moral para suas jovens leitoras, enfatizando a importância dos deveres com a casa e com a família, do arrependimento e da penitência. Principalmente, a mãe ensina suas filhas a importância de cuidarem umas das outras.

Jo March, a protagonista, é a personagem que nos conta essa história. Ela é a mais liberta e rebelde das irmãs. Escritora de ficção e ávida leitora, *Jo* é descrita inúmeras vezes, durante o romance, como pouco feminina, tanto em termos de personalidade como de postura. A aversão de *Jo* pela vida doméstica, assim como a sua resistência a se submeter ao que se espera de uma jovem menina no século XIX, fazem dela uma personagem exemplar para o aprendizado doloroso das lições do romance. Ela, mais do que as irmãs, sofre as perdas causadas pelos seus erros e aprende a renunciar aos desejos da juventude no seu processo de desenvolvimento moral e de amadurecimento.

Mais de 150 anos depois da publicação dos livros de Alcott, o público tem duas oportunidades de *reencontro* com *Jo March* nas últimas três décadas: a

primeira em 1994 e a segunda em 2019. As referências, assim como as escolhas intertextuais da construção narrativa da personagem em ambos os filmes, demonstram um desejo de ler a conhecida história das irmãs a partir dos seus contextos sociopolíticos e culturais de produção.

A adaptação de 1994 foi roteirizada por Robin Swicord e dirigida por Gillian Armstrong, a primeira vez, após quatro adaptações para o cinema, que o romance é roteirizado, dirigido e produzido por mulheres (1917 dir. Alexander Butler, 1918 dir. Harley Knoles, 1933 dir. George Cukor e 1949 dir. Mervyn LeRoy). A versão teve a participação de um elenco feminino de grande expressão midiática entre o público jovem naquele momento, como: Winona Ryder, interpretando *Jo March*, Kirsten Dunst, como *Amy March* e Claire Danes, como *Beth March*. O filme contou ainda com nomes importantes do *starsystem* hollywoodiano, como a atriz Susan Sarandon, que interpreta *Abigail March*, a *Marmee* e Christian Bale, interpretando *Laurie*.

Em uma entrevista recente dada em 2014 para um canal do *Youtube* chamado *The dialogue: learning from the masters*³², a roteirista Swicord afirmou que seu desejo com a versão era articular questões sócio-políticas específicas do período, como: a guerra, a pobreza, o sufrágio feminino e a escravidão, com as leituras dessas questões pelo público contemporâneo, construindo uma ponte entre o século XIX e o século XX. Swicord declara, ainda, que fez uma extensa pesquisa sobre o período, buscando informações em bibliotecas e arquivos, e que encontrou respostas para suas perguntas em diários de viagem escritos no século XIX, além de jornais e revistas da época.

Igualmente, era do seu desejo interpretar o romance à luz do século XX, de maneira que as personagens se tornassem inspirações para uma nova geração de meninas. Se a ampla circulação e aceitação do filme servir como critério para esse julgamento, é importante notar que *Adoráveis Mulheres* foi um sucesso de público e de crítica, arrecadando mais de quarenta e cinco milhões de dólares em bilheteria³³.

³² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2HZAj_0Gg2Q Acessado em 11/03/2022

³³ Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/1058517-little_women

Ao tentar conduzir a leitura do romance dessa forma, a roteirista buscou nas reminiscências da vida de Alcott informações sobre a sua intimidade e sobre a sua família, incorporando esses elementos à sua versão. Ela também fez uso de diários, cartas e outros textos extraliterários de Alcott para embasar a sua versão. Os traços de personalidade de Alcott foram redesenhados para caber em *Jo March*, intensificando sua relação refratária ao casamento e seu desejo de se tornar uma mulher autônoma.

Karen Hollinger e Teresa Winterhalter afirmam, em seu artigo *A feminist romance: adapting Little Women to the screen* (1999) que a versão de Swicord e de Armstrong “pode ter adaptado não tanto o romance de Alcott, mas sim um mito contemporâneo daquele romance.” (Hollinger e Winterhalter, 1999: 174) Através de uma leitura que buscava os potenciais subtextos políticos na narrativa, Swicord e Armstrong não só subscrevem à interpretação contemporânea da narrativa de *Adoráveis Mulheres* como parte de um processo de resistência e emancipação feminina à estrutura patriarcal do século XIX, mas também inserem mais uma camada que potencialmente pode ser lida neste sentido no futuro. É importante mencionar que esta é a primeira versão audiovisual do romance que enfatiza o desejo de Jo de ter uma carreira como escritora, representando a sua relação com seus textos e incorporando seus momentos de produção literária à narrativa.

De acordo com Judy Simons em *The afterlives of Louisa May Alcott: Greta Gerwig's Little Women*, uma crítica do filme publicada na revista *Adaptation*: “é a Jo que determina se qualquer adaptação de *Adoráveis Mulheres* faz sucesso ou fracassa” (2020: 281) Por mais que o romance seja sobre uma família e sua ênfase seja nas histórias das quatro irmãs, é Jo March, a segunda filha, irmã mais nova de Meg, que o público quer rever. Greta Gerwig, a diretora da mais nova versão, disse em uma entrevista na ocasião do lançamento do filme, que Jo era sua personagem favorita na adolescência, e que ela se inspirava na sua rebeldia e na sua ânsia por liberdade.

Apesar de ser um aparente desafio conciliar Jo March com uma perspectiva contemporânea, a versão de 2019, roteirizada e dirigida por Greta Gerwig dá um passo além neste viés reinterpretaivo que a versão de 1994.

A versão audiovisual mais recente de *Adoráveis mulheres* (2019) não se apresenta como uma história sobre jovens meninas. Meg, Jo, Beth e Amy retornam, inicialmente, como adultas, essa é a linha do tempo do presente na narrativa. O passado, intervalo das suas vidas em que viviam todas juntas em uma casa cheia de energia, de histórias, de brigas, de risadas e de interpretações de peças de teatro escritas por Jo, são *flashbacks*, apresentados para os espectadores como estágios na sua jornada para a maturidade. Situações vividas na linha do tempo em que estão mais velhas são ganchos narrativos para que retornemos ao passado, acompanhando os enlaces de memória que a vida adulta produz com a juventude. A narrativa da versão se constrói, então, sobre duas linhas do tempo, entre o presente e o passado, entre a vida adulta e a juventude, em um movimento constante de ida e volta. Percebemos, comparativamente, que o passado é barulhento, iluminado, acolhedor e feliz, enquanto o presente é silencioso, de cores frias, escuro e duro.

Vários são os *pontos de entrada* que um texto frequentemente adaptado pode oferecer, como já afirmamos. Em relação às retomadas das narrativas de Jo March e o do texto-fonte, Simons diz que: “toda geração de mulheres redesenha *Adoráveis Mulheres* à sua própria imagem” (2020: 279). Neste caso, o público espectador reconhecedor da narrativa de *Adoráveis Mulheres*, aquele que assistiu à adaptação de 1994, está mais velho. As intertextualidades que a versão estabelece com os contextos de produção e de recepção, desde então, também se tornaram mais complexos.

A maturidade das personagens está atravessada pela renovada perspectiva dos discursos ideológicos que aparecem através das suas falas e dos diálogos, frequentemente expondo as durezas e as frustrações de serem mulheres e de serem pobres. Nós as *reencontramos* quando elas já estão enfrentando a dura realidade, no presente, da pobreza, dos casamentos, das relações familiares, da maternidade, do luto e das frustrações das esperanças da juventude.

Uma das *marcas* dessa versão, nós propomos, está na ênfase narrativa de *Jo March* como uma mulher em busca da sua autonomia financeira e da sua carreira como escritora no século XIX. Mais enfática que a versão de 1994, *Adoráveis Mulheres* deixa as linhas entre Alcott e *Jo* ainda mais turvas, introduzindo elementos narrativos que representam a importância da sua relação com a escrita e com as publicações. *Jo* é uma mulher que trabalha, que escreve e que busca formas

de sustentar sua família. Ela é uma autora que publica pequenas histórias em jornais locais.

Essa construção, fruto da reinserção da personagem no contemporâneo, pela segunda vez, evidencia as características específicas do contexto no qual Alcott é relida, filmada e produzida, tanto em 1994 quanto em 2019. O salto narrativo dado pela versão mais recente é realizado a partir de aberturas produzidas na versão anterior, reposicionando a personagem em relação à memória cultural do texto-fonte e das versões anteriores. Essa versão também renova o vínculo intertextual com a biografia de Alcott, intensificando, ainda, a presença dos textos extraliterários.

O nosso *reencontro* com *Jo*, na cena de abertura do filme, é indicação de como essa narrativa vai ser elaborada: a vemos adulta, aflita, parada em frente à sala de um editor em Nova Iorque. *Jo* está tentando vender uma das suas primeiras histórias.

Uma das principais escolhas feitas por essa versão está na inserção de sequências de negociação entre *Jo* e seu editor, que abrem e fecham o filme. Essas cenas são partes importantes da narrativa, e demonstram, ainda no início, qual será o aspecto do arco narrativo da personagem que será enfatizado, assim como as suas prioridades, nesta versão. O editor, ao aceitar a história para publicação após uma série de revisões e cortes, sugere a Jo que não escreva histórias com lições morais, e sim, histórias divertidas: “e se a personagem principal for mulher” ele diz, “certifique-se que ela esteja casada ao final. Ou morta.”.

O diálogo humilhante entre a protagonista e o editor prossegue, incluindo uma depreciação dela e de seu texto: “nós normalmente pagamos 25 a 30 dólares para esse tipo de texto, nós pagaremos 20 dólares por esta”, apresentando o tom desta versão. *Jo*, vista aqui em sua primeira troca de frases de todo o filme, aceita o pagamento ao mesmo tempo que nega que a história que está tentando vender seja sua, publicando-a anonimamente. A abertura com essa sequência é impactante, nos remetendo não só a Alcott, mas também a outras escritoras que vieram antes dela e que publicavam suas histórias anonimamente, como Austen. Sobre isso, Simons comenta que: “essa é uma história sobre a mulher escritora profissional, e os jogos,

as alegrias, as tristezas das irmãs March são o pano de fundo para a jornada de *Jo* (e Alcott) para se tornar autora.” (Simons, 2020: 279).

A relação traçada entre *Jo March* e Alcott, na versão de 2019, pode ser reconhecida em aspectos da sua personalidade que são ressaltados, como a sua rejeição ao casamento e o seu desejo por uma vida menos atravessada pelas demandas sufocantes do feminino. Essas questões estão presentes nas falas proferidas por *Jo* como um reflexo da construção narrativa das angústias vividas pela personagem e são uma *marca* da versão. Parte do que *Jo* diz é fruto da incorporação de trechos das correspondências íntimas de Alcott, cujo teor é adaptado integralmente através dos discursos da sua personagem.

No seu lugar, estão citações dos diários e das cartas íntimas de Alcott, discursos sobre injustiças sociais, política de gênero e sobre as realidades econômicas de ser uma mulher na no sistema político patriarcal do século XIX. São esses elementos que proveem tanto os impulsos de direcionamento do filme, mas também a sua ressonância com uma audiência contemporânea. (Simons, 2020: 280)

O filme, intencionalmente, projeta sobre *Jo March*, para além das questões biográficas de Louisa May Alcott, as histórias semelhantes de outras mulheres escritoras do século XIX, vistas através das dificuldades vividas pela personagem. O filme sugere que convoquemos os diálogos intertextuais com essas mulheres e essas histórias, por exemplo, quando as irmãs Bronte são diretamente citadas por *Amy* em um diálogo com *Laurie*. A irmã caçula de *Jo* reflete a respeito das possibilidades que estão disponíveis para ela, enquanto mulher e enquanto artista, em uma sociedade patriarcal na qual a genialidade artística é comumente atribuída a homens. A ela, resta o papel de esposa, resultado de uma negociação que ela nomeia como econômica e não de ordem afetiva.

LAURIE:

- Quais mulheres são aceitas no clube dos gênios, de qualquer forma?

AMY

As irmãs Bronte?

LAURIE

- E quem declara quem são os gênios?

AMY

- Os homens, eu suponho.

LAURIE

- Estão eliminando a competição.³⁴

A ironia das sequências finais da versão confirma a projeção de Alcott sobre *Jo* através de uma montagem paralela. Por um lado, a versão mostra ao espectador a firme negociação da personagem com seu editor a respeito do futuro romântico da sua protagonista, remetendo-nos a um trecho de uma carta de Alcott na qual ela afirma que “não casará *Jo* para agradar ninguém.” (Simons, 2020: 280). No romance, *Jo* se casa com o *Professor Bhaer*, decisão que está atrelada ao abandono da sua carreira como escritora. Na outra sequência dessa montagem, testemunhamos a decisão de *Jo* de correr na chuva em busca do Professor Bhaer. Autora e protagonista, ambas representadas por momentos diferentes de *Jo*, o que nos leva a crer que estamos testemunhando um diálogo verossímil da pressão que Alcott sofreu para casar sua protagonista.

Na sequência de encerramento, vemos o livro *Little Women* ser impresso sob o olhar vigilante de Jo. Em primeiro plano, ela acompanha todo o processo de produção através das janelas de vidro da gráfica, e recebe nas mãos uma cópia do livro. Na capa de veludo vermelha é feita uma impressão em dourado na qual pode-se ler: *Little Women*, e logo abaixo o seu nome: *J.L. March*. Não há dúvida de que estamos assistindo é, ao mesmo tempo, *Jo March* e Louisa May Alcott, ansiosamente testemunhando a impressão de seu primeiro livro

Fica evidente, a partir desse caso, a nova relevância que as personagens adquirem nas dinâmicas de adaptações dessas narrativas à luz do contemporâneo. O movimento de protagonismo feminino na indústria comercial cinematográfica é seguido pela retomada de personagens e autoras importantes para essas realizadoras e para um público que as reconhece. A busca por narrativas e personagens capazes de representar as mulheres que buscam meios de se desamarrar dos laços que

³⁴ Trecho de diálogo do filme *Adoráveis Mulheres* traduzido por nós. Disponível em: <https://www.screenwritersnetwork.co.uk/wp-content/uploads/2021/02/Little-Women-Script.pdf>
Acessado em 04/04/2022

apertam, as devolve às personagens que, em constantes travessias, incorporaram essas significações na sua memória cultural.

Entre 1994 e 2019 *Jo March* ganha outros contornos, intensifica sua busca pela autonomia e resgata um elo perdido com a autoria. A incorporação dos elementos extraliterários de Alcott auxilia na incorporação das questões do contexto de produção ao texto. Ao trabalharmos com a premissa que o contexto de produção é parte constitutiva das referências dos produtos da cultura, na adaptação de textos clássicos ele se apresenta a cada nova experiência de retomada, concretizando, no espectador, *marcas* que essa nova enunciação produz na memória cultural do texto. A dinâmica de retomada de certas narrativas e personagens pelos produtos da cultura desempenha um papel significativo na articulação referencial espiralada da memória cultural destes textos na contemporaneidade, mantendo-os em circulação e tornando-os objeto de ciclos de repetições.

A manutenção do alicerce no texto fonte, manifesta ou secretamente, como diz Stam, tem efeito na memória cultural das narrativas e das suas personagens. Isso se dá na medida em que são construídas as intertextualidades, tanto com as questões do contexto histórico do processo adaptativo, quanto do hipotexto cumulativo de um texto clássico. Essa dinâmica reiteramos, consolida um movimento espiralado de manutenções, trocas e atualizações, com vimos com *Jo March* e veremos, em caso semelhante, com *Mrs. Dalloway* e Virginia Woolf.

3.1.2. Virginia Woolf e *As horas*

Contemplando o cenário contemporâneo de textos clássicos que são frequentemente apropriados e reposicionados pela indústria cultural, cuja trajetória atravessa gerações de leitores e espectadores, Virginia Woolf é um nome importante a ser levantado. Em *A Virginia Woolf of one's own* (2007) a pesquisadora Brooke Leonora Grant propõe que as adaptações dos textos e das personagens de Virginia Woolf que são produzidas nos anos 1990 e 2000 tem um efeito não só na memória cultural do romance *Mrs. Dalloway* (1925) mas na construção de um imaginário acerca de Woolf.

A inserção de Woolf no fenômeno de retomadas de narrativas clássicas que analisamos nesta tese se inicia com o filme *Mrs. Dalloway* (1994) e segue, com

uma adaptação de *Orlando*, em 1994, com o livro *As horas* (1999) e o filme *As horas* (2002). A respeito das versões audiovisuais de Woolf, Hutcheon comenta que: “Quando o narrador em voice-over ou o protagonista do filme *Orlando* (1994), de Sally Potter, aborda o público, inicia-se um tipo de negociação entre o texto de Virgínia Woolf e o que conhecemos dele ou de seu narrador biógrafo tagarela” (Hutcheon, 2013: 166). As versões adaptativas estabelecem diálogos com o que se conhece e com o que se reconhece, em processos de negociação que estão operacionalizados na memória.

Propomos que parte do processo de retomadas das narrativas ficcionais de Woolf tem relação com uma reinserção da autora no contemporâneo a partir debates socioculturais e políticos desse contexto. A matéria ficcional dos seus livros é parte do texto-fonte com o qual as adaptações recentes estabelecerão laços intertextuais, mas não constituem o todo do material referencial que está sendo reinscrito no contemporâneo. A memória cultural de Woolf que vai ser fonte para as versões contemporâneas também inclui uma perspectiva histórica da sua biografia, além do seu corpo de textos não ficcionais, extraliterários. Disso resulta um processo complexo de memória, que insere a própria autora e suas personagens em novas versões literárias e adaptativas.

A informação narrativa e imagética do audiovisual, ao adaptá-la, se articula com o imaginário dos romances e, como uma memória cultural espiralada e referencial, se torna parte de como Woolf é lida, relida, assistida, citada e lembrada no contemporâneo. Questionamos, então, em quais meios, quais telas, quais discursos e quais contextos ela é inserida nos dias de hoje. E, afinal, quais as questões intertextuais que estão em construção entre as versões audiovisuais de seus textos, e da sua própria biografia, na sua circulação cultural e na sua memória compartilhada culturalmente. A circulação da autora e de sua obra no cenário contemporâneo tem um evidente elo com as várias travessias e os deslizamentos que seus textos fizeram para chegar a este tempo, articulando tanto a autora quanto as suas obras com questões culturais, políticas e sociais que são importantes para as gerações do final do século XX e início do século XXI.

Uma série de palestras ministradas pela Woolf para mulheres universitárias em 1928, bem como os artigos gerados por estas falas, deram origem a um livro que foi publicado pela primeira vez em 1929. A partir da solicitação que ela

desenvolvesse proposições acerca do tema: “mulheres e ficção”, Woolf vai conduzir uma reflexão sobre as reais condições da produção intelectual e literária da mulher ao longo da história, citando outras autoras como Jane Austen, as irmãs Brontë e George Eliott – pseudônimo de Mary Ann Evans³⁵. O que estava sendo produzido ali seria um dos textos mais importantes da autora e mais circulados no contemporâneo.

Um teto todo seu já foi lido por várias gerações e segue sendo um importante texto que oferece a perspectiva crítica feminina sobre os desafios encontrados pelas mulheres no universo da produção literária e, de maneira mais ampla, em aspectos profissionais, como escritoras, estudantes, educadoras. Por ser escrito em um estilo que se aproxima da oralidade, nos transporta para aquele auditório universitário em Cambridge onde Woolf falou, nos dando a sensação de termos acesso a um pouco do que ela pensava e sentia sobre questões que seguem relevantes atualmente, como a equidade de gêneros.

Recorrentemente republicado e retomado pelo mercado editorial, uma nova edição deste livro, dessa vez traduzido como *Um quarto só seu*³⁶, foi lançada em 2021. Nesta edição, Socorro Acioli faz uma introdução na qual define o caráter canônico do texto:

Um quarto só seu chegou aqui na condição de cânone. E, por sua força de travessia, pode ser lido como uma longa carta de Virginia Woolf para a contemporaneidade. É um texto que atravessa, imponente, uma década após a outra. Enquanto a humanidade existe e avança, muitos textos são escritos, mas poucos alcançam o século seguinte. Os que conseguem são os que guardam códigos fundamentais para a compreensão do futuro. (Acioli, 2021: 9)

Acioli usa o texto de Woolf para representar e definir os clássicos, ou canônicos: aqueles que atravessam os séculos e continuam relevantes para a atualidade.

³⁵ Para saber mais sobre a vida e obra da escritora George Elliot: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-52952074> acessado em 1/03/2022

³⁶ A tradutora justificou a escolha de alteração das palavras do título desta tradução para língua portuguesa por entender que a palavra quarto constrói um elo mais íntimo com a realidade de Virginia Woolf. Ela argumenta que a palavra tem uma relação mais íntima com o significado psicanalítico de quarto, como um compartimento isolado.

A relação entre Virginia Woolf e as adaptações audiovisuais de textos literários clássicos é frequentemente mencionada, tanto na história dos estudos da adaptação, quanto na sua própria biografia.

Em artigo da renomada autora Virginia Woolf (1950) ela criticava uma das adaptações filmicas de Anna Karenina, romance do russo Leon Tolstói, com o argumento de que o cinema parasitava a literatura ao não inventar ele próprio as suas histórias, tendo que, com isso, recorrer aos clássicos literários em busca de material expressivo. (Silva, 2013: 35)

O artigo ao qual Marcel Vieira Silva (2013) se refere, ilustra não só o posicionamento de Woolf, mas também diz respeito a uma perspectiva contextual mais ampla das críticas recebidas por versões audiovisuais de textos literários clássicos às quais a autora subscrevia. Em *The cinema*, Woolf, que reconhecia em várias outras das suas publicações sobre cinema e crítica cinematográfica o potencial de aspectos estéticos do cinema, era profundamente depreciativa do que as adaptações literárias faziam ao criar imagens para transpor palavras, textos e narrativas. Assim como ela, escritores e críticos literários da primeira metade do século XX eram particularmente críticos de adaptações, considerando-as fruto de processos usurpadores e parasitários.³⁷

O posicionamento da autora, apesar de corriqueiramente mencionado em textos sobre estudos da adaptação, não necessariamente resultou em um distanciamento dos seus textos da tela, principalmente a partir da segunda metade do século XX. As versões audiovisuais dos textos de Virginia Woolf são objeto recorrente de análise dos estudos de adaptação, principalmente no que diz respeito aos desafios que geram para o processo criativo de transposição adaptativa. Woolf escrevia em um estilo que pode ser descrito pela sua não linearidade narrativa, seu uso vanguardista de estrutura temporal e pelo uso de fluxo de consciência de seus personagens. Mesmo assim, seus romances foram diversas vezes adaptados e apropriados para a literatura e para o audiovisual, tanto para o cinema como para a televisão.

Em uma matéria do Estadão de 2 de março de 2011 intitulada *Virginia Woolf nas telas*, lê-se “Se nem sempre a operação é simples, o desafio deve valer a pena

37 Deborah Cartmell, Timothy Corrigan, Imelda Whelehan, Introduction to Adaptation, Adaptation, Volume 1, Issue 1, March 2008, Pages 1–4,

pois vários dos seus livros foram parar no cinema, como são os casos de *Mrs. Dalloway*, *Rumo ao Farol* e, claro, o mais bem-sucedido de todos, *Orlando*, que na versão brasileira ganhou o subtítulo óbvio de *Mulher Imortal*.”³⁸

Em 2002, Woolf se torna personagem em uma adaptação que estabelece laços intertextuais não só um texto literário fonte, mas também com a própria biografia da autora, seus personagens, suas narrativas e seus traços de estilo autoral. O longa-metragem: *As horas*, estrelado por Nicole Kidman, Julianne Moore e Meryl Streep foi muito bem recebido pela crítica especializada – com classificação de 79% no *Tomatometer* do site *Rotten Tomatoes*³⁹, acumulando um total de mais de 50.000 avaliações do público em geral – e foi indicado a quase 30 categorias em 5 premiações internacionais. Foi vencedor da categoria Melhor Filme de drama no prêmio Globo de Ouro de 2003 e redeu dois prêmios na categoria Melhor Atriz de drama, no *Oscar* e no Globo de ouro, para Nicole Kidman por sua performance como Virginia Woolf.

Ana Carolina de Carvalho Mesquita, em seu artigo: *As horas: adaptação de Virginia Woolf para o leitor comum*, publicado em 2019, argumenta que o filme de 2002 é uma adaptação que trabalha com dois textos fonte, ou seja, representa um processo criativo adaptativo de natureza dupla. O filme, dirigido por Stephen Daldry e roteirizado por David Hare, é baseado não somente no livro *best-seller* homônimo de Michael Cunningham publicado em 1998, mas também constrói laços intertextuais com temas, personagens e enredo de *Mrs. Dalloway* (1925), romance da autoria de Woolf, e com um conhecimento provido pela sua biografia pessoal.

Em *As Horas*, livro através do qual o autor ganhou o Prêmio Pulitzer para ficção em 1999, Michael Cunningham se utiliza da voz e do estilo de Woolf para contar o desenrolar de um dia na vida de três mulheres. Ele divide a narrativa entre as três personagens e suas histórias, que se passam em três diferentes tempos históricos. Muitos elementos as unem, mas o principal elo entre elas é a importância do romance de Woolf, *Mrs. Dalloway* (1925) nas suas vidas.

³⁸ Disponível em: [https://www.estadao.com.br/noticias/geral,virginia-woolf-nas-telas,697326#:~:text=J%](https://www.estadao.com.br/noticias/geral,virginia-woolf-nas-telas,697326#:~:text=J%C3%A1%20Rumo%20ao%20Farol%2C%20de,Virginia%20Woolf%20para%20as%20telas)

[C3%A1%20Rumo%20ao%20Farol%2C%20de,Virginia%20Woolf%20para%20as%20telas](https://www.estadao.com.br/noticias/geral,virginia-woolf-nas-telas,697326#:~:text=J%C3%A1%20Rumo%20ao%20Farol%2C%20de,Virginia%20Woolf%20para%20as%20telas). Acessado em 13/03/2022.

³⁹ Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/hours> Acessado em 13/03/2022

Uma das personagens é a própria Virginia Woolf, que está no processo de criação do romance durante a década de 1920, enquanto lida com questões conflituosas em relação ao seu cotidiano solitário e infeliz. A narrativa se passa após uma mudança que a autora e seu marido fazem para uma cidade no interior por indicação médica, quando ela se recuperava de uma tentativa de suicídio. Woolf está contemplando a oposição da vida pacata do campo e da vida intensa da cidade grande enquanto enfrenta uma profunda depressão.

Também acompanhamos Laura Brown (Julianne Moore), uma mulher grávida que está lendo o romance de Woolf, na década de 1950, enquanto se conecta com a intensidade da sua insatisfação com seu cotidiano e com seus papéis sociais como esposa e mãe. Brown se ressentida especialmente das suas relações, principalmente a superficialidade e infelicidade do seu casamento com um veterano da Segunda Guerra Mundial.

A última personagem, cronologicamente, é Clarissa Vaughan (Meryl Streep) uma editora homossexual vivendo em Nova Iorque nos anos 2000 que está enfrentando a iminente perda de seu melhor amigo, que é soropositivo. Clarissa, cujo apelido afetuoso é *Mrs. Dalloway*, é a personagem cujos laços intertextuais com a personagem protagonista do romance de Woolf são mais reconhecíveis e mais contundentes. Ela é uma versão contemporânea de *Mrs Dalloway*.

O romance, diz Cunningham, é uma homenagem a Virginia Woolf, além de uma tentativa de reescrevê-la a partir da intertextualidade com *Mrs. Dalloway* ao trazer, tanto romance quanto escritora, para os anos 1990.⁴⁰ Ao incluir a ficcionalização da autora em seu livro, transformando-a em personagem e, conseqüentemente, adicionando camadas de a seu respeito, Cunningham acaba por associar sua narrativa à vida e identidade de Woolf, adaptando, também, aspectos do contexto pessoal conhecido através de sua produção textual não ficcional, como o conteúdo de seus diários, sua correspondência, sua. Além disso, ele busca criar uma intertextualidade com a própria biografia da autora e com fatos da sua intimidade.

⁴⁰ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq28089916.htm> Acessado em 1/03/2022

O que é o reencontro em *As horas*?

Se em *As horas* os laços intertextuais são estabelecidos de maneira mais ampla do que somente com o romance de Woolf e com o livro de Cunningham, o *reencontro* produzido pela espectralidade é igualmente complexo. Os elementos que entram em processo adaptativo são tanto da vida quanto da obra da autora.

Reencontramos com Virginia Woolf como personagem ficcionalizada, como autora e objeto. É com prazer e tristeza que temos a oportunidade de acompanhar os processos que levam a produção de um de seus romances mais conhecidos. Ainda de acordo com Ana Carolina de Carvalho Mesquita:

Apesar de ser uma das maiores escritoras do modernismo britânico e de haver gozado de popularidade até por volta do início da década de 1980, Virginia Woolf já não era muito familiar para o grande público quase vinte anos depois, no final dos anos 1990. A partir do início dos anos 2000, entretanto, voltou a ser uma autora que, se não lida, ao menos era conhecida por um público amplo — e não apenas em restritos círculos intelectuais e acadêmicos. O responsável pelo renascimento do interesse por Woolf não foi nenhum movimento de resgate literário de sua obra, nem algum esforço oficial de órgãos culturais, mas sim um longa-metragem. *As horas* (2002), de Stephen Daldry (mesmo diretor do cultuado *Billy Eliot*), adaptação do romance homônimo de M. Cunningham, rendeu um Oscar para a atriz Nicole Kidman pelo seu papel como Virginia Woolf e tornou-se altamente popular (Mesquita, 2019: 143).

Parece-nos evidente a importância da perspectiva intertextual entre as múltiplas versões adaptadas, seus textos fonte e o seu público, assim como as instâncias de sobreposição e de acúmulo de referências na memória cultural. Propomos, ainda, que essas relações geram, além de novas referências, a possibilidade de citações e de novas interpretações, desembocando, consequentemente, na longevidade e permanência das obras literárias na indústria cultural e na memória coletiva (Halbwachs, 1990).

Sendo assim, compreendemos que tanto a permanência cultural quanto a longevidade de uma obra literária clássica será avessa aos instrumentos que tentam mantê-la estática e paralisada. Será justamente na sua flexibilidade, na sua potência de atualização e na habilidade de estabelecer interlocução com suas referências e citações oriundas de diversas leituras e seus diferentes contextos que

O audiovisual é uma das formas culturais de atualização dos textos literários mais eficiente de manter textos-fonte literários em ambientes culturais conhecidos e familiares, promovendo não só o constante resgate dos temas, das narrativas e dos personagens literários, mas também o seu reencontro com o ambiente cultural, o contexto histórico e seu público.

É importante que enfatizemos, entretanto, que propomos que essa dinâmica de repetidos resgates de uma obra literária para a superfície dos debates culturais, encontrará um terreno particularmente potente para essa atualização e longevidade nas suas versões audiovisuais.

Linda Hutcheon argumenta, em debate que realiza com John Ellis, em seu livro *Uma teoria da Adaptação* (2013) que: “trabalhar com adaptações significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsesticas”. Ela indica ainda que: “o reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experimentar uma adaptação; isto é equivalente quando se trata de mudança.” (Hutcheon, 2013: 27).

A memória cultural não se isola num tempo passado assim como nada é produzido em um vácuo. Ela é um importante artifício que permite a construção do repertório da obra literária fonte em um intenso dinamismo criativo que redundará na produção de referências e citações articulando versões audiovisuais e literatura. Múltiplas adaptações produzem novas referências que vão se se articular com este universo pré-existent da própria obra fonte permitindo que ele seja repensado, atualizado e criticado

Propomos que todas essas informações são incessantemente agregadas em um universo crescente que nunca se desconecta do ponto original, articulando diversos campos culturais e artísticos, que é a memória cultural da obra literária fonte. O audiovisual e suas versões são parte dessa memória e estabelecem laços intertextuais com o texto fonte. Essa definição é importante para entendermos as especificidades de processos adaptativos longos e múltiplos, no que diz respeito às referências e aos diálogos que serão articulados pelo produto adaptado e sua instância receptiva por um público conhecedor. É uma questão de reencontrar, com novos olhos, um repertório conhecido e familiar.

Após a análise da produção de novas adaptações, constatamos que elas se inscrevem num contexto mais amplo de versões. Mas, mais do que isso, propomos que cada *marca* por elas produzidas reorganizam o espaço discursivo, criando, ao mesmo tempo, distintos lugares de enunciação e novos pontos de entrada. Isso significa dizer que a *marca* consiste na produção de uma diferença, diferença essa que só pode ser compreendida inserida não apenas na série de adaptações - ou, mais propriamente, no contexto de seu hipertexto – mas fundamentalmente se abordada levando as circunstâncias de sua enunciação, as quais não podem ser destacadas dos cenários sócio-políticos ou culturas que possibilitaram seu surgimento. A *marca* incide sobre o campo discursivo, reorganizando-o na medida em que reposiciona enunciados e pontos de entrada.

4. A *Austenmania* - a permanência de Austen no cenário contemporâneo

A respeito da importância da ficção nos processos de significação que construímos social e culturalmente, Toril Moi comenta das intensidades da identificação com personagens. A pesquisadora diz que nos momentos em que tem experiências de leitura ou de espetatorialidades mais desconfortáveis, como quando se sente fisicamente afetada por uma cena em um filme de horror, ou por uma cena de tortura, as pessoas que a cercam tentam acalmá-la por lembrá-la que aquilo não é real: é só ficção. O procedimento de reiterar, para si mesmo, que a experiência de leitura ou de espetatorialidades, por mais intensa que seja a nível afetivo, é só ficção, é como nos relacionamos com as narrativas da ficção e com os seus personagens. Ela comenta, ainda, que:

Nós podemos amá-los, odiá-los, reconhecê-los, podemos ser inspirados por eles, carregá-los nos nossos corações e nas nossas mentes, podemos pensar neles quando queremos entender as nossas próprias vidas. Nós também podemos inventar aventuras futuras para eles, podemos imaginar o que eles fariam se eles vivessem no nosso tempo e no mesmo lugar que nós. Entender tudo isso é entender o que é a ficção.” (Moi, 2019: 27)

Moi reflete sobre a importância das narrativas de ficção na maneira como compreendemos as relações de empatia e de alteridade que ficções são capazes de proporcionar: sair de si, sentir e enxergar o mundo através da experiência do outro, assim como sentir em si as questões do outro. Os laços afetivos que construímos com personagens resultam tanto de projeções de nós nos outros, mas também dos laços de identificação que estabelecemos com eles. Felski afirma que as expectativas que projetamos sobre as personagens fazem parte de como nos relacionamos com a própria ficção.

Retomando, ainda, o nosso comentário da tentativa de Leitch (2007) em comparar numericamente quantas adaptações de certos personagens clássicos existem, para assim compreender quantos diferentes atores já interpretaram esses personagens, a tarefa hercúlea nos traz de volta para uma informação que já intuíamos: a permanência cultural dessas narrativas, e desses personagens, está diretamente relacionada com a sua capacidade de serem rearticuladas, repensadas e revisitadas.

Leitch realiza essa comparação, para conseguir chegar na elaboração do seu conceito de “franquia narrativa” (2007: 32) e, assim, pensar como se comportam as narrativas e os personagens no cenário contemporâneo. O que o pesquisador está tentando elaborar diz respeito às formas como a produção e o consumo do contemporâneo interagem com a memória cultural dos textos clássicos. Um levantamento equivalente seria inviável (e desnecessário) no caso das personagens que elencamos aqui. Isso porque um número poderia até nos ajudar a ter uma ordem de grandeza e, assim, ilustrar o volume de adaptações dessas narrativas, mas não necessariamente nos ajuda a demonstrar o que de fato estamos debatendo nesta tese: de que forma se dão as intertextualidades entre texto-fonte e essas múltiplas versões, resultando em um processo espiralado de memória. Adicionamos a isso, ainda, o fato de que *reencontrar* essas personagens não significa, apenas, ver as adaptações diretas e anunciadas delas, mas também outras produções nas quais é possível reconhecer citações e referências a sua memória cultural.

O movimento do cinema comercial de adaptar as suas narrativas para o audiovisual proporcionam diversas novas oportunidades de *reencontro* com as personagens. É um processo tão atravessado pelas retomadas que, no tempo da elaboração desta tese, tanto *Emma Woodhouse*, quanto *Anne Elliot* e *Elizabeth Bennet* já estiveram nas telas, novamente.

4.1. Elizabeth contemporânea – uma experiência romântica de *Orgulho e Preconceito*

I am having a bit of a strange postmodern moment
Amanda Price
(*Lost in Austen*, 2008)⁴¹

Iniciamos este subcapítulo com uma frase de uma versão diferente de *Elizabeth Bennet*: *Amanda Price* (Jemima Rooper) é uma personagem contemporânea que vive em um pequeno apartamento em Londres. Frustrada e entediada com seu trabalho e com seu relacionamento, *Amanda* busca por inspiração por mergulhos repetidos nas páginas *Orgulho e Preconceito*, assim como nas telas que as adaptam. Ela se define como fã de Jane Austen e de *Elizabeth*, personagem com a qual tem uma intensa identificação. O sonho de *Amanda* é viver

⁴¹ Trecho de diálogo da série *Lost in Austen* transcrita por nós.

como *Elizabeth*, em um mundo com regras morais claras, no qual ela poderia ler, caminhar e se apaixonar por *Mr. Darcy*.

No que mais parece um delírio, *Amanda* encontra um portal dentro de seu banheiro londrino que a transporta para dentro de *Orgulho e Preconceito*. Uma vez lá, ela troca de lugar com *Elizabeth*, que, por sua vez, passa a ocupar seu apartamento e viver sua vida no século XXI. *Amanda* fica no lugar da sua protagonista favorita: ela se torna *Elizabeth* para aquela releitura do romance e pode, finalmente, se apaixonar pelo (agora seu) *Mr. Darcy*.

Iniciamos com esse exemplo para indicar que estudar os deslizamentos entre as obras de Jane Austen e o audiovisual é uma tarefa desafiadora. Esta frase, escrita e dita quase como um suspiro, é uma frase nossa, fruto da reflexão sobre mais de dez anos de pesquisa, mas ela poderia perfeitamente ter sido dita por outro pesquisador e é facilmente encontrada, talvez em outros termos, em outras construções ou em outras línguas, em diversos livros e artigos que se dedicam a esse objeto. Eu adicionaria, então, um tom mais particular: estudar adaptações de Jane Austen, no contemporâneo e no Brasil, não é fácil. As muitas versões contemporâneas que adaptam seus romances são, inequivocadamente, as que melhor traduzem o fenômeno de retomada de personagens femininas em intervalos encurtados para releituras à luz das questões contemporâneas.

Na introdução do livro *Jane Austen on Screen* (2003), os autores Gina Macdonald e Andrew Macdonald afirmam que a relação entre Austen e as telas é tão intensa e produtiva que ela pode ser pensada em paralelo com a própria história das relações entre audiovisual e literatura: “a relação de Austen com o cinema é tão antiga quanto o próprio cinema.” (2003: 2), o que entendemos como uma reflexão sobre as permanências da literatura no grande tempo das culturas. Como já dissemos, no primeiro capítulo dessa tese, assim o é com a maioria dos clássicos literários: suas relações com o cinema estão intrincadas com a história do próprio cinema, pois as ficções cinematográficas dialogam intertextualmente com as narrativas da ficção, desde o seu primeiro momento.

Elizabeth Bennet, protagonista de *Orgulho e Preconceito* é uma das personagens que mais gera *reencontros* no cenário contemporâneo de adaptações. Objeto de identificação e de projeção de gerações, o público conhecedor e

reconhecedor da personagem a acompanha desde a década de 1990 por diversos novos tempos e espaços. Para além das versões de 1995 e de 2005, *Elizabeth* também é reencontrada em outras produções, como: *Diário de Bridget Jones* (2002), *Lost in Austen* (2008) e *The Lizzie Bennet Diaries* (2012). Em todas essas versões de *Elizabeth*, a personagem não só incorpora questões femininas do contemporâneo que dialogam com o público, mas também realiza o anseio desse público de fazer parte do universo audiovisual de Austen.

Ao falar sobre a construção de expectativa do público conhecedor dos hipotextos das adaptações, Hutcheon está, também, se referindo às comunidades de fãs e as relações de espetatorialidades e de consumo que elas vão construir com cada novo *reencontro*.

A esse respeito, Pedro Curi em sua tese de doutorado: *À margem da convergência: hábitos de consumo de fãs brasileiros de séries de TV estadunidenses* de 2015, define os fãs da seguinte forma: “O fã é um consumidor caracterizado pelo excesso e possui modos próprios de consumir cultura e de se relacionar com outros espectadores. Consumo do fã se baseia nesse excesso e na fidelidade a textos e universos narrativos.” (Curi, 2015: 12) As práticas de consumo do fã nos interessam pois ele está particularmente posicionado, através das suas trajetórias, a construir laços intertextuais a partir do *reencontro*. O autor diz ainda que foi a partir do aprofundamento das noções de público e de consumidor dos Estudos Culturais e do desenvolvimento dos estudos de recepção que passamos a elaborar de maneira mais complexa tanto a imagem do fã.

Entendemos que é a figura do público conhecedor ou especializado, no caso da circulação contemporânea dos textos de Jane Austen é equivalente ao fã, visto que esse sujeito vai fazer o trabalho de memória que articula as múltiplas referências das versões, mantendo o alicerce no texto-fonte. O fã de Jane Austen é composto de características específicas que, quando atravessadas pelas múltiplas versões adaptadas contemporâneas em temporalidades encurtadas, é capaz de: 1) acompanhar a diversidade de produtos culturais disponíveis no mercado; 2) ter experiências de *reencontro* a partir das novas versões audiovisuais e 3) contribuir para a construção de universos ricos, acumulativos e retroalimentados de referências.

4.2. O público conhecedor de Jane Austen - É possível ser fã de Jane Austen?

Primeiramente, precisamos compreender de que formas o público conhecedor de Jane Austen se organiza para, posteriormente, analisar as suas trajetórias de consumo e os seus trabalhos de memória. O público conhecedor de Jane Austen, os fãs, são internacionalmente conhecidos como *janeites*, o que em português poderia ser traduzido, em termos de pronúncia, para *janete*.

Debora Yaffe reconstrói em seu livro *Among the Janeites – a journey through the world of Jane Austen’s fandom* (2013) reconstrói a história por trás do nome desta nomenclatura. Ela diz que: “No ano de 1894 o crítico literário George Saintsbury cunhou um novo termo para descrever os dedicados fãs de Jane Austen e, desde então, eles são chamados de *Janeites*.” (Yaffe, 2013: XIV)

Agregando camadas ao que Yaffe descreve, Kathryn Sutherland em *Jane Austen’s textual lives* (2005) diz que Saintsbury escreveu o prefácio de uma edição ilustrada de *Orgulho e Preconceito* e teria usado a oportunidade para criar a nomenclatura com o intuito de descrever um tipo de dedicação específico que era reconhecível entre aquela comunidade de leitores e amantes de Austen, à qual ele pessoalmente se incluía, em oposição ao que outros leitores sentiriam, como uma “simples admiração” ou, até, entre a crítica literária, algum “ceticismo”. (Sutherland, 2005: 9)

Os fãs de Austen não são só anteriores à *Austenmania*, eles existem antes mesmo do cinema, da televisão ou da internet existirem. Suas práticas envolviam não só a dedicação apaixonada descrita por Saintsbury, mas também leituras coletivas, encenações de trechos clássicos, encontros de debate e outras atividades que os posicionava individual e coletivamente. As *janetes*, nome que, por vezes, é usado de forma carinhosa e, por outras, pejorativa – fruto preconceito histórico que elas compartilham com outras comunidades de fãs - formam um grupo que, historicamente, é composto, majoritariamente, por um público feminino, contudo, é bastante heterogêneo em outros aspectos, como: nacionalidade, idade, classe social, nível de escolaridade e, principalmente, *pontos de entrada* no universo.

Apesar da nomenclatura superar um século de existência, é no cenário contemporâneo que as práticas que envolvem a comunidade de *janetes* sofre uma

das maiores intervenções da indústria cultural nas suas práticas, a partir não só do volume de novas versões para os romances, mas também de outras intertextualidades em produções que fazem aproximações temporais ou culturais, *spin-offs*, reescrituras, *mash-ups*, *fan films*,⁴² entre outros.

Yaffe associa o fato de Jane Austen ter seu status cultural reconfigurado no final do século XX, acumulando não só a outorga de romancista clássica, mas também a de fenômeno da cultura pop, a estes fãs, reinseridos em práticas de uma cultura digital e convergente:

Existem fãs de Jane Austen desde antes de existir a internet, mas o *fandom* de Jane Austen – uma comunidade internacional de pessoas unidas por um amor compartilhado pelos livros de Jane Austen e suas adaptações cinematográficas – é uma criação da era digital (Yaffe, 2013: 180).⁴³

Deborah Yaffe relata, ainda, sua própria experiência como fã de Jane Austen em um período imediatamente anterior à intensificação da presença da autora no cenário midiático, se tornando leitora das obras na década de 1970, e como ela teve o privilégio de testemunhar as mudanças enquanto elas ocorriam, na década de 1990. A autora se refere ao fenômeno contemporâneo de multiplicações de versões audiovisuais de Austen como o “big bang da AustenMania” (Yaffe, 2013:XIII) e, com elas, vieram também outros produtos como: “canecas, jogos de tabuleiro, camisetas, bonecas e adesivos” (Idem, XXIII) Essa geração, que acompanha a multiplicação de adaptações em um cenário digital e convergente, tem práticas específicas de consumo.

Objetos de consumo como estes são traço comum da indústria cultural em um cenário de convergência. Jenkins (2008) diz que: “A “cultura da convergência” está mudando o modo como os setores da mídia operam e como as pessoas se relacionam com os meios de comunicação de massa.” (Jenkins, 2009: 326)

O que se altera significativamente, no caso do fenômeno contemporâneo de adaptação de Austen, é a rápida proliferação de conteúdos de diferentes processos

⁴² “(...) pode-se dizer que os fan films, sempre realizados de forma independente, são produtos do trabalho de um fã, voltados para outros fãs, baseados em produtos consagrados da indústria do entretenimento, como livros, filmes, revistas em quadrinhos e séries de televisão. Feitos para preencher lacunas deixadas por essas narrativas ou para mostrar uma visão particular de cada uma delas, não são necessariamente fiéis ao objeto que serviu de inspiração, pois podem misturar diferentes influências, histórias e contextos.” (Curi, 2010: 11)

intertextuais e versões que inunda os espaços de consumo, em consonância com as escolhas que elas acarretam. São diversas opções de imagens e referências que estarão estampadas nas mais diversas superfícies consumíveis e colecionáveis, como as cenas desta, daquela ou da última versão audiovisual, passando pela possibilidade de escolha do ator predileto que estrelou o papel de *Mr. Darcy*, ou, ainda, um trecho de diálogo mais marcante, seja ele oriundo das páginas do romance ou da sua versão audiovisual favorita.

Esta estrutura de consumo de produtos da indústria cultural é alimentada e revitalizada a cada novo lançamento audiovisual, gerando diferentes oportunidades para que os fãs renovem seus laços tanto com Austen, quanto com seus pares. “Se a convergência de diferentes mídias se torna uma estratégia das grandes corporações, isso acontece porque os consumidores aprenderam novas formas de interagir” (Curi, 2010: 15) A cada nova experiência espectral, surge também o desejo de articular o *reencontro* com as possibilidades atualizadoras de afeto e de repertório referencial.

Em *Everybody's Jane – Austen in the popular imagination* (2012), Juliette Wells afirma que os mercados publicitário, turístico, audiovisual e editorial reconhecem a potência de produzir conteúdo associado ao universo de Jane Austen já que, desde a marca deixada pela versão de 1995, todo investimento feito pela indústria cultural em produtos que carregam referências a Jane Austen recebe retorno do público espectador e leitor.

O constante crescimento da popularidade de Austen e do seu valor de mercado encorajam escritores, dramaturgos e compositores a criar novas versões dos seus romances; editores a lançar novos livros; produtores a autorizar novas versões para as telas e para os palcos; museus e outros destinos culturais a inaugurar novas exposições; e operadores de viagens a programar novos passeios. (Wells, 2012: 4)

Uma das características deste cenário contemporâneo de complexidade intertextual, as instâncias de interação intermediática e referencial propiciadas pelo cenário convergente e digital. A introdução de novas versões ao fio intertextual, produz também novas formas de se relacionar com ele, além de novas oportunidades de *reencontro*, que vão determinar qual a relação que o espectador vai estabelecer com a memória do texto clássico, através da sua experiência subjetiva e seu *ponto de entrada* neste universo.

4.3. Memória cultural espiralada e o fenômeno da camisa molhada

Uma das hipóteses levantadas por Yaffe para justificar a intensificação da produção midiática baseada nas obras e na biografia da autora a partir da década de 1990 é que, por mais que Austen seja conhecida, e reconhecida pelas *janetes*, pela sua contribuição literária por mais de um século foi uma cena específica na adaptação de *Orgulho e Preconceito*, realizada e exibida pela BBC em 1995, que foi o estopim para a alteração contemporânea do cenário cultural ao redor da autora.

A cena citada como ponto inicial da Austenmania já foi chamada de muitos nomes desde sua primeira exibição em 1995: cena da camisa molhada, *White T-shirt syndrome*, *Wet T-shirt phenomenon*, entre outros. Nós, ao analisarmos esta versão em um momento anterior dessa pesquisa, nomeamos de “cena da camisa molhada” (Soalheiro, 2014.). Desde então, novas questões intertextuais foram introduzidas a este fenômeno, ou síndrome, e é a partir destes novos *pontos de entrada* que nós abordamos esta análise, neste momento.

Esta cena, uma vez que se torna *marca*, se inscrevendo no fio intertextual de *Orgulho e Preconceito*, se torna parte de seu hipotexto e é objeto de alusões, citações e repetições por inúmeras outras versões audiovisuais do mesmo romance que são realizadas posteriormente. Apesar de narrativa e esteticamente distante do que talvez se espere de um texto de Austen, a cena é tão bem recebida não só pelo público em geral, mas também pelas *janetes*, que rapidamente se torna parte das referências audiovisuais mais significativas desta fase mais recente de retomadas. Propomos que, a partir dela, tanto *Elizabeth* quanto *Darcy*, iniciam uma fase de reprodução aguda, que agrega diferentes referências das versões anteriores, acomodando as questões de cada tempo produtivo.

A partir da internacionalização desta versão, que foi exibida pela televisão norte-americana no ano seguinte ao lançamento britânico, é possível diagnosticar que a indústria cultural dá início a um novo ciclo de retomada de seus textos, desdobrando em um fenômeno de multiplicação de versões audiovisuais que segue até os dias de hoje. Para a autora, este momento em particular vai se tornar fundamental para compreendermos a dinâmica de retomadas dos textos de Austen na contemporaneidade.

Por mais que as Janeites tenham valorizado seus romances, foi através da camisa molhada que Austen foi alçada de um clássico adorado para um fenômeno sem fronteiras. (...) A série foi um sucesso tanto na Inglaterra, onde estreou na temporada de outono de 1995 como nos Estados Unidos, onde foi exibido pelo canal A&E em janeiro de 1996. As visitas à casa de Austen na cidade de Chawton dobraram, de vinte e oito mil em 1995 para cinquenta e sete mil no ano subsequente. (Yaffe, 2013: XXII)

A cena à qual Yaffe se refere é parte da adaptação seriada televisiva de *Orgulho e Preconceito* composta por seis episódios, que foi realizada em 1995 pela BBC Britânica, mas é integralmente inexistente em qualquer outra versão audiovisual anterior a ela, além de inexistir no próprio texto de Austen. Uma análise da sequência de citações, então, nos auxilia a compreender como as referências de uma versão podem ser articuladas em outras versões, complexificando as dinâmicas intertextuais da memória cultural da narrativa e dos personagens. As referências são objeto de acúmulo de memória dos espectadores que, conhecendo e reconhecendo, sentem-se afetivamente conectados às versões.

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

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

Conhecida também como: “a cena do lago”, este pedaço de ação e diálogo se torna uma das cenas mais conhecidas de todas as adaptações audiovisuais de

Austen até os dias de hoje, incluindo versões anteriores e posteriores de *Orgulho e Preconceito*, assim como adaptações de outros romances de Austen. Ela é, também, uma das primeiras vezes que uma versão de Austen incorpora um elemento tão sugestivo e sensual até aquele momento, já que é uma verdade universalmente reconhecida que um des pudor desta natureza jamais seria encontrado em qualquer dos textos de Austen.

Na ocasião do aniversário de duas décadas da exibição desta série, o caderno cultural da BBC publicou uma entrevista com Andrew Davies. O artigo, intitulado: *Orgulho e Preconceito aos 20: a cena que mudou tudo*⁴⁴, faz um resgate da importância desta versão no imaginário audiovisual de Austen no contemporâneo. Quando questionado sobre a motivação da inserção desta cena, Davies respondeu: “Queríamos fazer que fosse físico, sem ser ridículo. É um texto sobre desejo, juventude e seus hormônios”.⁴⁵ Ao enfatizar a juventude e a energia sexual dos personagens, Davies também redesenhou a experiência espectral dos fãs, surpresos pela novidade.

Se em um primeiro momento, a surpresa estava na própria existência desta cena em uma versão audiovisual de *Orgulho e Preconceito*, hoje, quase três décadas após o seu lançamento, a surpresa é reversa. Deborah Cartmell, pesquisadora e professora de estudos de adaptação diz, na mesma entrevista, que: “a cena praticamente usurpou o romance original das mentes do público. Eu usei a cena do lago nas minhas aulas inúmeras vezes e, quando meus alunos leem o romance pela primeira vez, eles ficam absolutamente chocados de a cena não estar nele.”

Em *O Diário de Bridget Jones* essa cena se torna uma referência, uma intertextualidade com a versão anterior que é reconhecida pelo público. Ao invés de cair em um lago, *Mark Darcy* (Colin Firth) entra em uma fonte de água em uma praça pública durante uma briga. Essa versão de *Elizabeth*, interpretada por uma hilária Renée Zellweger, chama-se *Bridget Jones*, uma mulher londrina contemporânea de 30 e poucos anos que é fã de *Orgulho e Preconceito*, especialmente da versão da BBC de 1995. Em uma festa de família, ela conhece

⁴⁴ Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/nov/30/andrew-davies-tv-scriptwriter-interview-house-of-cards-war-and-peace> Acessado em 11/03/2022

⁴⁵ Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20150922-pride-and-prejudice-at-20-the-scene-that-changed-everything> Acessado em 11/03/2022

Mark Darcy, um advogado ranzinza e desajeitado, a quem inicialmente despreza intensamente, para posteriormente se apaixonar enlouquecidamente.

Mark Darcy, personagem cuja referência intertextual está no nome, é interpretado por Colin Firth, em um processo referencial e de repetição interna ao fenômeno, já que ele é o *Mr. Darcy* da versão de 1995. Firth foi o primeiro intérprete de *Darcy* dessa fase de retomadas e é ele quem associa-se à cena do lago. *Bridget*, então, é uma das primeiras personagens dessa nova fase de versões a quem se associa a satisfação dos desejos das fãs: ela mesma, fã de *Orgulho e Preconceito* se torna o par romântico do *Mr. Darcy* contemporâneo, personagem e ator.

A referência à cena da camisa molhada é espiralada, novamente, na versão de *Orgulho e Preconceito* dirigida por Joe Wright, em 2005. De natureza mais sutil, *Mr. Darcy*, interpretado pelo ator Matthew Macfadyen, não pula em um lago para receber *Elizabeth*, interpretada por Keira Knightley, com as roupas umedecidas e transparentes. Em contraponto, a cena da proposta de casamento de *Darcy* para *Elizabeth* foi realizada na chuva. A referência das roupas molhadas permanece, só que neste caso, tanto *Elizabeth* quanto *Mr. Darcy* estão encharcados. O pedido de casamento é uma das cenas mais sensuais dessa adaptação, especialmente pela tensão sexual entre os personagens, mais que insinuada, já que eles quase se beijam.

A *Elizabeth* desta versão de época carrega *marcas* da leitura contemporânea da personagem: mais desejosa por liberdade e mais resistente às convenções de comportamento. Ela trava embates com *Mr. Darcy* em diálogos que deixam transparecer a intertextualidade com as diversas representações contemporâneas da personagem, além de acomodar as expectativas do público contemporâneo sobre o seu comportamento.

Na série televisiva, *Lost in Austen* (2008), a referência é espiralada mais uma vez. Quando *Amanda* decide voltar para a Londres contemporânea e tem que se despedir de *Mr. Darcy* (Elliot Cowan) ela lhe pede um favor. No próximo plano, vemo-lo sair de um lago com a camisa branca molhada e transparente. Nesse caso, a intertextualidade é criada com a adaptação de 1995 e com a adaptação de *O diário de Bridget Jones*, já partindo do princípio que é mais interessante colocar uma referência de uma adaptação anterior do que uma proveniente dos livros, contando com um público conhecedor de Jane Austen através das versões audiovisuais. É

também uma referência específica à *Austen Mania*, e um presente aos conhecedores dessa fase, já que dificilmente os leitores de Austen e os espectadores das fases anteriores entenderiam a referência. Essa cena é reconhecida e repetida em função do público espectador de versões mais recentes de *Orgulho e Preconceito*.

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

A cena do lago se torna parte da memória cultural de *Orgulho e Preconceito* em um contexto de repetições que a faz referência e cita. O público especializado, ao ter uma nova experiência espectral, tem a expectativa de reconhecer essas citações, aguardando ansiosamente por uma cena em que a referência à água se repete. A relevância da cena no cenário contemporâneo pode ser reconhecida através da construção de uma estátua de *Mr. Darcy* de camisa branca molhada em 2013.⁴⁶

A estátua do personagem, assim como representado pelo ator Colin Firth na adaptação de 1995 de *Orgulho e Preconceito*, é produto de uma ação de *marketing* do lançamento de um novo canal a cabo inglês. Para realizar a ação, o canal *Drama* realizou uma enquete *online* na qual perguntou: “qual a cena mais icônica da televisão inglesa?”. Entre outros exemplos, estava presente a cena cujas referências se tornaram objeto de nossa análise. No momento de conclusão da enquete, *Mr. Darcy* dentro do lago – ou melhor, saindo dele – seria a cena mais votada e a primeira colocada, recebendo o título proposto pela pergunta.

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

Foi erigida, então, uma estátua de proporções sobre-humanas (3,5 metros) da cena de *Mr. Darcy* erguendo-se de um mergulho no lago e exibindo seu corpo

⁴⁶ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/colin-firth-ganha-estatua-gigante-no-hyde-park-em-londres8952852#:~:text=Uma%20est%C3%A1tua%20de%20%2C7,Londres%2C%20no%20famoso%20Hyde%20Park.>

por debaixo da transparência proporcionada pela brancura da camisa e pela água que a encharcava. Após um período inicial no lago do *Hyde Park* em Londres, ela viajaria pelo país, sendo exposta em vários lagos no território inglês pelos mais diversos intervalos de tempo até, finalmente, ser fixada em um lago pertencente ao *Peak District National Park*, onde a cena foi filmada.

Recentemente, a estátua foi adquirida pelo *National Trust of Australia* e terá residência permanente em Melbourne, no lago *Riponlea*. A escultura do personagem empresta representatividade material a esta cena, transformando-a em monumento passível de ser visitado, visto, fotografado e filmado. A sua memória – da cena – torna-se, então, motivo e oportunidade de celebração, através de um objeto físico cuja admiração remete a um palimpsesto de referências.

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

Este exemplo, portanto, ilustra a hipótese que levantamos anteriormente a respeito do que será operacionalizado através do *reencontro*, principalmente no que diz respeito ao que será alterado ou adicionado a partir das diferentes experiências espectatoriais proporcionadas pelas novas versões e novas apropriações. Esta pode ser considerada uma nova apropriação de uma cena característica de uma versão específica. Como dissemos, a *espiral* mantém um ponto fixo – o texto ou o autor canônico –, que, neste caso, será Austen.

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

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

Para que aprofundemos ainda mais essa análise, pensemos na perspectiva de novos produtos que apropriem este personagem, cuja fama supera aquela de todos os outros personagens dos romances de Austen. Estabeleçamos, então, um paralelo entre a série *Lost in Austen* e a adaptação televisiva da sequência literária⁴⁷ de *Orgulho e Preconceito: Death comes to Pemberley* (2011), que pode ser traduzido como: *A morte chega a Pemberley*, e as suas escolhas enquanto referências e citações de outras versões no que diz respeito às suas representações do personagem.

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

A personagem de *Amanda Price* e o *Mr. Darcy* cruzam por questões muito parecidas com aquelas de Elizabeth Bennet com o mesmo herói. Ainda assim, a cena que cita a imersão no lago nessa versão, se dá de maneira completamente diferente, devido a outras causas. Como já dissemos anteriormente, Amanda pede que *Mr. Darcy* realize o seu desejo de vê-lo sair do lago, em referência às fãs da versão de 1995 de *Orgulho e Preconceito* e seus possíveis anseios.

Então, nesta nova versão adaptativa do romance fonte, são adicionadas novas informações importantes, como a própria personagem de *Amanda*, tão

⁴⁷História cuja tempo da narrativa é posterior àquele do romance fonte.

representativa da mulher contemporânea que anseia por seu próprio *Mr. Darcy*. Devido a esta busca por interlocução, as citações a antigas versões que o seriado fará serão determinantes no estabelecimento de relação com o público espectador. É coerente que esta série ressignifique a cena da camisa molhada, facilitando a identificação da sua personagem principal – fã de Jane Austen – com seu público-alvo: fãs de Jane Austen e conhecedores das versões audiovisuais anteriores.

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

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

Mr. Darcy inicia então uma busca pelas matas da sua propriedade, mais tarde encontrando *Wickham* absolutamente desconcertado ao lado de seu amigo, já sem vida. A partir disso, o romance se desenrola de maneira característica a romances de mistério e investigação policial, levando em consideração os perfis dos já conhecidos personagens do texto fonte. Este livro teve uma versão televisiva realizada pela BBC em 2013, no formato de uma minissérie em três episódios. Mr. Darcy foi representado por Matthew Rhys e Elizabeth por Anna Maxwell Martin.

O Mr. Darcy de *Death comes to Pemberley* é construído de maneira bastante distinta daquele que encontramos nas páginas do romance fonte ou nas telas televisivas e cinematográficas das versões audiovisuais. Após seis anos de casamento com *Elizabeth*, ele se tornou um homem mais suave, menos grave. A influência do casamento lhe é bastante positiva no sentido de alterar seu humor,

fornecer-lhe alguma leveza e enternecer sua recepção a estranhos, já que sua índole honrada não demandava mudanças. *Elizabeth*, por sua vez, tornou-se uma mulher mais madura e responsável com suas opiniões, não as estabelecendo de maneira leviana.

Recentemente, em uma entrevista a respeito da sua participação neste projeto, Rhys comentou sua apreensão ao receber a oferta de representar um personagem tão conhecido e interpretado por tantos outros atores. A princípio, ele não teve interesse na série, temeroso das possíveis comparações que sofreria com outros Mr. Darcy, em outras versões, feitos por outros atores. Rhys diz na entrevista que decididamente não aceitaria o papel de Mr. Darcy em uma adaptação de *Orgulho e Preconceito*, devido ao lastro de múltiplas referências audiovisuais que este personagem adquiriu ao longo de tantos anos. A perspectiva de interpretar um personagem profundamente conhecido pelo público, mas que apresenta algumas alterações devido ao intervalo de tempo em que se passa a narrativa, foi o que persuadiu Rhys. Ele diz, ainda, que se interessou pela possibilidade de mostrar um Darcy mais sensível, consequência de um casamento feliz.

Um fator ainda o deixava apreensivo: a possibilidade de existir na série alguma referência ao que ele chamou de “síndrome da camisa branca”. Rhys não queria, de forma alguma, repetir a cena que se tornou tão importante para a história televisiva inglesa. Ele dizia temer que a repetição pudesse ser mal-sucedida e que causasse mais estranhamento do que identificação por parte dos espectadores. De fato, em *Death Comes to Pemberley* não há menção a lagos, chuvas, fontes ou camisas brancas. A adaptação televisiva desta apropriação dos personagens de Austen decidiu passar ao largo das referências às outras versões, construindo não só um novo *Darcy*, alterado pelos anos de felicidade, quanto um novo universo particular de referências.

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

nova representação de *Elizabeth* assim como de *Darcy*, a memória construída pela versão de 1995 se torna praticamente uma menção necessária, em nome da interlocução com os espectadores, talvez até mais satisfatória do que uma referência ao texto fonte.

5. Considerações finais – A memória espiralada em movimento

Em julho de 2021 a plataforma de streaming estadunidense *Peacock*, que pertence ao canal de televisão norte-americano NBC, anunciou que está pré-produzindo um *reality show* de encontros amorosos baseado na obra de Jane Austen. Antes mesmo de ser lançado o jogo de competição por um parceiro romântico já foi comparado com um outro reality show chamado *The Bachelorette*, que está em exibição desde 2003 e já acumula 19 temporadas.

A descrição diz que a nova série será um jogo no qual a protagonista, que está cansada da falta de romance nos encontros amorosos da vida pós-moderna, permeado por aplicativos de encontro, redes sociais e relações passageiras, está em busca de um amor digno de romances literários. Durante a temporada, ela terá a oportunidade de conhecer diversos parceiros em potencial, sendo cortejada por todos em eventos sociais, participando de bailes, de encontros de leitura, de chás da tarde e passeios no parque para, ao final, escolher um parceiro definitivo.

“Será que ela encontrará seu Mr. Darcy?”, questiona a mensagem promocional da sériegameficada ainda em pré-produção. Nós questionamos, em resposta: se a protagonista está em busca de um Mr. Darcy, seria ela uma nova versão da *Elizabeth Bennet*?

A sinopse do lançamento segue apresentando outros aspectos do programa. Menciona questões de contextualização histórica no período regencial britânico, grandes casas no campo com salões e salas de estar, carruagens, vestidos longos e chapéus. As locações, os cenários, os figurinos e as regras sociais – parte do jogo envolve a interdição de vários aspectos da sociabilidade contemporânea, impedindo que o casal fique sozinho e dificultando que eles tenham momentos íntimos - seriam construídos para gerar verossimilhança com aspectos descritos por Austen e que refletem a época em que os romances foram escritos. Não fica claro, em uma primeira análise, se o reality, então, seria uma adaptação, talvez uma adaptação intercultural (Vieira, 2013), de *Orgulho e Preconceito*, já que a busca é por um Mr. Darcy para chamar de seu, ou seria uma adaptação da obra de Jane Austen, por incluir de maneira mais abrangente, questões sociais e culturais que atravessam todos os romances.

Não conseguimos deixar de notar, entretanto, que grande parte das imagens de divulgação, ao apresentar o *reality*, descrevem eventos e situações que fazem referência direta às sequências e cenas do universo de versões audiovisuais dos romances. As intertextualidades com referências providas pelo audiovisual são até mais facilmente reconhecíveis do que aquelas que encontraríamos nas páginas de algum dos romances de Austen.

Inicialmente, o *reality* foi anunciado com o nome: *Pride and Prejudice: An Experiment in Romance*, ou *Orgulho e Preconceito: um experimento sobre romance*. As relações intertextuais declaradas, então, resolveriam a nossa dúvida inicial, já que o encontro com o *Mr. Darcy* contemporâneo estaria, de fato, acontecendo em uma “experiência” de *Orgulho e Preconceito*. A partir de fevereiro de 2022, entretanto, a série foi atualizada e passou a se chamar *The courtship*, ou *A corte*. De qualquer forma, mesmo após a alteração, as imagens de divulgação seguem sendo recheadas de imagens de adaptações recentes, principalmente das versões de 1995 e 2005 de *Orgulho e Preconceito*.

Parece-nos evidente que o que está em jogo, na verdade, é a memória cultural das obras de Jane Austen espiralada através das intertextualidades das versões audiovisuais. O *reality show*, como Vera Lucia Follain de Figueiredo afirma, é uma “tradução midiática da estética do pequeno, do culto do cotidiano, preconizado por teóricos contemporâneos, aproveita-se da aura que a literatura como instituição, de certa forma, ainda conserva, para atrair o público (...)” (Figueiredo, 2020:31).

O programa evoca um imaginário estético construído pelas adaptações recentes de *Orgulho e Preconceito*, articulado com uma memória difusa dos seus romances cujo aspecto romântico é *marca* palimpséstica enfatizada nas versões audiovisuais adolescentes dos anos 1990 e 2000. As relações intertextuais do programa são construídas com a memória cultural de Austen de forma mais ampla: todas as versões audiovisuais estão em articulação através de uma pincelada estética que revela e convoca as referências que melhor interagem com o objetivo superficialmente romântico do jogo. Não podemos negar que é um processo adaptativo, mas é necessário notar que o *reality* estabelece relações intertextuais mais amplas e complexas do que um simples diálogo linear com *Orgulho e Preconceito*, ou outro romance de Austen. Ele está inserido em uma rede de

referências e citações que também inclui as versões audiovisuais anteriores, em uma lógica de espiral.

Um dos aspectos mais interessantes deste exemplo é a possibilidade de *ponto de entrada* que ele gera, através da projeção da mulher comum contemporânea em ocupar o lugar da protagonista de Austen. O espectador que está chegando a este universo através desta versão terá uma experiência subjetiva das referências intertextuais inteiramente inédita, já que é a primeira vez que um *reality show* se propõe a se inscrever nas camadas.

O ineditismo, entretanto, é uma faceta da *Austenmania*, que já teve inúmeras *marcas* de novas experiências que se articularam à memória cultural de Austen. É um fenômeno no qual todo tipo de fantasia do público se torna real através das produções da indústria cultural: Austen, de autora, já se tornou personagem, suas protagonistas já vieram para os séculos XX e XXI e caminharam por outros países. Agora, a narrativa de uma mulher comum e anônima do contemporâneo pode se tornar a narrativa de uma protagonista de uma grande narrativa literária.

Se esse era um sonho realizável apenas através de *fan-fics*, *fan-films* e *fan arts*, no entanto, é concretizado em um jogo televisionado, do qual podemos nos tornar espectadores enquanto sonhamos em sermos, nós, as protagonistas. Torne-se *Elizabeth Bennet* e encontre o seu *Mr. Darcy*. A *Elizabeth* que se propõe aqui é repleta de questões pós-modernas, é claro, o que gera ainda mais circunstâncias de identificação com o público espectador, conhecedor e reconhecedor. É, realmente, um presente perfeitamente embrulhado para a fã de Jane Austen.

Ao chegarmos ao final desta tese, ainda refletindo sobre o que viabiliza a troca de lugar entre espectador especializado e personagem promovida pelas versões contemporâneas de *Elizabeth Bennet*, sentimos a necessidade de retomar os questionamentos que deram início à nossa investigação. Afinal, quais são as especificidades de um fenômeno contemporâneo de retomadas de narrativas clássicas, inserido em um cenário convergente? E, ainda, quais os efeitos desse fenômeno sobre a memória cultural da narrativa que, através das retomadas incessantes, estabelecem os mais diversos vínculos intertextualmente com os elementos das versões no contemporâneo?

Percebemos que o fenômeno diagnosticado por nós é fruto de uma dinâmica que, ao mesmo tempo, repete e inova. Ele repete ao retomar narrativas clássicas para produtos midiáticos e inova por fazê-lo em um complexo processo de acúmulo e articulação das referências das versões anteriores com o texto-fonte, concretizada no *reencontro* com a nova versão.

A imagem da espiral, que surge do desejo de descrever um processo em constante movimento, auxilia a descrever as relações entre a memória cultural e o momento de experiência espectral com uma nova versão. Entendemos que a memória cultural espiralada mantém as conexões intertextuais e referenciais enquanto gira, articulando novas experiências dos espectadores, experiências de reconhecimento e o acúmulo de informações.

Entendemos, inicialmente, que não devíamos nos dedicar à relação linear que é construída entre romance-fonte e adaptação. Ao reconhecermos um fenômeno multiplicador, percebemos que a investigação devia se desdobrar em direção à complexidade intertextual de um universo em movimento, ampliando o escopo da análise para a memória cultural das narrativas e os laços que ela constrói com repetidas retomadas em diferentes contextos.

A memória cultural espiralada das narrativas tece as relações com as referências de maneira mais complexa, unindo passado, presente e projetando no futuro. Através dos trabalhos de memória do público, que reconhecem as referências na experiência espectral dos mais diversos produtos da cultura, as *marcas* de cada versão são inseridas e articuladas, entrando em movimento. O deslocamento da ênfase da pesquisa para a experiência espectral, nos permite analisar como os processos adaptativos declarados e os não declarados, aqueles que não voluntariamente estabelecem seus desejos de vinculação intertextual, interferem na memória cultural do texto-fonte. Entende-se, portanto, que o reconhecimento desses elementos pelo público especializado não depende da declaração intertextual e sim do trabalho de memória do público conhecedor e reconhecedor.

O processo de retomada das narrativas e das personagens que analisamos ao longo deste texto demonstra que este fenômeno contemporâneo não se organiza através das mesmas regras de outros momentos de retomada. Houve uma ruptura

com a lógica de que cada geração adapta os clássicos à sua imagem: o que se perceber é que o momento de repetições que está em andamento oferece múltiplas oportunidades de *reencontrar* os clássicos para uma mesma geração. Um fenômeno que está em constante movimento, ou ainda, em aceleração, que é operacionalizado através de dinâmicas intertextuais e referenciais, de funcionamento interno e específico. As lógicas de produção e de consumo que vão nortear os *reencontros* preveem que as referências intertextuais serão constantemente reconhecidas e articuladas à memória cultural das narrativas. Essa premissa funciona apenas a partir não só da existência, mas também da permanência de um público espectador conhecedor.

Como dissemos anteriormente, este é um processo que busca no personagem o laço afetivo que promove a continuidade: cada oportunidade de ver *Jo March*, *Elizabeth Bennet* e *Mr. Darcy* ou *Mrs. Dalloway* é uma circunstância de expectativa do familiar associada à releitura atualizadora. A frequência que esse movimento se repete no contemporâneo é característico da cultura das mídias, semelhante ao procedimento das franquias: quanto mais conteúdo houver, mais o desejo por novos conteúdos é aguçado no espectador. Se ele não encontra, ou se porventura não reconhece a nova experiência como satisfatória, ele produz a sua, preenchendo lacunas e compartilhando significados.

A ênfase que esse momento dá ao personagem promove uma alteração no movimento constante da memória em espiral: o círculo espiralado, quando em processo intensificado de diminuição dos intervalos entre as versões, aumenta a velocidade em determinados pontos dessa espiral. No período contemporâneo, em que a mesma geração pode assistir a mais de uma versão do mesmo texto-fonte, usufruindo de diversas experiências diferentes de espetatorialidades, essa espiral se torna cada vez menos circular e mais elíptica: rodando cada vez mais rápido, as suas voltas incorporam, igualmente, cada vez mais referências. Entendemos pelos exemplos analisados que a tendência da memória em espiral é de seguir em movimento acelerado.

Entendemos que o fenômeno de retomadas que anunciamos no começo desta tese é um *ponto de entrada* e não um fim. Ele é um início, promovido pelo audiovisual comercial, para uma dinâmica que ele alimenta, mas que rapidamente o supera. O *reencontro* está na potência intertextual da experiência espetatorial.

Entendemos que as versões adaptativas do mercado operam uma função cultural enquanto instrumentos de retomadas e de *reencontros*, ganhando importância analítica para que percebamos as diversas produções que circulam a partir delas. As versões exercem um papel de retomada, da mesma forma que elas reposicionam, desdobrando em dinâmicas incessantes de apropriação dessa narrativa e das suas personagens. As produções do contemporâneo existem no campo da exploração comercial das narrativas, mas também no campo das trocas, das produções de fã, dos compartilhamentos de informação e das experiências.

6. Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: argos, 2009.

APPADURAI, Arjun. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARENDT, Hannah; DUARTE, João CS. *A vida do espírito*. 1978.

AUSTEN, Jane. *Persuasão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2007.

AZERÊDO, Genilda. *Intermediality, intertextuality and parody: resonances of Jane Austen in John Fowles's the French lieutenant's woman*. Ilha do Desterro, v. 74, p. 41-59, 2021.

_____. *Jane Austen e a recodificação paródica do gótico em Northanger Abbey*. Ilha do Desterro a Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, n. 62, p. 075-098, 2012.

_____. *Jane Austen, Adaptação e Ironia: Leitura Introdutória de Emma*. Revista Graphos, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Discourse in the Novel* In: Literary theory: An anthology, v. 2, p. 674-685, 1935.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018a.

_____. *Speech genres and other late essays*. University of Texas press, 1986.

BAKHTIN, Mikhail; BEZERRA, Paulo. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo: Editora, v. 34, 2017.

BAZIN, André. *Por um cinema impuro: defesa da adaptação*. In: O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEJA, Morris. *Film & Literature, an introduction*. Nova Iorque: Longman, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura: Filosofia, teoria e crítica*. Editora Autêntica, 2018.

_____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRAIT, Beth; MACHADO, Irene. *O encontro privilegiado entre Bakhtin e Dostoiévski num subsolo em Bakhtiniana*: Revista de Estudos do Discurso, v. 6, n. 1, p. 24-43, 2011.

BROWNE, Nick. *O espectador-no-texto: a retórica de No Tempo das Diligências*. In: RAMOS, Fernão (Org.). Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional. São Paulo, Senac, v. 2, 2005.

BROWNSTEIN, Rachel M. *Why Jane Austen*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Editora Companhia das Letras, 2007.

CANCLINI, Nestor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009

CARTMELL, Deborah e WHELEHAN, Imelda, (Ed.). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. Nova Iorque: Routledge, 2013.

COSTA, Fernando Morais da, SOALHEIRO, Marcela. *Representação sonora entre literatura e cinema: A questão do ponto de escuta nas adaptações de Persuasão de Jane Austen*. Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, Florianópolis, UFSC, n. 65, 2013, p. 185-212

CRUZ, Marcela Dutra de Oliveira Soalheiro. *JANE AUSTEN É POP – o papel do leitor e do espectador na Austen Mania*/ Marcela Dutra de Oliveira Soalheiro Cruz. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2014.

CURI, Pedro P.; SOALHEIRO, Marcela. *Era uma, duas, três... vezes: contos de fadas, adaptação e intertextualidade em Once Upon a Time*. 2013.

CURI, Pedro Peixoto. *À margem da convergência: hábitos de consumo de fãs brasileiros de séries de TV estadunidenses*. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação de Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

_____. *Fan-Films: da produção caseira a um cinema especializado*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação de Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

DAVIS, G.; DICKINSON, K. (orgs.). *Teen TV: Genre, Consumption, Identity*. Londres: BFI, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. UFMG, 2017.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, v. 14, 2011.

DOANE, Mary Ann. *The close-up: Scale and detail in the cinema*. Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, v. 14, n. 3. Durham, Duke University Press, 2003, p. 89-111.

EAGLETON, Terry *Teoria da Literatura: uma introdução* Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.

ELLIOTT, Kamilla. *Theorizing adaptation*. Oxford University Press, 2020.

ELLIS, John *The literary adaptation*. Screen 23 (Maio-Junho): 3-5, 1982.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. s. *Film theory: An introduction through the sense* Londres, Routledge, 2015.

ENNE, A. L. *Juventude como espírito do tempo, faixa etária e estilo de vida: processos constitutivos de uma categoria-chave da modernidade*. Comunicação, Mídia e Consumo. Revista do PPDCOM-ESPM. Vol. 7, nº 20, p. 13-35. São Paulo: ESPM, 2010.

FAYE, Deirdre. *Le Jane Austen – The world of her novels* Londres: Frances Lincoln Limited, 2002.

_____. *Writer's Lives - Jane Austen*. Londres: The British Library, 1998.

FEHRLE, Johannes; SCHÄFKE-ZELL, Werner (Ed.). *Adaptation in the Age of Media Convergence*. Amsterdam University Press, 2019.

FELSKI, Rita. *Identifying with characters*. In: Character: three inquiries in literary studies. University of Chicago Press, 2020 p. 77 – 126.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Entre o texto e a imagem: a literatura equilibrista. Literatura e Criatividade*. Rio de Janeiro: Puc/7letras, 2012.

_____. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Ed. PUC Rio, 2010.

GRABES, Herbert *Cultural Memory and the literary canon* In: ERLL, Astrid e NÜNNING, Ansgar (Ed) *Cultural Memory Studies*. Berlim: Walter de Gruyter 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Trilunais, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HODGE, Jane Aiken *Only a Novel: The Double Life of Jane Austen*. Nova Iorque: Coward, McCann & Geoghegan, Inc., 1972.

HOLLINGER, Karen. *From Female Friends to Literary Ladies: The Contemporary Woman's Film. Genre and Contemporary Hollywood*, p. 77-90, 2002.

HOLLINGER, Karen; WINTERHALTER, Teresa. *A Feminist Romance: Adapting Little Women to the Screen*. *Tulsa Studies in Women's Literature* 18, no. 2 (1999): 173–92.

HOPKINS, Lisa. *Relocating Shakespeare and Austen on Screen*. Palgrave Macmillan, 2009.

HUNTER, I. Q.; KAYE, Heidi; WHELEHAN, Imelda. *Classics in film and fiction*. London: Pluto Press, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Ed. da UFSC, 2013

HUYSEN, Andreas; RIBEIRO, Vera. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, práticas da memória*. Contraponto, 2014.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Edusc, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

LACHMANN, Renate. *Mnemonic and intertextual aspects of literature*. In: *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, p. 301-310, 2008.

LIMA, João Gabriel; BAPTISTA, Luis Antonio. *Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin*. *Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)*, v. 20, n. 33, p. 449-484, 2013.

MACDONALD, Gina; MACDONALD, Andrew (Org.). *Jane Austen on screen*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

MACHADO, Irene A. *Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica*. *Itinerários—Revista de literatura*, 1998.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAIRA, S. e SOEP, E. (orgs.). *Youthscapes: the popular, the national, the global*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

MARTIN, Lydia. *Les adaptations à l'écran des romans de Jane Austen: esthétique et idéologie*. Editions L'Harmattan, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Diversidade em convergência. Matrizes: São Paulo. V. 8 - Nº 2 jul./dez. 2014.

_____. *Os métodos: dos meios às mediações*. Dos meios às mediações, p. 258-354, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, German. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001.

MCNEILL, Isabelle. *Memory and the moving image: French film in the digital era*. Edinburgh University Press, 2010.

MITTEL, J. *Television and American Culture*. Nova York: Oxford University Press, 2010.

MONAGHAN, David; HUDELET, Ariane; WILTSHIRE, John. *The Cinematic Jane Austen: Essays on the Filmic Sensibility of the Novels*. Jefferson, McFarland, 2009.

MÜLLER, Adalberto *Linhas imaginárias, poesia, mídia, cinema* Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.

NOKES, David. *Jane Austen - A life*. Londres: Fourth Estate, 1997.

PEIM, Nick. *If only you could see what I've seen with your eyes: Blade Runner and La Symphonie Pastorale* In: HUNTER, I. Q.; KAYE, Heidi; WHELEHAN, Imelda. (Eds) *Classics in film and fiction*. London: Pluto Press, 2000.

PELLEGRINI, Tania. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo, Senac, Itaú Cultural, 2003.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo I)*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ROSS, S. M.; STEIN L. E. (orgs.). *Teen Television: Essays on Programming and Fandom*. Jefferson, Mc Farland & Company, 2008.

SANDERS, Julie *Adaptation and Appropriation*. Nova Iorque: Routhledge, 2006.

SEERIG, Elisa; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *A intertextualidade e sua importância na atribuição de sentido à adaptação: Frankenstein e a série Penny Dreadful*. Polifonia, v. 25, n. 40.1, p. 113-125, 2018.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. EDUFBA; Compós, 2013.

SILVA, Marcos. *Literatura e Cinema*. 2008

SIMONS, Judy *The Afterlives of Louisa May Alcott: Greta Gerwig's Little Women*, Adaptation, Volume 13, Issue 2, August 2020, p. 279–281

SOALHEIRO, Marcela; MOURÃO, Mônica. *Adaptação, apropriação e memória: a relação entre a memória cultural circulada do cânone literário e os produtos audiovisuais contemporâneos*. In: Avanca Cinema International Conference 2015. Avanca, 2015, pp. 28-15.

SOLENDER, Elsa *Recreating Jane Austen's World on Film*. In: Persuasions: The Jane Austen Journal, v. 24, p. 102, 2002.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008.

_____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade intertextualidade*. Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, n. 51, p. 019-053, 2006.

SUTHERLAND, Kathryn. *Jane Austen's textual lives: from Aeschylus to Bollywood*. Oxford, OUP Oxford, 2005.

TODD, Janet (Ed.). *Jane Austen in context*. Cambridge University Press, 2005.

WALL, Anthony; JUNIOR, Jorge Witt Mendonça. *Os personagens na teoria de Bakhtin*. Revista Odisseia, v. 4, n. 2, p. 1-20, 2019.

WOOLF, Virginia. *Um quarto só seu e três ensaios sobre as grandes escritoras inglesas*. Bazar do tempo, 2021.