



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Gisele Moreira Santos

Jane Austen em caleidoscópio: três adaptações comentadas de A bela Cassandra

Florianópolis
2026

Gisele Moreira Santos

Jane Austen em caleidoscópio: três adaptações comentadas de A bela Cassandra

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cynthia Beatrice Costa

Florianópolis
2026

Santos, Gisele Moreira

Jane Austen em Caleidoscópio : Três adaptações comentadas
de A bela Cassandra / Gisele Moreira Santos ; orientadora,
Cynthia Beatrice Costa, 2026.

166 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2026.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Adaptação comentada. 3. Jane
Austen. 4. Meme. 5. Cordel. I. Costa, Cynthia Beatrice.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Gisele Moreira Santos

Jane Austen em caleidoscópio: três adaptações comentadas de A bela Cassandra

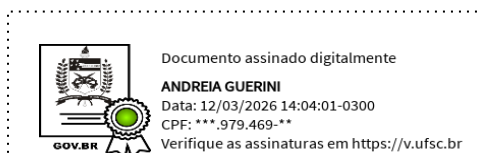
O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 15 de dezembro de 2025 pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Sabrina Moura Aragão, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

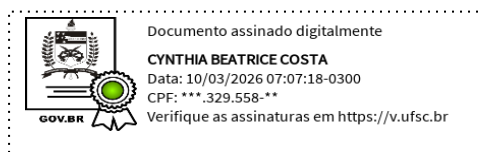
Prof.^a Juliana Cristina Salvadori, Dra.
Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Prof.^a Lenita Maria Rimoli Esteves, Dra.
Universidade de São Paulo - USP

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof.^a Cynthia Beatrice Costa Dra.
Orientadora

Florianópolis, 2026.

Dedicatória

“And I would give anything I own I'd give up my life, my heart, my home I would
give everything I own, just to have you back again”

— Canção de Bread

É difícil mensurar quanta coisa mudou na minha vida desde quando você partiu, sou outra pessoa, definitivamente, tive que aprender a viver em uma realidade sem a sua alegria, sem seu cuidado e sem a sua proteção. Já culpei Deus, culpei a sociedade, culpei a mim mesma, mas aprendi que culpa e responsabilidade são coisas diferentes, que nos afetam de formas distintas, e que apenas uma tem a ver com luto.

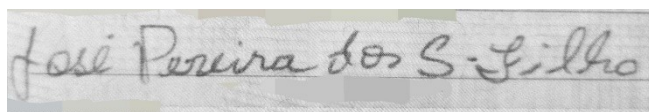
Lembro que alguém me disse que eu teria que ser forte, mas eu nada sabia sobre força até então. Aprendi com o tempo que ser forte é sobreviver além do sofrimento, além do imenso vazio e das expectativas alheias, é saber que eu deveria manter em mim as coisas que mais me faziam lembrar de ti. Me cobravam por não chorar e não sofrer o tempo todo, mas eu tenho consciência da responsabilidade que é ser sua semente na terra.

Você nunca foi tristeza, nunca foi desamparo, nunca foi melancolia, muito pelo contrário, sua presença na minha memória e na de todos que te conheceram é de uma pessoa extremamente divertida, calma, alegre, afetiva, que deixava todo o ambiente mais leve, que fazia dancinhas só para me ver rir, que me amparava com um afeto generoso que nunca mais conhecerei. Sou infinitamente grata a Deus por ter tido a honra de ser sua filha, duas almas afins que se reconheceram no universo e que construíram uma conexão eterna.

É neste que é, provavelmente, o momento mais decisivo e importante na minha vida, que evoco as suas lembranças, de como cuidava de mim, encapava meus livros do colégio, me acordava no horário de ir para a escola, dizia que eu deveria estudar, valorizar as oportunidades que eu tinha, as quais foram escassas para você. Quero que saiba que eu estou aqui, sendo corajosa, honrando tudo o que me ensinaste e tudo o que você, com certeza, sonhava para mim.

Ser sua filha foi a maior benção que já recebi.

Dedico esta tese de doutorado ao meu pai, José Pereira dos Santos Filho. Deixo aqui sua assinatura, como prova de que tudo que construo é reflexo da nossa ligação.

A photograph of a handwritten signature in dark ink on a light-colored, textured surface. The signature reads "José Pereira dos S. Filho" in a cursive script. The letters are connected, and the overall style is fluid and personal. The background of the paper shows some faint horizontal lines and a slightly mottled texture.

Agradecimentos

No presente momento de conclusão deste percurso acadêmico tão sonhado e intensamente vivido, o sentimento de gratidão emerge como parte essencial da profissional que me tornei durante essa etapa.

A conclusão dessa tese é resultado de um esforço conjunto, primeiramente, dos meus pais que sempre priorizaram a minha educação e me ensinaram que o conhecimento pode mudar vidas, tanto que me tornei professora.

Essa tese também celebra o esforço da minha mãe, que nunca me deixou desamparada de amor efetivo e, mesmo que ela discorde, afetivo também. E para os que sempre perguntam como eu dou conta de tanta responsabilidade, bom. é ela que me dá apoio para que eu possa dar conta de trabalhar em duas instituições de ensino em duas cidades diferentes, numa tese de doutorado, em concursos e mais o que ocorrer. Não é mágica, é amor de mãe.

O esforço que aqui relato também faz parte do trabalho intelectual da minha orientadora Prof.^a Dra. Cynthia Costa, que sempre foi tranquilidade em meio às incertezas. Serei eternamente grata pela dedicação e apoio para esse projeto desde o primeiro momento; mesmo estando distantes, pudemos trabalhar juntas com o rigor e competência que essa pesquisa exigiu.

Agradeço também a Universidade Federal de Santa Catarina, em particular ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Estudar nessa instituição, que integra ensino, pesquisa e extensão com maestria, é um objetivo pessoal que sou grata por ter alcançado.

Agradeço a disponibilidade da banca examinadora que acompanhou o processo de aperfeiçoamento desse texto com paciência, atenção e afeto, olhares valiosos e de extrema importância para a conclusão dessa etapa.

Essa tese é, portanto, mais do que apenas a obtenção de um título acadêmico: é resultado de uma busca colaborativa por conhecimento e isso é mais do que precioso para mim. Deixo aqui registrado o meu agradecimento a todos que com sua presença (*online* e

offline), carinho, apoio, palavras de incentivo e tranquilidade me ajudaram de alguma forma a transformar os desafios em aprendizado.

Viva a Universidade pública, tudo o que ela proporciona e a beleza da vida pela frente.

*Na primeira vez que toquei esse papel cortei meus dedos,
jorraram palavras ao invés de sangue, ainda hoje tento me curar.*
— Escrever é expor ferida aberta.

Resumo

A presente pesquisa se insere no campo da tradução e adaptação, introduzindo o conceito do caleidoscópio de perspectivas como metáfora e metodologia conceitual para guiar a análise e interpretação proposta. O estudo se concentra na juvenília de Jane Austen, que engloba as produções da autora durante a adolescência e que se distingue das demais obras pelo tom satírico e irônico que tem como característica a subversão dos padrões do romance sentimental do século XVIII. A tarefa principal dessa tese é demonstrar a adaptação como produto e processo, partindo do questionamento de que a juvenília de Jane Austen, assim como seus romances completos, é passível de adaptações dentro de diferentes gêneros textuais. Para tal processo, foi escolhido o conto *A bela Cassandra*. Para explorar as possibilidades de recontextualização dessa obra são propostas três adaptações comentadas sob a lente do caleidoscópio de perspectivas: a primeira em literatura de cordel, a segunda em formato de meme e a terceira como *chat* novel. A pesquisa parte da hipótese de que é possível adaptar os textos iniciais de Austen para a contemporaneidade de maneira profícua e criativa utilizando gêneros populares e comuns ao público contemporâneo. O embasamento teórico para tal processo se dá com base nas concepções de Linda Hutcheon (2013) que trata a adaptação como um processo de criação que emerge de diversas interpretações. A juvenília, aqui, é compreendida como uma obra aberta, conforme Umberto Eco (2015) e coteja com o conceito de transcrição de Haroldo de Campos (2011) para destacar como as escolhas do adaptador, assim como as modificações feitas no texto alvo, influenciam a inserção dessa obra em um novo contexto cultural. Em suma, a presente tese busca investigar as possibilidades de adaptação de *A bela Cassandra* em diferentes contextos, oferecendo uma análise das escolhas feitas através da prática da adaptação comentada.

Palavras-chave: Adaptação comentada; Caleidoscópio de perspectivas; Tradução; Adaptação.

Abstract

This research is situated within the field of translation and adaptation, introducing the concept of the kaleidoscope of perspectives as both a metaphor and a conceptual methodology to guide the proposed analysis and interpretation. The study focuses on Jane Austen's *Juvenilia*, encompassing the author's adolescent productions, which can be distinguished from her other works by their satirical and ironic tone, characterized by the subversion of 18th Century sentimental novel patterns. The primary task of this thesis is to demonstrate adaptation as both a product and a process, starting from the fact that Jane Austen's *Juvenilia*, much like her complete novels, are susceptible to adaptations across different textual genres. To achieve this, the short story *The Beautiful Cassandra* was chosen to explore the possibilities of recontextualization of this work. Three commented adaptations were proposed under the lens of the kaleidoscope of perspectives: the first in *cordel* literature, the second in meme format, and the third as a chat novel. The research premise lies on the hypothesis that it is possible to adapt Austen's early texts for contemporary audiences in a fruitful and creative manner, using popular genres common to the current public. The theoretical foundation for this process is based on the conceptions of Linda Hutcheon (2013), who approaches adaptation as a creative process emerging from diverse interpretations. The *Juvenilia*, in this context, is understood as an open work, according to Umberto Eco (2015), and is connected with Haroldo de Campos' (2011) concept of transcreation, to highlight how the adapter's choices, as well as the modifications made on the target text, influence the insertion of this work into a new cultural context. In summary, this thesis investigates the possibilities of adapting *The beautiful Cassandra* across different contexts, offering an analysis of the choices made through the practice of commented adaptation.

Keywords: Commented adaptation; Kaleidoscope; Translation; Adaptation.

Lista de Figuras

Figura 1 - Retrato de Jane Austen por Cassandra Austen.	28
Figura 2 – Nota de dez Libras	30
Figura 3 – Volume Segundo, o manuscrito original com o texto The History of England, onde podemos ver as caricaturas feitas por Cassandra Austen, irmã de Jane.	39
Figura 4 – A edição de R.W. Chapman contendo os três volumes completos da juvenília.	40
Figura 5 – Página 1 do cordel.....	94
Figura 6 - Página 2 do corde.....	95
Figura 7 – Página 3 do cordel.....	96
Figura 8 – Página 4 do cordel.....	97
Figura 9 – Página 5 do cordel.....	98
Figura 10 – Página 4 do cordel.....	99
Figura 11 – Página 5 do cordel.....	100
Figura 12 – Aquarelas do texto A história da Inglaterra por Cassandra Austen.	126
Figura 13 – Página Jane Austen Boladona.	127
Figura 14 – Página no Instagram: Mundo Jane Austen.....	128
Figura 15 – Darcy Grumpy Cat.	130
Figura 16 – Meme biscoito ou bolacha	131
Figura 17 – Meme “indo para 2025”.	132
Figura 18 – Meme adaptado A bela Cassandra.	133
Figura 19 – Chat 1.	147
Figura 20 – Chat 2	149
Figura 21 – Chat 3.	150
Figura 22 – Chat 4	151
Figura 23 – Chat 5.	152
Figura 24 – Chat 6.	153

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Tradução comentada.....	83
Tabela 2 – Título do cordel.	102
Tabela 3 – Estrofe I.	103
Tabela 4 – Estrofe II	104
Tabela 5 – Estrofe III.....	106
Tabela 6 – Estrofe IV.	107
Tabela 7 – Estrofe V.....	108
Tabela 8 – Estrofe VI.	110
Tabela 9 – Estrofe VII.	111
Tabela 10 – Texto fonte.....	112
Tabela 11 – Estrofe VIII.....	113
Tabela 12 – Estrofe IX.	114
Tabela 13 – Estrofe X.....	115
Tabela 14 – Estrofe XI.	116
Tabela 15 – Estrofe XII.	117
Tabela 16 – Analisando o meme.	134

Sumário

1. Introdução	15
2. A juvenília e a construção de Jane Austen como autora	28
2.1 Juvenília: conceitos e desconstruções.....	37
2.2 Por que estudar a juvenília?.....	43
3. As relações caleidoscópicas entre adaptação e tradução: por uma ótica de encontros.....	49
3.1 O caleidoscópio de perspectivas: distanciamentos e possibilidades	52
3.2 Movimentos contemporâneos.....	59
3.3 Reflexão, refração e perspectiva.....	64
3.4 Ângulo: Jane Austen no caleidoscópio.....	67
3.5 Perspectivas: Jane Austen e seu público.....	73
3.6 Obras em movimento: o caleidoscópio em ação	76
4. As adaptações de <i>A bela Cassandra</i>: os três espelhos do caleidoscópio	79
4.1 Preparando o caleidoscópio: da tradução comentada a adaptação comentada	82
4.2 Adaptando no caleidoscópio: Cassandra, a bunita: um caso em doze estrofes	91
4.3 A bela Cassandra em meme: entre mimesis e simulacro	119
4.4 O meme como atualização do texto literário de Jane Austen.....	123
4.5 Questionamentos: um meme pode ser uma adaptação?	137
4.6 O leitor conhece o futuro: perspectivas entre <i>A bela Cassandra</i> e chat novel.....	142
5. Considerações finais	155
6. Referências bibliográficas.....	160

1. Introdução

“Entre! Pareciam dizer as paredes despedaçadas. Ofélia viu as letras entalhadas e esmaecidas logo abaixo daquela cabeça, mas não sabia o significado. Ela leu as palavras: In consiliis nostris fatum nostrum est, em nossas escolhas encontra-se o nosso destino.”

O labirinto do fauno, Cornelia Funke e Guillermo Del Toro.

Em *O labirinto do fauno* (2019), a protagonista Ofélia entra no labirinto em busca de respostas e, movida pela curiosidade, encontra o fauno, um ser misterioso que promete mudar a realidade da menina. Para tal, ele designa três tarefas que terão de ser cumpridas para que sua promessa se concretize. O fauno oferece perigo, assombro, insegurança, mas também um escape, uma chance de curiosidade e deslumbramento, além do mote que conduz Ofélia pela narrativa: a necessidade do desafio. Os motivos que levaram a menina a adentrar o labirinto se confundem com os caminhos que me levaram ao doutorado, e que traçam meu caminho acadêmico: o desafio, a curiosidade e o escape.

A presença do fauno é aqui lida por mim como a busca pelo conhecimento, algo que não é simples de alcançar. Para chegar lá, eu preciso passar por labirintos, caminhos desconhecidos, enveredar por bosques sombrios e muitas vezes sem saída; abafar medos e inseguranças em uma tarefa que demanda tempo, fôlego. Trata-se de um caminho onde não se vê o final, pois, assim que me encontro com o fauno, ele me diz que estou só começando e me oferece uma nova tarefa em troca do meu objetivo. Assim, a busca pelo conhecimento me trouxe até aqui, a este caleidoscópio onde me (re)descubro professora e pesquisadora em constante formação. Nas palavras de bell hooks (1952 - 2021), inspiração de intelectual, feminista e educadora: “O trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação, fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas que passaram de objeto a sujeito que descolonizaram e libertaram suas mentes” (hooks, 1995, p. 466). O trabalho intelectual e minha atividade acadêmica foram se resignificando; não são mais uma escolha, mas uma necessidade.

A primeira tarefa do fauno para Ofélia consiste na busca por uma chave misteriosa que ela deve recuperar da boca de um sapo gigante. Esse desafio é algo extremamente novo e assustador para a menina, e assim aconteceu comigo, quando decidi tornar-me professora. Eu

tive consciência desde o ensino médio de que a Universidade do Estado da Bahia (UNEB), mais particularmente o Campus IV, seria a única escolha para mim, pois minha família não teria como me sustentar em outra cidade. Se eu quisesse entrar para a universidade, aquela seria a minha porta para o labirinto. Foi então que escolhi o curso de Licenciatura em Letras, Língua Inglesa e Literaturas sem sequer saber do que se tratava uma licenciatura, sem sequer saber falar inglês — eu estava ali porque queria estar na universidade, para mim não era uma escolha, era uma obrigação.

Essa cobrança não era externa, vinha de mim mesma, da minha geração, que viveu o ensino médio em escola pública entre 2008 e 2010, observou o crescimento do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) e das políticas de incentivo à educação superior pública, como o “Universidade para Todos”, do qual fiz parte como aluna. O discurso entre os professores que eu tinha acesso era um só: vocês precisam estar no espaço acadêmico, precisam ver e transformar o mundo pela educação e o caminho é universidade pública.

E minha chave estava na UNEB, lugar onde eu queria realizar meu sonho, aprender a falar inglês. E quem diria que meu sonho também seria um grande entrave? Lembro que foi um pouco difícil entender que apenas aprender um idioma é muito diferente do que aprender a ensinar um idioma, e esses dilemas foram moldando o que eu construía a partir daquele espaço acadêmico. Estar no Campus IV também significava tomar posse do meu ser professora/pesquisadora, que brotava tímido entre uma aula e outra.

Também foi na universidade que me redescobri como leitora, já que sempre gostei de ler, mas havia deixado esse hábito de lado com o tempo. Participar das aulas de literatura na universidade foi um divisor de águas, pois me tornei não apenas leitora, mas pesquisadora de literatura inglesa, me debruçando desde então sobre as obras de Jane Austen. Encontrei nelas um caminho fértil de pesquisa que me guiaria nos projetos futuros. Os professores que encontrei nesse caminho, moldaram muito da pesquisadora que eu me tornaria.

Nem sempre, porém, segui pelas vias apontadas por eles. Lembro-me de que um dos conselhos que recebi sobre a escolha do objeto de pesquisa, ainda na graduação, foi este: não escreva sobre o que você gosta, pois em algum momento você irá passar a odiar seu objeto. Como a maioria dos conselhos são gratuitos, você só descobre quais valeriam a pena comprar depois de já tê-los recebido. Se eu não pesquisar e escrever sobre o que gosto, o que me restaria se não o que odeio, considero chato ou mesmo irrelevante? Tal opção me levaria a

odiar toda a minha pesquisa e seus desdobramentos, inclusive o projeto para mestrado, doutorado, me torturando por anos a fio, odiando minha trajetória acadêmica como um todo. Questionei-me sobre essa afirmação e decidi, como se isso fosse uma opção, ser teimosa, afinal, uma mera tempestade nunca impediria Elizabeth Bennet de ir a pé a Netherfield.

Olhando com um pouquinho mais de atenção para aquilo que eu via meus professores fazendo em sala de aula, percebi que era possível dividir claramente aqueles que seguiram o conselho acima e aqueles que realmente me interessavam, que não pareciam odiar suas pesquisas e temáticas. Muito pelo contrário, eu via paixão, excitação, engajamento, algo que não se pode alcançar vindo daquilo que você odeia, daquilo que te esgota e consome. Não podemos interpretar esse caminho como um movimento romântico que traz apenas prazer, pois existem os momentos de angústia que fazem parte do processo, mas será que são apenas esses que nos marcam?

Durante a escolha dos objetos de pesquisa, meus professores me mostraram que eu poderia sim falar sobre o que era estimulante para mim: Austen e a relevância das suas obras a partir de vários aspectos. Queria falar sobre tudo, e me dei conta de que poderia unir conhecimento teórico de literatura com a vontade de descobrir o porquê gostamos de adaptações. Por que falamos tanto de Austen ainda hoje? Quem foi Jane Austen, afinal? O que suas heroínas representam? Por que as problemáticas relativas à vida das mulheres dos séculos XVIII e XIX ainda são tão relevantes, para não dizer semelhantes, tantos séculos depois? Existia um mar de questões a serem tratadas nesse labirinto, só me bastava escolher por onde começar.

Com a chave na mão, parti para a minha próxima tarefa, que foi o mestrado em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia (UFBA), iniciado em 2017 e finalizado em 2019, no qual tive como orientadora a Prof.^a Dr.^a Carla Dameane e como coorientadora a Prof.^a Dr.^a Juliana Salvadori.

Foram muitos os desafios para que eu pudesse cursar o mestrado em Salvador, visto que moro no interior da Bahia, a 300 km da capital. Teria, portanto, que encontrar uma forma de me deslocar toda semana para as aulas. Desde jovem eu precisei trabalhar e sempre conciliei trabalho e estudo, ainda que muito a contragosto, pois sempre entendi o estudo como um trabalho, um compromisso intelectual que demanda tanto quanto qualquer outra tarefa comumente remunerada.

No início, eu era funcionária pública ainda em estágio probatório, portanto não poderia me afastar do trabalho e nem conseguir bolsa; assim, a única solução foi fazer um acordo na instituição para diminuir minha carga horária e passar de dois a três dias em Salvador, na casa de parentes, para assistir às aulas no campus Ondina e passar o restante da semana em Jacobina, para dar conta do trabalho no município. E assim foi feito. A vida na estrada é cansativa, cheia de angústias e de esforços financeiros, mas o foco principal necessitava ser valorizado: minha pesquisa e formação profissional.

Sempre que eu relato a saga que foi o caminho inicial do mestrado, reflito sobre os momentos que vivi e penso que não sei se hoje faria os mesmos sacrifícios físicos e mentais que fiz na época. Sinto o peso que foi estar nesse labirinto, onde me perdi mais do que imaginei, mas a minha vida acadêmica me ensinou que as coisas devem ser feitas de acordo com as possibilidades e nunca à espera do momento perfeito, pois esse nunca chega. Se há a chance, por que não tentar? Nem todos têm a mesma oportunidade de recomeçar como Anne Elliot, em *Persuasão*; talvez minha carta de redenção nunca chegue, então, sigo metade ansiedade, metade esperança, e por enquanto, estou certa que devo seguir.

O período em que estive na UFBA foi de grande amadurecimento, como pessoa e, sobretudo como pesquisadora. Foi lá que eu me encontrei como intelectual negra e reconheci o impacto e a contribuição que meu caminho acadêmico poderia trazer para a comunidade de onde eu vim. Passei a olhar com mais carinho e coerência para os meus avós e pais. A trajetória deles me mostra que saber de onde eu vim é a chave para saber para onde eu vou. Assim como Iza e Russo Passapusso cantam com veemência, “quem tem referência não fica refém”¹. Eu abraço minhas referências na certeza de que todas elas constroem o eu que hoje escreve essa tese.

O meu projeto de mestrado desdobrou-se da pesquisa de monografia feita na graduação, e continuei pesquisando sobre adaptação, mas dessa vez com um olhar para a *transmidiação* e para como as obras de Jane Austen estavam sendo adaptadas de acordo com esse conceito. Discuti, na minha dissertação, as relações da transmidiação com a chamada *Austenmania* contemporânea, entendida aqui como resultado da constante presença de adaptações de obras da escritora inglesa Jane Austen para o cinema, a TV e a *internet*, que se reinventam dialogando com uma gama de gêneros e público.

¹ Trecho da música Mega da virada, presente no álbum Afrodhit (2023) da cantora Iza.

Delineei, então, como a *Austenmania* surgiu pela consolidação de Jane Austen como uma autora clássica, seu culto pelos fãs e sua relação com as novas mídias para as quais suas obras têm sido adaptadas. Tendo como recorte as adaptações das obras de Austen lançadas a partir dos anos 1990 até a presente década, que tornaram Austen — vida e obra — recorrente nas produções ditas *mass-media*, propus um diálogo com o conceito de cultura da convergência (Jenkins, 2009), explicitando as razões que tornam os romances de Austen relevantes para a contemporaneidade e a capacidade que encontramos na sua escrita de fornecer materiais que sirvam de construto para a transmidiação.

O labirinto continuava a me chamar e, assim como na saga de Ofélia, que precisa cumprir suas tarefas para alcançar seu objetivo, em abril de 2022 iniciei mais uma tarefa, o doutorado em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde busco expandir meus conhecimentos sobre teoria e didática de tradução e sobre adaptação e seus impactos na forma como consumimos, compreendemos e temos acesso à literatura no mundo digital em que vivemos.

Aqui, o fauno explica que não há uma saída iminente e sim várias que terei que escolher. Sob essa perspectiva, ele me presentia com um caleidoscópio me pede que eu o observe, considere suas perspectivas e delineie meu novo caminho. Entro, então, no caleidoscópio de perspectivas tradutórias, literárias, contemporâneas, atemporais, e convido a pensar a obra de Jane Austen sob uma ótica de possibilidades.

Quando, no século XVIII, Jane Austen, ainda adolescente, escreve seus primeiros versos para entreter sua família, no seu brincar de autoria, praticando a profissão que a faria conhecida em todo o mundo, provavelmente não poderia imaginar que uma jovem, negra, nascida nos anos 1990, iria dedicar sua vida acadêmica a estudar suas obras e, por meio disso, alcançar lugares que nem ela mesma ousava imaginar.

Mas não é isso o que a literatura faz? Constrói pontes anacrônicas, em que o realismo de Jane Austen pode (ou não) ser lido como reforço de ideias tradicionais, afirmação da potência do casamento ou até uma ode ao lugar doméstico da mulher. Contudo, também há lugar para uma leitura em que questionamentos são levantados acerca do lugar da mulher na sociedade, das limitações de seu sexo e sua classe, de modo que suas relações não podem ser lidas apenas como expressão romântica, mas, também, como uma ferramenta social que dita ela como será vista e quais serão as suas chances de sobreviver.

Virginia Woolf (2014) tratou, em alguns dos seus ensaios, sobre as relações entre mulher e literatura, delineando uma alegoria que se faz relevante quando pensamos o lugar da mulher na produção intelectual, sua sobrevivência, suas possibilidades e anseios:

Por menor que fosse, esse pensamento tinha, apesar de tudo, o mistério próprio de sua espécie — de volta à mente, tornou-se imediatamente muito empolgante e digno de atenção; e, conforme zunia, afundava e zanzava para lá e para cá, despertava um aluvião, um tumulto de ideias tal que me era impossível ficar parada. Foi assim que eu me vi andando extremamente rápido através de um gramado. Na mesma hora a figura de um homem surgiu para me interceptar. Não percebi de pronto que as gesticulações daquele objeto curioso, de fraque e camisa formal, eram dirigidas a mim. O rosto dele expressava horror e indignação. O instinto, em vez da razão, veio me socorrer: ele era um bedel; eu era uma mulher. Aqui era o gramado; ali estava o caminho. Somente os estudantes e os professores eram admitidos aqui; o cascalho era o meu lugar [...] embora o gramado fosse melhor para caminhar do que o cascalho, não houve nenhum dano grave. A única acusação que posso fazer contra estudantes e professores de qualquer universidade que seja é a de eles terem afugentado meu pequeno peixe [o pensamento citado inicialmente] para proteger seus gramados cultivados trezentos anos a fio. (Woolf, 2014, p. 14-15)

O trecho destacado enfoca o desejo da mulher de ser capaz de trazer à tona intelectualidades que sejam reconhecidas pela sociedade que dita o que pode estar presente no conforto do “gramado” ou que terá que percorrer o caminho de cascalho.

Muitas leituras emergem dessas relações, assim como da minha posição de pesquisadora acadêmica-fã, ou *Aca-fan*, como trata Jenkins (2009). Os questionamentos do meu texto acadêmico também são delineados por essa dubiedade que questiona se o que eu estou fazendo é mesmo produzir conhecimento, é pensar criticamente, é me formar como pesquisadora relevante para a minha área de atuação, ou se é apenas passar o tempo lendo romances e assistindo a adaptações filmicas. A ferramenta acadêmica, a partir do olhar social, também dita como eu serei vista e quais são as minhas chances de sobreviver.

O que é sentir-se bem-vindo nesse lugar? É estar em constante desconforto, ter sua voz questionada até mesmo dentro da própria cabeça, é estar em um lugar de deslegitimação que sugere que estudar é perder tempo e que conciliar uma pós-graduação com 60 horas semanais de sala de aula é tarefa impossível até para pessoas tão obstinadas quanto Elizabeth Bennet. Ser uma pessoa negra dentro da academia é se mover contra a maré em um esforço tão físico quanto mental e agarrar cada oportunidade como se fosse à única. Foi assim que, em um conturbado contexto pós-pandemia, propus um projeto, ou, melhor, retomei o projeto que já havia iniciado e abandonado no ano anterior, e me inscrevi para a seleção de doutorado

em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina, a 2.683 km da minha casa no interior da Bahia.

Estar nesse programa é um exercício de coragem, entre assistir às aulas remotas nos espaços vagos de trabalho, manter dois empregos e enfrentar o cansaço de nunca estar no espaço do acadêmico “ideal”, aquele em que é possível se dedicar inteiramente à pesquisa, sem ter que estudar pelas brechas, garimpar os espaços, desafiar a minha realidade e partir dela para algo maior. Havia sempre uma voz ecoando na minha cabeça, sugerindo a opção de apertar um pouco mais o orçamento, desistir de um trabalho e me dedicar mais ao doutorado, ou quem sabe tentar uma bolsa de estudos, largar tudo e ir para Santa Catarina, o que não é uma escolha possível para quem tem responsabilidades em seu lugar de origem.

A escolha de conciliar meu trabalho com o estudo não foi feita apenas em nomes dos meus interesses, mas dos de todas as pessoas que são influenciadas pelas minhas ações e que colhem os frutos e os sacrifícios gerados por elas. A verdade é que, neste caleidoscópio, sob a perspectiva do conhecimento, onde me encontro em constante aprendizado e construção, não há saídas, mas múltiplas formas de seguir em frente.

Talvez um início tão pessoal pareça fugir do assunto, prolongando-se demais nos elementos não teóricos, mas, caros leitores, é impossível desassociar a pesquisa que será apresentada de todo esse processo que a construiu e da pessoa que a propôs. Conforme a posição profícua da intelectual Bárbara Carine (2025), a escrita acadêmica é, também, um lugar de liberdade e de encontro, unindo a pessoa escritora/pesquisadora a um propósito maior:

A escrita é, sobretudo, um espaço de acolhida e de liberdade. Se ela se torna um local de tensão e contrariedade de si, perde a essência e é esvaziada. Uma escrita crua, seca, sem alma é reflexo de uma pessoa escritora sequestrada de si. Escrever para si, em uma escrita técnica, jornalística ou criativa, não se limita a uma dimensão literária hermética na qual poucas pessoas entenderão o conteúdo do seu texto. Não é sobre escrever um texto sem alma, mas muito menos sobre a escrita de um texto enigmático no qual você é o único interessado e endereçado. Escrever é sobre ter a generosidade da partilha de seus conhecimentos. (Carine, 2025, p. 60)

Portanto, essa não é apenas uma teorização daquilo que foi estudado, cotejado e discutido; também é um processo de crescimento, dor, sacrifício, prazer e conhecimento de uma pessoa humana que terá sua trajetória mudada pelo texto aqui apresentado. É essencial que vivamos uma humanização desse lugar acadêmico que forma outros humanos que

estarão, essencialmente, dentro de outras relações que, acima de tudo, devem ser pautadas pela humanidade, pela diversidade e pela presença do respeito e equidade.

Quando escolhi a ideia de labirinto para ilustrar minha trajetória de pesquisa, não me referi ao labirinto que representa uma prisão ou um desnorreamento, mas o que representa a busca pelo autoconhecimento e o foco no processo, no caminho que deve ser percorrido, não no desfecho em si. Diferentemente da ideia de labirinto como o do Minotauro, por exemplo, o labirinto em que me encontro é plural e tem na formação acadêmica e profissional o “fio de Ariadne” que vai me guiando de etapa a etapa.

E é assim, tentando conciliar a Gisele pesquisadora, a Gisele professora, a Gisele filha, amiga, concurseira e tantas outras *personas* que cabem nesse caleidoscópio, que venho apresentar minha pesquisa que segue caleidoscópica tanto no seu fazer teórico quanto no seu fazer prático, na qual se misturam as vozes de autoria de Jane Austen com a minha, no lugar de tradutora/adaptadora em constante construção crítica, profissional e pessoal.

Com a finalidade de abraçar as possibilidades caleidoscópicas do fazer adaptativo, como gênero e processo, esta tese tem como tarefa principal adaptar a obra juvenil *A bela Cassandra* de Jane Austen através de diferentes textualidades, focando em como o texto da autora pode ser moldado em diferentes gêneros, a saber, cordel, *chat novel* e meme.

O texto de *A bela Cassandra* faz parte das juvenília de Jane Austen; a juvenília de um autor engloba as suas produções literárias da infância à juventude. No caso de Jane Austen, essa fase compreende, aproximadamente, os anos de 1787 a 1793, quando a escritora tinha entre 12 e 18 anos. É frequente que tais escritos juvenis se percam no tempo, mas, intencionalmente, a autora organizou e preservou cuidadosamente suas primeiras obras, garantindo que pudessem ser apreciadas por futuras gerações.

Os textos escritos por Jane Austen na adolescência possuem características conflitantes para os leitores que não estão acostumados ao tom explicitamente irônico e satírico dos contos ali presentes. Seus primeiros escritos oferecem um panorama da gênese de seu talento literário, profundamente influenciado pelo contexto histórico e literário de sua época. Nesses textos, já é possível vislumbrar o início suas habilidades literárias na perspicácia do comentário social e das sutis nuances românticas que mais tarde a caracterizariam como uma das maiores romancistas inglesas. A juvenília revela os temas recorrentes que permearam sua obra, como as relações sociais, e a condição feminina,

tratados com um senso de ironia que antecipam os traços distintivos de seus romances maduros.

Serão propostas aqui três adaptações comentadas desse texto fonte (TF): a primeira em forma de literatura de cordel, a segunda em forma de meme e a terceira em forma de *chat novel*. A tarefa de adaptar um texto se inicia com a vontade de subverter algo e para tanto iniciamos trazendo mais questionamentos do que respostas concretas: “E se a jovem Jane Austen escrevesse cordéis?”; “E se Jane Austen tivesse acesso à linguagem dos memes?”; “E se os diálogos entre as personagens se dessem via aplicativo de mensagens?”. Quais seriam as melhores possibilidades para que esse texto pudesse dialogar com a contemporaneidade? Quais seriam os caminhos a não seguir?

Tais questões podem ser passíveis de resposta dentro da atividade de adaptação, e o leque de possibilidades que se abre demonstra uma empreitada metalinguística, já que a própria autora em sua juvenília estava satirizando, recriando e colocando na ponta da pena as referências a que tinha acesso como leitora. Aqui, também, se busca subverter e recriar dentro dos gêneros e possibilidades de interação com o texto literário que temos hoje.

Portanto, a presente tese parte da hipótese de que é possível adaptar os textos iniciais de Jane Austen para a contemporaneidade de maneira profícua e criativa utilizando gêneros populares carregados de cultura e significado. O estudo busca, ainda, destacar as características que tornam a escrita de Austen fonte de obras abertas, suscetíveis a diversas interpretações, e analisar como essas obras proporcionam pontos de diálogo para novas perspectivas no contexto cultural e social contemporâneo.

O desenvolvimento de uma adaptação comentada da juvenília de Jane Austen, mais especificamente do conto *A bela Cassandra*, explorando as potenciais mudanças e inserções em diferentes contextos, pode ser frutífero tanto para o campo da adaptação comentada — uma derivação da tradução comentada — quanto da adaptação literária. Esse comentário visa, sobretudo, a investigar as possibilidades de recontextualização dessa obra, fornecendo uma análise crítica das escolhas feitas durante o processo. Busca-se oferecer, em suma, uma contribuição significativa para a compreensão das adaptações das obras de Jane Austen e suas conexões metalinguísticas com as adaptações já existentes em diferentes gêneros textuais.

Durante a etapa de criação, foram pensados conceitos de adaptação baseados em Linda Hutcheon (2006), pois a autora traz um conceito mais amplo de adaptação: para ela, o

ato de adaptar não se resume à transposição de uma obra de uma mídia para outra, mas implica a criação de outra obra, fruto de uma leitura/interpretação de quem adapta. Dessa forma, Hutcheon trata a adaptação como um processo de criação coletiva, pois, do caminho percorrido de livro a filme ou outras mídias, diversas interpretações e elementos entram em diálogo, distanciando a adaptação de sua fonte e a tornando uma obra com características próprias.

Para explorarmos as possibilidades de adaptação da juvenilidade, as concepções de Henry Jenkins (2009) possibilitam a inclusão da narrativa de Austen dentro de novos diálogos com diferentes gêneros, interagindo com o conceito de cultura da convergência, cunhado pelo autor para analisar como a cultura contemporânea traduz e ressignifica — e, no nosso caso, adapta — a obra de Austen, expandindo as possibilidades de leitura e interação intertextual dentro do nosso tempo.

Essas conexões serão levantadas dentro do conceito do caleidoscópio de perspectivas, teorizado aqui, a partir do qual iremos debater as complexidades inerentes às relações do processo de adaptação do texto, examinando suas sutilezas e possíveis modificações que atualizam e dão formas outras ao texto fonte.

Já à luz do processo crítico da adaptação comentada, é relevante analisar a juvenilidade de Jane Austen sob a perspectiva de obra aberta, conforme definido por Umberto Eco em sua coletânea de ensaios *Obra aberta* (2015), explorando a importância, possibilidades e limitações da juvenilidade dentro do corpo total de obras da autora. A pesquisa busca destacar aqui as diversas nuances presentes na juvenilidade, enfatizando sua relevância e diversidade.

Para analisar de forma crítica o processo de adaptação, precisamos visitar a ideia de *transcrição* conforme delineada por Haroldo de Campos em sua obra *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora* (2011). Aqui, destacam-se as nuances desse processo adaptativo, identificando como as escolhas do adaptador influenciam a inserção da obra em um novo contexto cultural e apresentando perspectivas e contribuições significativas.

Considerando a trajetória mencionada, a presente tese seguirá as seguintes etapas: a seção 2, *A Juvenilidade e a construção de Jane Austen como autora*, apresentará uma abordagem de natureza bibliográfica, com o propósito de rastrear a formação literária de Jane Austen por meio dos escritos da juvenilidade, centralizando esses textos como essenciais para entendermos o início da carreira literária de Austen. Nessa seção serão discutidos o conceito de juvenilidade, sua

importância dentro da fortuna crítica de Jane Austen, sua recepção à época, assim como um breve histórico de publicações e traduções para o público brasileiro.

Em *The Common Reader* (1925), Virginia Woolf destaca as principais características da juvenília e como esses textos espelham o desenvolvimento de autoria de Austen, afirmando que a autora já havia organizado sua temática principal desde cedo. Para debater o contexto da adolescência de Austen e como esse ambiente se mostrou eficaz para o desenvolvimento de sua escrita, Paula Byrne, em *A Verdadeira Jane Austen* (2018), ressalta a relação da autora com seus familiares e como o ato de leitura e escrita era compartilhado entre eles. As considerações de contemporâneos a Austen como Henry Austen e James Edward Austen-Leigh, seu primeiro biógrafo, foram consideradas a fim de entender a recepção da juvenília e destacar a relevância destes escritos entre seus pares.

Na seção 3, *As relações caleidoscópicas entre adaptação e tradução: por uma óptica de encontros*, será discutida a proposta do *caleidoscópio de perspectivas* como um conceito essencial para compreender o fazer teórico e metodológico que intrinsecamente norteia essa pesquisa, buscando compreender as interconexões entre tradução e adaptação que permeiam a persistente presença das obras de Jane Austen na contemporaneidade.

Finalmente, na seção 4, *As adaptações de A bela Cassandra: os três espelhos do caleidoscópio*, serão propostas três adaptações comentadas da narrativa *A bela Cassandra*, nas formas de cordel, meme e *chat novel*, explorando as potencialidades das escolhas narrativas e examinando de que maneira a irreverência, o humor e a crítica social de Austen podem ser adaptados para a audiência contemporânea. Nessa seção será apresentada uma análise dos comentários, oferecendo uma avaliação crítica das decisões tomadas durante o processo de adaptação comentada.

O primeiro passo para nortear as perspectivas propostas nesta pesquisa se configura no ato de compreender que a metodologia presente aqui leva o conceito do caleidoscópio não só como uma metáfora, mas como um princípio orientador para as escolhas e análises que propomos. Primeiramente, é interessante pensar o caleidoscópio como um meio metodológico, pois reitera a necessidade de considerar perspectivas tradutórias e adaptativas que sejam, simultaneamente, contemporâneas e atemporais, ou seja, que se moldem e questionem as necessidades da contemporaneidade, ao mesmo tempo que se mostrem frutíferas para acolher e dialogar com as necessidades midiáticas do porvir futuro. A

metodologia aqui proposta não se restringe a uma única lente, mas busca a intersecção, sobreposição e intercâmbio de diferentes olhares para construir uma compreensão que se aproxime da ação palimpséstica de adaptar e traduzir. Esse é um princípio que reconhece a pluralidade das formas de pensar a pesquisa, ao invés de procurar construir um único caminho linear.

Essa relação caleidoscópica reflete também na escolha do texto adaptado e dos gêneros escolhidos para tal adaptação; a juvenília por si só pode ser compreendida como um texto caleidoscópico que une em si vários gêneros e perspectivas de uma autora em sua gênese. As três adaptações comentadas — cordel, meme e chat novel — são a manifestação direta do caleidoscópio na prática: cada formato representa um espelho diferente através do qual a obra de Austen é compreendida e refratada em diferentes perspectivas, gerando novas imagens e significados. Quando pensamos nas perguntas evocadas pelo “e se...?”, pensamos também no movimento que ilustra as possibilidades dentro desse caleidoscópio, a depender do movimento proposto, podemos pensar em minha presença autoral como um movimento do caleidoscópio, pois os textos escolhidos e o caminho dos comentários da adaptação se deram por meio do meu ponto de vista como leitora, tradutora, adaptadora e autora.

A fundamentação teórica também se faz num movimento caleidoscópico. Linda Hutcheon (2013) é fundamental e central nas discussões aqui propostas, pois sua concepção de adaptação como um processo de criação coletiva e de interpretação que resulta em uma nova obra com características próprias, alinha-se com a ideia de múltiplas perspectivas geradas no caleidoscópio. A adaptação, nesse sentido, se reafirma não como cópia ou um texto de importância secundária, mas como uma nova visão. A metodologia aqui delineada não se limita à criação das adaptações, mas se estende a análise crítica das escolhas feitas durante o processo, assim, os comentários que acompanharão as adaptações serão o espaço para examinar as sutilezas e modificações que atualizam e dão novas formas ao texto fonte.

A estrutura da presente tese procura incorporar essa metodologia caleidoscópica para além da metáfora que inicia esse texto, principalmente nas seções 3, onde se teoriza o conceito do caleidoscópio, e 4, onde se aplica esse conceito através das três adaptações comentadas; os três espelhos são literalmente as diferentes visões que o caleidoscópio metodológico aqui descrito permite. Ao incorporar o caleidoscópio como metodologia, procuramos articular uma abordagem que traga à discussão a pluralidade de interpretações, a recontextualização e a análise crítica das escolhas que emergem da interação entre o texto

fonte e as múltiplas lentes/espelhos contemporâneos. O caleidoscópio se firma aqui, portanto, não como metáfora de adorno literário, mas como ferramenta conceitual que guia essa pesquisa desde a formulação das perguntas até a análise dos resultados.

2. A juvenília e a construção de Jane Austen como autora

Jane Austen (1775- 1817) é um nome de destaque da literatura em língua inglesa tanto por suas obras, quanto pela importância de sua escrita para a solidificação do romance como gênero popular, além de ter destacado o papel feminino na cena literária. É difícil traçar quem foi Jane Austen para além das inúmeras perspectivas que encontramos sobre a autora, que é celebrada em filmes, séries e até mesmo em uma versão da nota de dez libras. No entanto, sua presença e as nuances que constroem sua identidade, depois de 250 anos de sua existência, partem de um local mais caleidoscópico do que imaginamos. Para compreendermos sua importância trago, brevemente, alguns questionamentos.

Em primeiro lugar temos a Jane Austen “rascunho”, uma imagem inacabada, apesar de já ter existido. A autora apresenta características incógnitas devido à escassez de material que temos sobre sua vida pessoal vindo de sua própria perspectiva. A primeira imagem que conhecemos sobre Austen, e a partir da qual todas as outras foram adaptadas, é um retrato feito por sua irmã Cassandra por volta de 1810.

Figura 1 - Retrato de Jane Austen por Cassandra Austen.



Fonte: National Portrait Gallery²

² Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00230/Jane-Austen>. Acesso em: 12 set. 2025

Assim como na figura acima, sua imagem real é um rascunho, constantemente redesenhado e adaptado pela contemporaneidade, Austen, imagem e obra, seguem em construção. Um retrato íntimo, feito por sua irmã, que a caracteriza simples, séria e discreta. Essa Austen “rascunho” nos convida a buscar suas outras imagens e sua voz própria, nas entrelinhas de sua ficção.

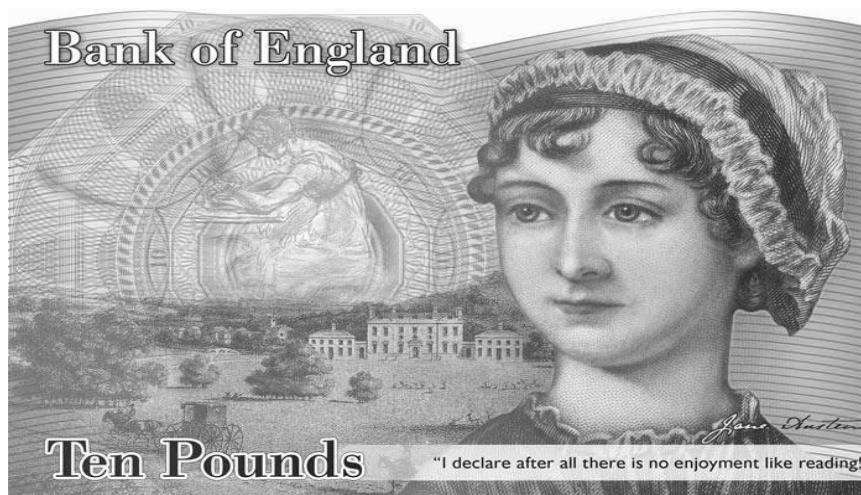
Nós conhecemos tão pouco sobre a vida de Jane Austen, e esse pouco é tão difícil de interpretar com precisão que não podemos nos dar ao luxo de desprezar o que é revelado na sua ficção. Pelo menos isso fala e foi escrito por ela. Sobre o resto, são tantas lacunas, tantos silêncios, muito é deixado vago, ou impreciso, ou narrado de segunda ou terceira mão, que a tarefa de preencher tudo está muito longe de ser ‘curta e fácil’ [...]. (Kelly, 2016, posição 343, tradução minha³)

Essa Jane Austen é aquela da qual só saberemos um pouco de suas crenças e opiniões se lermos seus romances com cuidado, tarefa que não elimina a possibilidade de que novos olhares possam ser lançados sobre o trabalho da autora e que esses continuem a dizer algo novo sobre ela.

Em contrapartida temos a Jane Austen *gourmet*, no sentido popular da palavra, onde algo é glamourizado e comumente atinge um novo *status* com essa mudança. Essa Austen é construída pela mídia e foi consolidada por sua fama e presença constante na cultura pop. Essa imagem a reposiciona como uma grande autora e apresenta seus traços mais acabados, suavizados, perdendo a característica de rascunho, conforme se torna institucionalizada a ponto de superar a primeira e estampar a nota de dez libras no Reino Unido.

³ Na fonte: *We know so little about Jane's life, and that little is so difficult to interpret accurately, that we can't afford to dismiss what's revealed in her fiction. At least it speaks, and at least it was written by her. As for the rest, there are so many gaps, so many silences, so much that has been left vague, or imprecise, or reported at second or third hand, that the task of filling everything in is very far from being the 'short and easy' [...].*

Figura 2 – Nota de dez Libras



Fonte: Blog Los Angeles Review of Books⁴

Nessa imagem, Jane Austen está rodeada por cenários rurais de grandes propriedades, que remetem aos jardins de Pemberley em uma citação retirada das páginas de *Orgulho e preconceito*. Contudo, essa visão glamourizada, ao mesmo tempo em que atende às expectativas e os anseios do público em ter uma descrição mais detalhada da autora, também tem o poder de estereotipar e traz mais dúvidas do que respostas, estampando Austen como apenas uma autora de comédias românticas.

Kelly (2016) critica esta visão midiática, pois acredita que essa perspectiva enfatiza que Jane Austen e, como consequência, sua obra, é um produto superficial, oco. “O maior problema, parece-me, é o que para a maioria das pessoas, é Jane Austen. Isto é, o que eles reconhecem – belas mulheres jovens, casas grandes, *Orgulho e preconceito* – dramas recitados em salas de estar.” (Kelly, 2016, posição 224, tradução minha)⁵. Aqui, somos convidados a um impasse: é exatamente a característica mais criticada por Kelly (2016) a maior responsável pelo sucesso das adaptações: as histórias de amor. Com frequência, esse é o enredo principal das adaptações filmicas e, como consequência, a forma como o perfil da autora é impresso na cultura contemporânea.

⁴ Disponível em: <https://blog.lareviewofbooks.org/essays/jane-austen-mirror-neurons-bonobos/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

⁵ Na fonte: “The biggest problem, though, it seems to me, is that for most people, that’s Jane Austen. That’s what they recognize - pretty young women, big houses, *Pride and Prejudice* - demure dramas in drawing rooms.”

Em contraste com essa simplificação há também a imagem da Jane Austen *radical*, que usou a sua perspicácia com a pena para tratar de assuntos socialmente relevantes. Seus enredos, diferentemente de como muitos julgam, não somente tratam de assuntos como amor, casamento, família e ambiente doméstico, mas, também, denunciam as limitações e os conflitos postos entre o ser mulher e o tornar-se indivíduo à época, abordando o deslocamento do lar, dificuldades financeiras, a busca por qualidade de vida e a dependência da figura masculina. Em suas obras, a autora debate, ainda, a complexidade e os conflitos não apenas advindos da constituição da mulher como indivíduo, ademais, o impacto disso nas relações pessoais, vistas por ela como aspectos da ordem social.

Esse perfil desvenda uma leitura mais abrangente, onde Austen é vista como mais do que histórias de amor, sendo o romance não o objetivo principal, mas uma “engrenagem que move o enredo adiante” (Harman, 2009, p. 208, tradução minha⁶) e que também abrange outras interpretações. Há, portanto, um conflito entre a necessidade de as adaptações serem baseadas nas histórias de amor e a sua capacidade de trazer à tona outras questões sociais da época. Propomos, então, que a capacidade de ressignificação das narrativas, vida e obra de Austen são as características essenciais que compõem a garantia da sua perenidade e a relevância contínua para as novas gerações.

Por fim, chegamos ao último perfil que definiremos baseado na imagem de Austen, a imagem da Jane Austen *adolescente* e o que ela nos mostra sobre sua experiência leitora, de autoria e de experimentação, em seus cadernos de velino. Voltamos para a ideia do rascunho, porém, agora de uma jovem escritora que não era a figura já consagrada, mas que produzia significativamente textos que refletem uma autora em processo de autodescoberta, que se sentia à vontade para construir seu próprio perfil, onde nos são apresentados os primeiros traços do seu estilo, os temas que a cativavam e a experimentação com diferentes formas narrativas que mais tarde iriam deixar reflexos nos seus romances publicados na maturidade.

Austen escreveu seis romances completos, a saber, *Orgulho e Preconceito* (1813), *Razão e Sensibilidade* (1811), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *A Abadia de Northanger* (1818) e *Persuasão* (1818). Esses são textos que, mesmo compartilhando similaridades entre si, não seguem um caminho linear, como destaca Wayne C. Booth (1983).

⁶ Na fonte: “*She is about more than romance, that’s just the engine that drives the plot along*”.

Para Booth, “sua técnica é determinada de acordo com as necessidades do romance que ela está escrevendo” (Booth, 1983, p. 250 tradução minha).⁷

Mesmo antes de pensar em trazer ao mundo figuras como Darcy e Elizabeth, protagonistas do romance conhecido no Brasil como *Orgulho e preconceito* (*Pride and Prejudice*, em título original), Austen já experimentava o estilo de narrativa direto e irônico que iria aprimorar com os anos. Esses textos são chamados de juvenília, e estão divididos em três volumes, provavelmente escritos entre 1787 e 1793, quando a autora era adolescente.

Os textos da juvenília possuem características diferentes daquelas que o leitor contemporâneo está acostumado a encontrar em suas obras mais maduras. São sátiras, poemas, pequenas peças de teatro e contos epistolares que expressam a criatividade com que a jovem delineava seu caminho como autora. Essa afeição pela escrita também é resultado de um ambiente familiar que incentivava esse tipo de atividade, e da autora ter sido uma leitora ativa de romances, que compreendeu cedo a trajetória que gostaria de traçar dentro de suas obras. Compreender a juvenília pode ser um caminho para entendermos a formação de Jane Austen como autora, sua solidificação no cânone e como ela difere ou coteja com suas contemporâneas, que também eram referências, principalmente no que diz respeito à construção da autoria feminina dentro do gênero romance.

Nesse ponto é importante salientar que a construção da autoria feminina no romance inglês abrange o caminho percorrido pela contemporâneas de Austen, modelos de escrita que estavam sendo lidos a época. Ao observar os autores que permaneceram no cânone de forma acessível, Rebecca Romney (2025) levanta um ponto interessante:

Austen leu William Shakespeare, John Milton, Daniel Defoe e Samuel Richardson, todos autores que eu li. Ela também leu Frances Burney, Ann Radcliffe, Charlotte Lennox, Hannah Moore, Charlotte Smith, Elizabeth Inchbald, Hester Piozzi e Maria Edgeworth, todas autoras que eu não li. Elas eram parte da estante de Jane Austen, mas desapareceram completamente da minha. [...] Era perturbador perceber que eu havia lido tantos homens da biblioteca de Austen, mas nenhuma das mulheres. (Romney, 2025, p. 5 tradução minha⁸)

⁷ Na fonte: “*Her technique is determined by the needs of the novel she is writing.*”

⁸ Na fonte: *Austen read William Shakespeare, John Milton, Daniel Defoe, and Samuel Richardson, all authors I had read. She also read Frances Burney, Ann Radcliffe, Charlotte Lennox, Hannah More, Charlotte Smith, Eliza-beth Inchbald, Hester Piozzi, and Maria Edgeworth, all authors I hadn't. They were part of Austen's bookshelf, but they had disappeared entirely from mine [...]. It was unsettling to realize I had read so many of the men on Austen's bookshelf, but none of the women.*

A citação reflete a dificuldade que essas autoras contemporâneas a Austen tiveram de manter suas obras no cânone, não porque seu trabalho não era suficientemente interessante e válido, mas pelo recorte patriarcal que marcava o mundo literário da época. A dificuldade de nomear outra mulher que escrevesse ativamente na era da regência georgiana é um ponto recorrente na história da literatura inglesa, razão pela qual Jane Austen é frequentemente referida como a “primeira grande escritora da língua inglesa”, como explica Romney:

Os críticos que formaram a nossa ideia contemporânea do romance em inglês descartavam tão frequentemente as autoras a ponto de essa eliminação sistemática ter um nome. Ela é chamada de O Grande Esquecimento. Apenas Austen sobreviveu a esse período, se tornando a “primeira grande escritora da língua inglesa” [...] embora exista uma passagem em um de seus romances [Northanger Abbey] que celebra explicitamente o trabalho das escritoras que vieram antes dela. (Romney, 2025 p. 6 tradução minha⁹).

Assim, compreende-se que Jane Austen inspirou-se em suas contemporâneas, mesmo com as convenções que constroem o cânone literário tendo-as deixado para trás e conectado a gênese da escrita de Austen com certa frequência a nomes masculinos como Samuel Richardson e William Shakespeare.

Mais adiante em seu livro, Rebecca Romney conclui seu argumento ao analisar e questionar a posição daquilo que consideramos cânone literário, principalmente quando esse é usado para sombrear outras experiências literárias, no caso de Jane Austen, deixando de escanteio as suas referências de escrita.

Chegamos à conclusão de que Austen é a melhor. E, por venerarmos tanto o conceito de "primeiro", facilmente unimos os dois: o melhor também deve ser o primeiro. Mas é aí que mora o problema. Chamar Austen não apenas de a melhor, mas de a "primeira grande escritora na língua inglesa" exige uma simplificação da narrativa, apagando sua ancestralidade literária. (Romney, 2025 p. 318 tradução minha¹⁰)

Dentro desse argumento podemos destacar o papel da adaptação a partir de dois questionamentos: quando o cânone influencia o que é “adaptável”, ou seja, o que dentro da

⁹ Na fonte: *the critics who shaped our modern idea of the novel in English so frequently dismissed women writers that the systematic excis-ing has a name. It's called the Great Forgetting. Only Austen survived that period, becoming “the first great woman writer in English” – even though there is a passage in one of her own novels that explicitly celebrated the work of women writers who had come before her.*

¹⁰ Na fonte: *We have decided that Austen is the best. And because we venerate the concept of “first” so much, we easily elide the two: best must also be first. But that's where the trouble lies. To call Austen not only the best but the “first great woman writer in English” requires simplifying the narrative, erasing her literary ancestry.*

vertente mercadológica da adaptação poderá ser frutífero, por manter o *status* de “cânone”; e como esse *status* pode limitar escolhas que fujam de um padrão pré-estabelecido em detrimento da criatividade artística que também se faz presente no fazer adaptativo. Além disso, o poder de ditar as narrativas que permanecem ao tempo, que iremos tratar mais adiante nessa tese, também diz respeito à forma como a narrativa se adapta a novas leituras e às novas formas de ler na contemporaneidade.

A partir das concepções acima, compreendo que a presença de Jane Austen no cânone literário e na cultura pop, foi moldada e nos moldou, enquanto leitores contemporâneos dos séculos XX e XXI, a partir da perspectiva patriarcal. Do mesmo modo, a minha experiência leitora de uma Austen tida como autora onipresente na era da regência georgiana é, também, interpolada pelos espaços em branco da leitura das outras obras que moldaram as experiências da herança literária de Austen.

Comentaristas de literatura frequentemente usaram Austen para manter outras mulheres fora do cânone. Nesta investigação, Austen me ajudou a criar uma visão mais expansiva do cânone. Austen não se via como a "primeira" ou a "única" em nada. Depois de ler todas as suas cartas que sobreviveram, acredito que a própria Austen reviraria os olhos com esse tratamento hoje em dia. É o que ela faz naquele trecho de *A Abadia de Northanger*, quando critica leitores que orgulhosamente discutem Milton, mas ficam envergonhados demais para admitir que estão lendo romances. (Romney, 2025 p. 319 tradução minha¹¹)

Me uno à voz de Romney na busca por uma visão mais caleidoscópica do cânone. A ideia desse como uma “imposição universal dos livros que devem ser importantes, reconhecidos, estudados” se perde quando pensamos em uma visão mais ampla e caleidoscópica dessa presença literária, que hoje, e mesmo na época de Austen, evoca múltiplas referências e experiências plurais que também precisam ser reconhecidas e adaptadas.

É importante que se reconheça a importância de autoras como Frances Burney (1752-1840), Ann Radcliffe (1764-1823), Charlotte Lennox (1729-1804), Hannah Moore (1745-1833), Charlotte Smith (1749-1806), Elizabeth Inchbald (1753-1821), Hester Lynch Thrale Piozzi (1741-1821) e Maria Edgeworth (1768-1849) ao se falar sobre a fortuna literária de

¹¹ Na fonte: *Commentators have often used Austen to keep other women out of the canon. In this investigation, Austen helped me create a more expansive view of the canon. Austen didn't see herself as the "first" or the "only" any-thing. After reading all her surviving letters, I believe that Austen herself would have rolled her eyes at this treatment today. That's what she's doing in that passage in Northanger Abbey when she criticizes readers who proudly discuss Milton but are too embarrassed to admit they're reading novels.*

Austen, pois nenhum texto, seja ele literário ou não, nasce do absoluto vazio; escrever por si só é um incessante ato reflexo de referências, criatividade e disposição intelectual.

Essa tese, dentre outras coisas, destaca um caminho, ainda que tímido, posto que não se encontra aqui como um objetivo principal, para que reconheçamos o trajeto feito por Jane Austen para se tornar uma autora de destaque na literatura, e constatar que esse trajeto é feito também por outras mulheres que tomaram posse de seu lugar de autoria e de todas as implicações que pensar e escrever abertamente pôde causar para uma mulher de seu tempo. Paula Byrne (2018) escreveu em *A verdadeira Jane Austen: uma biografia íntima* que, mesmo com as implicações que uma mulher poderia sofrer ao assumir o papel de escritora, a Jane Austen adolescente já sabia que a escrita era o que almejava como uma atividade recorrente em sua vida. A organização da juvenília é parte disso, pois a própria autora ordenou seus textos em três volumes, escritos à mão em cadernos de velino padronizados. O cuidado de Jane Austen é destaque para Byrne no seguinte trecho:

Jane Austen se deu ao trabalho de criar esses livros, o que envolveu labuta pesada com pena de ganso e tinteiro, de forma a se apresentar, pelo menos em sua própria imaginação, como autora profissional. Apesar de escritos à mão, os volumes têm os apetrechos dos livros devidamente publicados: sumário, dedicatórias, divisões de capítulos. Mesmo ainda adolescente Jane Austen já sabia o que queria da vida: ser uma escritora. (Byrne, 2018, p.74)

A autora emulava o estilo de narrativa da literatura a que tinha acesso e a forma como seus textos seriam apresentados para o público que se restringia a ela própria e sua família, grupo que, mesmo sendo limitado, valorizava as produções da jovem que dava claros sinais de que almejava ser uma autora publicada.

Para melhor entendermos como Austen se torna um grande nome da literatura inglesa, Virginia Woolf, em sua coleção de ensaios *The Common Reader* (1925), aponta a importância de termos acesso aos trabalhos de Austen desde seus primeiros escritos, ou seja, desde sua juvenília, pois esses já constituem a sua prática escrita e delimitam os objetos com os quais iria escrever seu sucesso¹²: “[...] mas [Austen] já havia escolhido seu reino. Ela tinha acertado que se poderia dominar esse território, não cobiçaria nenhum outro” (Woolf, 1925,

¹²Muito do que vimos se justificar pela familiaridade que Austen tinha com o ambiente que ela retrata em seus romances e pela vontade que tinha de escrever. Seus primeiros escritos “Love and Friendship” quando tinha 14 anos, já demonstravam a complexidade de sua escrita.

p. 55; tradução minha¹³). Por ter, desde cedo, profundo conhecimento do território em que estava pisando, Austen pôde aperfeiçoar seu estilo e colocar em prática os elementos que seus romances necessitavam: “Teve que criar a atmosfera na qual seu próprio gênio peculiar pudesse dar frutos. [...] agora as coisas podem acontecer como ela quer que aconteçam.” (Woolf, 1925, p. 56; tradução minha¹⁴). Para tal, exercia controle sobre o enredo através do qual guia seus leitores, até mesmo no julgamento de seus personagens.

Nessa pequena geografia/cartografia que a própria Austen delimitou para os seus personagens – circunscrita aos condados no interior da Inglaterra e às rápidas passagens por Bath ou Londres – Austen soube extrair, mesmo daquilo aparentemente frívolo ou desinteressante, a atenção necessária para fazer com que seus leitores/leitoras explorassem esse novo modo de articular as relações sociais e amorosas:

Ela nos estimula a prover o que não está lá. O que ela oferece é, aparentemente, uma coisa sem importância e, ainda assim, é composto por algo que se expande na mente do leitor e confere a forma mais duradoura a cenas da vida que são aparentemente triviais. (Woolf, 1925, p. 56, tradução minha)¹⁵

Como resposta a esse recorte/olhar sobre o trivial às suas obras, o que Austen nos traz é um convite para uma leitura mais atenta, por, como cita Helena Kelly, “sermos leitores cuidadosos visto que Austen o fez como uma escritora cuidadosa” (2016, p. 45, tradução minha¹⁶), disposta a trabalhar dentre as entrelinhas onde, cuidadosamente, tece sua postura como autora-mulher escrevendo sobre a vida das mulheres que, como ela, estão atadas a ideais patriarcais que as cerceiam da liberdade de pensar por si e de escrever abertamente sobre o que pensam.

Isso posto, podemos compreender que Jane Austen é um nome de grande importância para a autoria feminina de romances no contexto da literatura inglesa, e que sua juvenília apresenta para o público leitor contemporâneo a Austen adolescente que subverte

¹³ Na fonte: [...] but had already chosen her kingdom. She had agreed that if she might rule over that territory, she would covet no other.

¹⁴ Na fonte: she had to create the atmosphere in which her own peculiar genius could bear fruit. [...] Now things can happen as she likes things to happen.

¹⁵ Na fonte: She stimulates us to supply what is not there. What she offers is, apparently, a trifle, yet is composed of something that expands in the reader's mind and endows with the most enduring form of life scenes which are outwardly trivial.

¹⁶ Na fonte: We have to read carefully, because Jane had to write carefully.

abertamente as convenções do romance sentimental, ao mesmo tempo em que inicia a trajetória que culminaria nas obras que conhecemos hoje e que são incessantemente produtos de adaptações.

2.1 Juvenília: conceitos e desconstruções

Juvenília é um termo descritivo que pode ser usado para todo o texto escrito por um determinado autor na infância ou juventude. No caso de Jane Austen, os textos de sua juvenília foram provavelmente escritos entre 1787 e 1793, quando Austen tinha entre 12 e 18 anos de idade. Escreve Lenita Maria Rimoli Pisetta (2020), em sua apresentação da tradução *Lady Susan e outras histórias*, que reúne a juvenília de Austen:

Segundo seu sobrinho, James Austen-Leigh, que escreveu *A memoir of Jane Austen*, não é possível determinar com exatidão quando a autora começou a escrever, mas, existem cadernos contendo histórias que devem ter sido escritas quando ela era uma menina, pois eles somavam um número considerável quando ela tinha 16 anos. (Pisetta, 2020, p. 9)

É comum que textos da juvenília se percam ou nunca sejam conhecidos pelos leitores. Isso provavelmente aconteceria com os textos experimentais escritos por Jane Austen nesse período, se não fosse pelo cuidado que ela mesma teve com eles em vida. Tais textos marcam o início da carreira literária de Jane Austen e trazem um panorama dos interesses da jovem autora, que passeava por vários gêneros e produzia avidamente. Paula Byrne (2018) destaca o prodígio de Austen em escrever e organizar seus textos iniciais:

Sua carreira literária começou em 1787, quando chegou aos doze anos. Quase poderíamos dizer que, como Mozart, ela foi uma criança prodígio. Ao longo de sua adolescência, continuou a escrever contos e peças, esquetes e histórias, farsas e paródias. Os manuscritos originais estão perdidos, mas as belas cópias nos cadernos de velino somam cerca de noventa mil palavras. Esse corpo de obra ficou conhecido como sua “juvenília”. (Byrne, 2018, p. 75)

A juvenília de Jane Austen foi organizada pela própria autora em três volumes, caracterizando sua intenção de assemelhar-se às formas literárias a que tinha acesso, vide a tradição do romance publicado em três volumes conhecido como *triple-decker novel* ou *three-decker novel*. Esse estilo de publicação foi uma das formas literárias mais distintas e teve seu ápice durante a era vitoriana.

Rebecca Romney aponta as vantagens mercadológicas que um romance publicado em três volumes poderia trazer para os livreiros da época, As primeiras publicações de *Razão e sensibilidade* (1811), *Orgulho e preconceito* (1813), *Mansfield park* (1814) e *Emma* (1816), por exemplo, seguiram o estilo de três volumes:

Como era comum na época, todos os romances de Austen foram publicados em múltiplos volumes. Essa prática foi desenvolvida pelas editoras para mitigar os altos riscos de seu negócio, já que a produção de livros envolvia pesados custos iniciais que uma obra de pouca venda poderia demorar a pagar. Os múltiplos volumes permitiam cobrar mais por um único livro, além de extrair mais lucros dos populares serviços de assinatura de livros da época, as chamadas ‘bibliotecas circulantes’. (Romney, 2025, p. 24, tradução minha¹⁷).

Ilustra-se, aqui, o primeiro reflexo de Austen em construir seu perfil de escritora: emular suas referências e conhecimentos sobre o mercado livreiro. Podemos equivocadamente confundir escritos juvenis com “manuscritos”, pensando na ideia de “primeiros escritos”, entretanto, os primeiros manuscritos da juvenília não são conhecidos, pois a própria autora tratou de passá-los “a limpo” e organizá-los, havendo, portanto, certo nível de edição desses seus escritos.

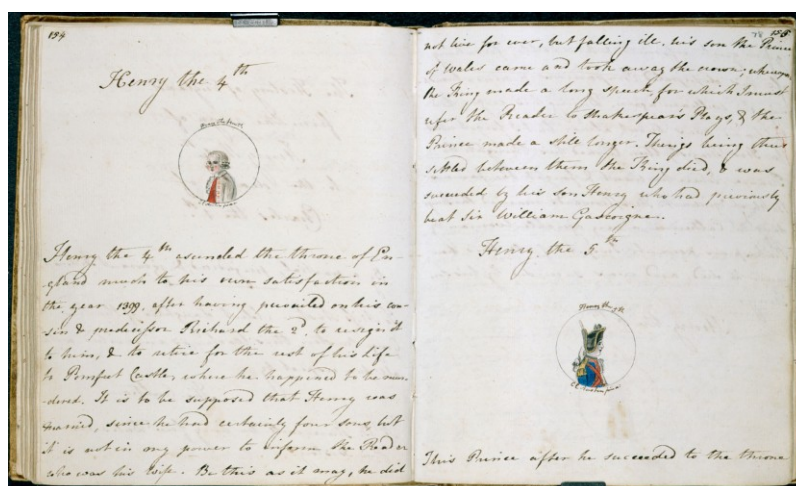
O que temos são cópias feitas pela autora em cadernos de velino, organizados na mesma forma que os grandes romances de sua época: em três volumes. Ao longo dos textos, Austen experimenta com várias das estruturas narrativas a que tinha acesso, como, por exemplo, romances epistolares, poemas e peças de teatro. Juntos, os três volumes são constituídos de vinte e um textos narrativos, três peças e um poema.

No primeiro volume da juvenília temos 14 textos, sendo eles: *Fredrick and Elfrida*, *Jack and Alice*, *Edgar and Emma*, *Henry and Eliza*, *Mr. Harley*, *Sir Willian Montague*, *Mr. Clifford*, *The beautiful Cassandra*, *Amelia Webster*, *The visit*, *The mystery*, *The three sisters*, *Detached pieces* e *Ode to pity*. No segundo volume: *Love and freindship*, *The History of England*, *Lesley Castle*, *A Collection of letters* e *Scraps*. O terceiro volume nos apresenta apenas duas histórias: *Evelyn* e *Kitty or the Bower*.

¹⁷ Na fonte: *as was typical in the era; all of Austen's novels were issued in multiple volumes. This practice was developed by publishers to mitigate their high-risk, high-return business, since book production entailed heavy up-front costs that a poor seller might take a long time to pay back. Multiple volumes provided the ability to charge more for a single book, as well as to coax more profits out of the popular book subscription services of this era called circulating libraries.*

Até o ano de 2014, dois dos cadernos, Volume Segundo e Volume Terceiro, estavam entre os tesouros da Biblioteca Britânica, enquanto o primeiro volume estava na *Bodleian Library*, em Oxford.

Figura 3 – Volume Segundo, o manuscrito original com o texto *The History of England*, onde podemos ver as caricaturas feitas por Cassandra Austen, irmã de Jane.



Fonte: Domínio público¹⁸

Os textos da jovem Austen ficaram sob posse de seus familiares por quase cem anos após a sua morte, até ganharem notoriedade. O único texto que havia sido publicado anteriormente foi a peça *The Mystery*, que foi impresso junto à segunda edição da biografia *A Memoir of Jane Austen* (1869) escrita por seu sobrinho James Edward Austen-Leigh. A publicação dessa biografia proporcionou um *revival* para o nome de Jane Austen, que naquele momento vivia um período de ostracismo, em que suas obras pararam de circular e nomes como os das Irmãs Brontë e o de Charles Dickens eram o destaque do mundo literário.

Com a publicação da biografia, o nome de Austen foi voltando à tona, a que se seguiram publicações de textos ligados à sua vida pessoal. Em 1871, Austen-Leigh lança a segunda edição de *A Memoir of Jane Austen*, acrescido, então, da peça *The Mystery*. Em 1884, E. H. Knatchbull-Hugessen, primeiro Lord Brabourne, sobrinho neto de Austen, publica pela primeira vez uma coleção de cartas escritas pela tia, destacando-se por ser a primeira tentativa de reunir as cartas da autora que sobreviveram ao tempo e ao desejo da

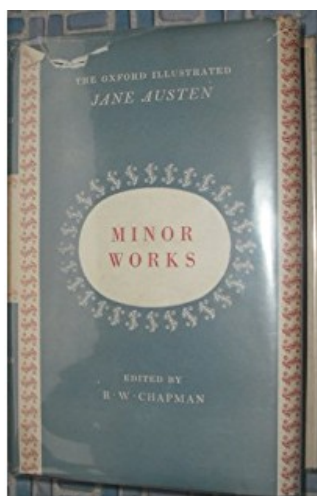
¹⁸ Disponível em: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/jane-austens-juvenilia>. Acesso em: 20 jul. 2022.

família, já que parte da correspondência de Austen foi destruída por Cassandra Austen após a morte da irmã.

Em seguida, no ano de 1925, o editor Robert William Chapman publicou o manuscrito de *Sanditon*, o romance que Jane Austen deixou inacabado, com o título *Fragment of a Novel by Jane Austen*. Em 1932 esse mesmo editor publicou as cartas de Jane Austen, acrescidas de um conjunto de cartas desconhecidas por Lorde Brabourne, como *Jane Austen's Letters to her sister Cassandra and others*.

Nesse mesmo período, os textos da juvenília foram publicados pela primeira vez integralmente, respeitando a organização em volumes feita pela autora, partindo de 1922 quando o *Volume II* foi publicado, sendo seguido pelo *Volume I* em 1933 e, por fim, o *Volume III* em 1951. Em 1954, Chapman voltou a editar os textos da juvenília, publicando os três volumes unidos em uma só edição sob o título de *Jane Austen Minor Works*.

Figura 4 – A edição de R.W. Chapman contendo os três volumes completos da juvenília.



Fonte: Amazon UK¹⁹

A partir daí, a crítica começou a se interessar por esses trabalhos, e nomes como Virginia Woolf destacaram a importância de considerar a juvenília como um caminho de aperfeiçoamento literário tomado por Jane Austen e que demandava o mesmo esforço crítico que seus romances publicados anteriormente.

¹⁹ Disponível em: <https://www.amazon.co.uk/OXFORD-ILLUSTRATED-AUSTEN-MINOR-WORKS/dp/B000ZORX9W>. Acesso em: 23 jul. 2022.

No Brasil, a juvenília começou a ter seus textos traduzidos para o português em 2014, com a publicação do livro *Juvenília de Jane Austen e Charlotte Bronte*, pela editora Penguin Companhia, traduzido por Julia Romeu. Essa publicação é a tradução mais completa que temos dos volumes que compõem a juvenília, em que 17 dos 21 textos foram traduzidos. No mesmo ano, a editora Martins Fontes publicou a história do Volume I, *Jack e Alice*, em edição ilustrada, com tradução de Fernanda Abreu. Em 2017, a L&PM Editores lançou uma edição de bolso com algumas histórias da juvenília, chamado *Amor e amizade e outras histórias*, traduzidas por Rodrigo Breunig, contendo, ainda, a tradução do prefácio de G.K. Chesterton publicado pela primeira vez na edição de 1922. A edição mais recente foi publicada em 2020 pela editora Martin Claret com o título *Lady Susan e outras histórias* e foi traduzida por Lenita Maria Rimoli Pisetta, incluindo dois textos que Jane Austen escreveu quando mais madura, *The Watsons* e *Sanditon*.

A jovem Jane Austen escreveu em seus cadernos de velino histórias variadas que contemplavam o contato que ela tinha com a literatura. Podemos inferir alguns motivos que podem ter influenciado a jovem a escrever, mas a influência do ambiente familiar é um dos mais evidentes. Muito se discute sobre a posição da família de Austen em sua atividade como escritora; sabemos que Austen veio de uma família de entusiastas da escrita e da leitura, já que seu pai possuía uma biblioteca à qual a jovem tinha livre acesso, e seus irmãos James e Henry editaram um exitoso periódico literário na faculdade, o *The Loiterer*.

A cultura da família era distintivamente literária, eram “grandes leitores de romance”, como Austen orgulhosamente observou em uma carta para sua irmã em 1798. Eles reliam seus romances favoritos e constantemente faziam referências aos personagens. Frequentemente, liam junto com uma pessoa lendo em voz alta. (Romney, 2025, p. 19 tradução minha²⁰).

Austen escrevia, naquele período, para ela mesma e para seu círculo familiar, por isso, seu texto é munido de piadas internas, referências e dedicatórias que expressam seu apreço pelos irmãos e a forte presença da literatura como um elo da família Austen. Essa conexão familiar com seus leitores acrescenta uma característica interessante aos textos da juvenília, a falta de “pudor” e de convenções impostas pelo mercado livreiro. Ou seja, podemos entender

²⁰ Na fonte: *The family culture was distinctly literary. They were "great Novel-readers," as Austen proudly observed in a 1798 letter to her sister. They reread favorite novels and constantly made references to their characters. The family would often read books together, with one person reading aloud.*

a juveníla como textos “sem filtro”, como Byrne destaca ao afirmar que “por estar escrevendo para a si e para a sua família, ela se permitia uma falta de restrição impensável nos romances publicados” (2018, p. 76).

É nessa pequena liberdade que a jovem Austen experimentava com seu senso crítico, alfinetando o sentimentalismo de forma mais explícita do que nos romances que foram publicados posteriormente. A jovem autora dava vazão à sua criatividade, enquanto criticava abertamente as convenções do romance sentimental, criando personagens irônicos, com altas doses de um humor, por vezes, beirando o *nonsense*, mas que não deixavam de atestar que ela se preparava para aperfeiçoar sua escrita e ser uma autora publicada.

O caminho percorrido por Austen na juveníla não apenas aperfeiçoou sua escrita, mas, também, a ajudou a fazer escolhas mais maduras para a sua carreira literária, pensando na aceitação de seu público leitor, pois os textos que ela escolheu para publicar oficialmente em sua época possuíam um estilo mais próximo do padrão de romance que estava em ascensão, como afirma Margaret Anne Doody:

Os romances de Austen publicados não são de forma alguma uma continuação do início de sua carreira, mas mostram que Austen, quando adulta, fez a escolha deliberada de mudar radicalmente o estilo que tinha se dedicado durante a adolescência com o objetivo de adotar um gênero mais convencional baseado nos romances de corte, simplesmente porque o público e os editores os consideravam mais atraentes. (Doody, 2005, p. 30 *apud* Sjölin, 2011, p. 2, tradução minha²¹)

Em um primeiro momento, a leitura da juveníla pode causar um desconforto, pois o que encontramos nesses textos é diferente de tudo o que pensamos conhecer sobre Austen e tudo o que já lemos de sua obra anteriormente. Algumas das adaptações filmicas, inclusive, tendem a mascarar esse efeito de ironia, tão latente no texto escrito, e destacam o romance entre os casais principais e o humor caricato em personagens como Sra. Bennet e Sr. Elliot. A juveníla, então, nos convida a questionar o padrão a que costumamos enquadrar as narrativas de Jane Austen: como comédias ácidas, mas com toques românticos, que não apenas caminham para o casamento de suas personagens principais. Entretanto, algo primordial que se perde nesse padrão, frequentemente reforçado pelas adaptações audiovisuais, é a crítica

²¹ Na fonte: *Austen's published novels are not at all a natural continuation of her early career, but that Austen as an adult made the deliberate choice to turn radically away from the style she had during her adolescence devoted herself to in order to adopt the more conventional genre of the courtship novel, simply because the public and the publishers would find it more appealing.*

social e o olhar ironicamente afinado que Jane Austen dominava com maestria e que já estava presente na juvenília.

2.2 Por que estudar a juvenília?

É interessante destacar que a estrutura da juvenília de Jane Austen é diferente dos romances a que estamos acostumados, pois consiste em uma coleção de textos independentes que exploram vários formatos narrativos. Esses textos são munidos de aparatos satíricos que envolvem muitas nuances, do conteúdo até a forma como são apresentados.

Apesar de serem múltiplos na forma, a grande maioria dos textos da juvenília é apresentada explicitamente pela autora como romance, nos subtítulos e, principalmente, nas dedicatórias. As últimas são o primeiro contraste em que Austen constrói sua ironia: a trivialidade do texto e a formalidade da dedicatória. Em *A bela Cassandra*, de subtítulo *Um romance em doze capítulos*, provavelmente escrito em 1788, a autora inicia a história com a seguinte dedicatória:

Dedicado com permissão para a Senhorita Austen.

Madame,

Você é uma fênix, seu gosto é refinado, seus sentimentos são nobres e suas virtudes são inumeráveis, sua pessoa é amável e elegante e sua forma é magnífica. Suas maneiras são educadas, seu diálogo é racional e sua aparência é singular. Se a seguinte história proporcionar um momento de diversão para você, todos os meus desejos serão realizados.

Da sua mais que obediente e humilde serva.

A autora. (Austen, 1790, posição 595, tradução minha)²²

É como se a voz narrativa da autora estivesse a todo momento pregando uma peça em seus leitores, pois *A bela Cassandra*, que se apresenta claramente como um romance, tem apenas duas páginas com capítulos curtos, muitas vezes com duas frases, contando a história

²² Na fonte: *Dedicated by permission to Miss Austen. Dedication: Madam, You are a Phoenix. Your taste is refined, your Sentiments are noble, & your Virtues innumerable. Your Person is lovely, your Figure, elegant, & your Form, majestic. Your manners are polished, your Conversation is rational & your appearance singular. If therefore the following Tale will afford one moment's amusement to you, every wish will be gratified of Your most obedient humble Servant The Author.*

de uma heroína sem limites, de mesmo nome que a irmã da autora, que faz coisas certamente questionáveis para uma dama, como no capítulo a seguir:

CAPÍTULO QUARTO

Então, ela seguiu para uma confeitaria, onde devorou seis sorvetes, se recusou a pagar por eles, derrubou o confeiteiro e fugiu. (Austen, 1790, posição 612, tradução minha)²³

Sjolin (2011) compara o estilo da juvenília a esquetes de humor como as apresentadas pelo grupo *Monty Python*, que apresentam temas e formas distintas e independentes com recortes humorísticos e, frequentemente, com alguma forma de crítica:

É interessante notar que a juvenília é frequentemente referida como um conjunto de “esquetes”, a palavra é utilizada no sentido de algo inacabado²⁴, mas os textos de fato têm muito em comum com as comédias de esquetes. O formato da juvenília, uma série de histórias independentes, nos lembra o estilo das esquetes de comédia, e os elementos cômicos e paródicos dos textos convidam ainda mais essa comparação. (Sjolin, 2011, p.8, tradução minha)²⁵

Virginia Woolf foi um dos primeiros nomes de destaque que escreveu sobre a juvenília de Jane Austen, a considerando como um conjunto de textos importante para entendermos a trajetória da autora e não apenas como um *minor work*, escritos menores, como foi publicado inicialmente, ou algo infantil e imaturo, mas sim um conjunto narrativo que revela a construção da autoria de Austen desde muito jovem.

Woolf, em sua coletânea de ensaios *The Common Reader*, de 1925, dedica um capítulo para falar sobre Jane Austen e sua juvenília demarcando o tom cômico da autora: “a garota de quinze anos está em seu canto rindo do mundo, garotas de quinze anos estão sempre rindo”. (Woolf, 1925). Ela também destaca a ligação da juvenília com a família Austen e aqui podemos incluir o potencial multimodal dessa ligação, já que se sabe que esses

²³ Na fonte: *She then proceeded to a Pastry-cooks where she devoured six ices, refused to pay for them, knocked down the Pastry Cook & walked away.*

²⁴ Em inglês, “*sketch*” também significa “esboço”.

²⁵ Na fonte: *It is also interesting to note that the juvenilia are often referred to as ‘sketches’. The word is of course intended in the sense of ‘unfinished effort’, but the texts do actually have more than a little in common with sketch comedy. The format of the juvenilia – a series of short, independent stories – resembles that of sketch comedy, and the elements of comedy and parody in the juvenilia further invite the comparison.*

textos foram feitos para serem performados, lidos em voz alta, pois a família Austen tinha o hábito de promover tais momentos.

Austen-Leigh (2014) comenta brevemente em *A Memoir of Jane Austen* sobre essas apresentações teatrais em família e conecta essa prática com eventos presentes no enredo de *Mansfield Park*:

Nessas ocasiões, os prólogos e os epílogos eram escritos pelo irmão mais velho de Jane, e alguns deles são muito vigorosos e divertidos. Jane tinha apenas doze anos na época da mais antiga destas apresentações, e não mais do que quinze quando a última ocorreu. Ela era, contudo, uma precoce observadora, e pode-se supor razoavelmente que alguns incidentes e sentimentos que são tão vividamente criados nas apresentações teatrais de Mansfield Park sejam oriundos de suas lembranças de tais entretenimentos. (Austen-Leigh, 2015, p.35)

Os textos apresentados na juvenília faziam parte desses contextos de performance, portanto, sabendo que eles eram pensados para essa forma de apresentação doméstica, podemos entender o porquê de muitas vezes a performance parecer ser o elemento principal da narrativa, e não o enredo em si.

Sjolin (2011) discute o potencial performático da juvenília nos lembrando que, no tempo de Jane Austen, a leitura era uma atividade mais social do que hoje. A leitura em voz alta era uma atividade corriqueira e a jovem Austen escrevia seus textos para que fossem lidos e, por consequência, performados de alguma forma pelo seu público.

Embora a juvenília de Austen frequentemente use de dispositivos narrativos, eles de muitas maneiras se encaixam melhor no contexto da performance do que no da narrativa. A juvenília encontrou seu primeiro público quando a jovem Austen os leu em voz alta para sua família. Era assim que eles primariamente se destinavam a serem experimentados e, como a autora também era a intérprete, os manuscritos não contêm nenhuma direção de palco. Portanto, é impossível saber até que ponto as obras estão contidas no mero texto e quão substancial uma parte delas de fato estava na performance. (Sjolin, 2011 p. 5, tradução minha²⁶).

Woolf (1925) também destaca a performance dos textos como parte essencial do construto do humor subversivo que a autora começou a construir desde cedo. Usando um exemplo do conto *Amor e Amizade*, que Austen provavelmente escreveu aos quinze anos de

²⁶ Na fonte: *Although Austen's juvenilia frequently use and expose narratorial devices, they in many ways fit better into the context of performance than into that of narrative. The juvenilia met their first audience when the young Austen read them aloud to her family. This was how they were primarily intended to be experienced, and as the author was also the performer, the manuscripts do not contain any stage directions. It is therefore impossible to know to what extent the works are contained in the mere text and how substantial a part of them in fact lay in the performance.*

idade, quando o texto satiriza as mocinhas que desmaiam, Woolf imagina a reação dos irmãos de Austen ao confirmarem com o riso uma concepção que era comum entre os seus familiares:

Essas são piadas que, como parecem, eram propriedade da família; impulsos de sátira, que surtiu efeito, pois todos os pequenos Austen zombavam em comum de belas damas que "suspiravam e desmaiavam no sofá". Irmãos e irmãs devem ter rido quando Jane leu em voz alta seu último golpe nos vícios que todos eles abominavam. "Morro como mártir da minha dor pela perda de Augustus. Um desmaio fatal me custou a vida. Cuidado com os desmaios, querida Laura... Enlouqueça quantas vezes quiser, mas não desmaie..." (Woolf, 1925, tradução minha²⁷).

Pouco se sabe sobre a vida pessoal de Jane Austen e é difícil evitar que a sua figura seja procurada entre as linhas por ela escritas. O que sabemos sobre ela e sua construção como autora foi dito pelo ponto de vista de seu irmão e mais à frente de seu sobrinho, no que resulta ser impossível não questionar o que a visão masculina da vida da autora pode ter “escondido” dos seus leitores, principalmente no tocante à sua relação com a escrita.

Kelly (2016) destaca como Henry Austen, irmão de Jane Austen, para preencher esses espaços que sobram na sua fala sobre si mesma, escreveu uma nota biográfica que anexou às obras de sua irmã publicadas postumamente, a saber, *A Abadia de Northanger* e *Persuasão*, onde ele faz o possível para convencer o leitor de que Jane Austen não realiza trabalho autêntico de autoria. Para ele, ela não tinha opinião sobre o próprio trabalho e nenhuma ambição de obter um público leitor que valorizasse sua escrita.

Ele faz o possível para convencer seus leitores que Jane não era uma autora propriamente dita e nunca se considerou uma. Segundo ele, ela tinha muito pouca opinião sobre seu trabalho, e nenhum desejo de alcançar um público. Ele conta a seus leitores que, tendo finalmente se rendido à persuasão de sua família e enviando Razão e Sensibilidade para um editor, ela estava “atônita” com o sucesso dessa publicação. Esta Jane nunca poderia ter sido persuadida a pôr seu nome nos seus romances; de fato, Henry insinua que esses não deveriam ser considerados exclusivamente como obra dela, já que ela era “grata a elogios, aberta para

²⁷ Na fonte: *These are jokes which, one feels, were family property; thrusts of satire, which went home because all little Austens made mock in common of fine ladies who "sighed and fainted on the sofa". Brothers and sisters must have laughed when Jane read out loud her last hit at the vices which they all abhorred. "I die a martyr to my grief for the loss of Augustus. One fatal swoon has cost me my life. Beware of Swoons, Dear Laura....Run mad as often as you chuse, but do not faint..."*

observações e submissa a críticas” da família. (Kelly, 2016, posição 372²⁸, tradução minha²⁹).

Em parte, Henry, partindo das considerações de Kelly (2016), soa surpreso com o sucesso da irmã ao publicar seu primeiro livro, *Razão e Sensibilidade* (1813), e trata do assunto como se estivesse querendo evitar que o nome de sua família fosse associado à ideia de que, em algum momento da vida, Jane Austen pudesse ter pensado em procurar renda e um sustento próprio por meio da escrita.

Temos nessa breve nota biográfica a tentativa de Henry de desassociar o nome de Austen de outras autoras da época, pois ter a reputação de escritora não era algo de que a família de uma mulher pudesse derivar orgulho; a exemplo da má fama adquirida por Aphra Behn (1640-1689) por expor suas opiniões abertamente. Helena Kelly (2016) também destaca Mary Wollstonecraft (1759-1797), que escreveu *Uma Reivindicação Pelos Direitos da Mulher* (1792), Ann Radcliff (1764-1823), autora de *Os Mistérios de Udolpho* (1794) e Maria Edgeworth (1768-1849) que sofreram consequências advindas da visão patriarcal negativa sobre a carreira literária para mulheres.

Austen teve como referências, além dessas pioneiras da autoria feminina, que já eram grandes nomes da literatura à época, Samuel Richardson (1689-1761), pioneiro do romance epistolar em língua inglesa com suas obras *Pamela, or Virtue Rewarded*, (1740), *Clarissa, or the History of a Young Lady* (1748) e *The History of Sir Charles Grandison* (1753). Na juvenília de Jane Austen, a forma epistolar está presente em histórias como *Lesley Castle*, *Amelia Webster* e em *Uma Coleção de Cartas*. Já de outro pioneiro, Henry Fielding (1707-1754), Austen pode ter emulado a sátira e o estilo de narrativa que mescla relatos psicológicos e sentimentais de suas personagens, além da estratégia da presença do narrador na história, que observa e comenta os acontecimentos do enredo.

²⁸ Por se tratar de uma versão *e-book* que não mantém contagem de páginas, os escritos de Helena Kelly (2016) estarão referenciados de acordo com a posição indicada no aplicativo Kindle ao invés de numeração de páginas.

²⁹ Na fonte: *He does all he can to convince his readers that Jane wasn't a proper author and never considered herself one. She had, he says, very little opinion of her work, and no thought of obtaining an audience. He tells his readers that, having at last yielded to the persuasions of her family and sent Sense and Sensibility to a publisher, she was 'astonished' at its success. This Jane could never have been persuaded to put her name to her novels; indeed Henry insinuates, they should not be considered as solely her work, since she was 'thankful for praise, open to remark and submissive to criticism from her family.*

Em suma, a juvenília de Jane Austen, longe de ser apenas um conjunto de textos juvenis, provê um território literário indispensável para a compreensão de sua formação como autora, cujos textos, em sua gênese caleidoscópica e palimpséstica, ressignificam a potência em ser juvenil e livre de pudores convencionais. Esses escritos adolescentes, organizados com o cuidado de uma autora avidamente espelhando sua vontade de ser publicada, repletos de sátiras, poemas e textos de gêneros diversos, revelam uma jovem autora que conhecia o mundo literário com a profundidade suficiente para adaptá-lo a seu próprio modo.

Assim, a juvenília convida o leitor contemporâneo a uma leitura mais livre, sem amarras e ao mesmo tempo crítica, revelando suas proximidades com o que conhecemos e praticamos como adaptação e as múltiplas formas que temos hoje de compartilhar literatura a partir de diversos gêneros.

Espelhando como a jovem Jane Austen fez ao expressar seu conhecimento sobre o mundo literário, essa tese experimenta com a juvenília de forma caleidoscópica, ou seja, traz adaptações em diferentes gêneros que conversem com o texto fonte, considerando suas referências, pontos de diálogo e possibilidades adaptativas, tendo como ponto principal de diálogo as relações entre adaptação e tradução, discutidas com mais detalhes no capítulo a seguir.

3. As relações caleidoscópicas entre adaptação e tradução: por uma ótica de encontros

Escrever sobre tradução e adaptação é uma jornada complexa que pode ser desafiadora e recompensadora ao mesmo tempo. Envolve navegar por um caleidoscópio de teorias e termos, enquanto exploramos as fascinantes conexões e diferenças entre esses campos de estudo intimamente relacionados. Embora compartilhem muitas semelhanças, existem também diferenças significativas entre adaptação e tradução que requerem uma consideração cuidadosa. Neste capítulo, vamos explorar as complexidades das relações entre tradução e adaptação, analisando suas nuances e examinando sua interconexão.

Desde os primórdios da humanidade, a tradução e a adaptação têm caminhado juntas no diálogo com as artes, remontando a tempos tão antigos quanto a própria história da escrita. Embora suas raízes compartilhem semelhanças notáveis, as práticas de tradução e adaptação são frequentemente diferenciadas nos estudos acadêmicos. No entanto, quando consideradas em conjunto, percebe-se a compatibilidade de ideias que emergem como resultado desses esforços convergentes.

As atividades de tradução e adaptação compartilham diversas semelhanças em termos de processos e objetivos. Ambas têm como finalidade principal tornar um conteúdo, ideia ou obra acessível a um novo público que fala uma língua diferente da fonte ou que queira desfrutar de uma mídia diferente, fazendo com que a mensagem seja compreendida em outro contexto linguístico e cultural.

Ambas as atividades exijam habilidades específicas, como a capacidade de compreender as nuances e as intenções do texto fonte, bem como a competência para transmitir essas nuances e intenções no idioma de destino de maneira objetiva, que se faça relevante na cultura de chegada.

Pensando em tradução e adaptação, embora saibamos que as semelhanças entre essas atividades possam ser notáveis, é importante ressaltar que existem distanciamentos que se dão, em grande parte, pela ligação da prática tradutória com uma tradição que, por vezes, evidencia relações elitistas no ato de traduzir e o compreende o papel do tradutor como aquele que simplesmente transpõe de forma mecânica o que é existente de uma língua para outra. Isso evidencia uma confiança intrínseca de que o que foi escrito em uma língua será imaculadamente transposto para a outra, sem que existam modificações significativas, de forma que o leitor que tem acesso a uma tradução tenha automaticamente o acesso à obra de

origem. Quem lê Jane Austen em português brasileiro, no século XXI, entende estar lendo a obra original de Jane Austen, como aponta Paulo Henriques Britto:

[...] o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como ‘a mesma coisa’ que o original, e, portanto, deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original. (Britto, 2012, p. 28-29)

Essa relação em que a fidelidade se faz um elemento imprescindível e intrínseco para o ato tradutório problematiza muitas alternativas que fazem da tradução literária um campo de estudos tão rico e amplamente estudado, levando em conta a sua capacidade criativa, de crítica e de amplitude de possibilidades que são encontradas nesse constante transitar entre as línguas e formas.

A tradução, como prática, visita um entrelugar que poucas ciências podem experimentar, um espaço intersticial singular entre uma língua e outra, sendo capaz de ser parte constitutiva de como a linguagem se molda nessa interface, levando em consideração a união complexa e efêmera que se faz concreta e disseminável na obra traduzida. Haroldo de Campos (2011) debate a ideia de tradução e tradição e a relação de subserviência entre as duas, criticando “a noção de que a operação tradutora está ligada necessariamente à construção de uma tradição” (Campos, 2011, p. 10), ao mesmo tempo em que busca propor um novo olhar sobre as conexões dos dois campos em questão; para ele, ao pensarmos tradução de poesia, é impossível buscar o caminho da tradição, mas sim buscar um fazer onde a atividade tradutória constrói seu lugar de equilíbrio com a distância e a diferença.

Para tanto, ele debate que é preciso: “levantar uma ‘tradição viva’ por meio de separações drásticas de um elenco de autores válido para um dado e novo momento histórico” (Campos, 2011, p. 11). A criação de uma “tradição viva” transgride a ideia de fidelidade e aproxima o fazer tradutório da adaptação. Nesse âmbito, as áreas de tradução e adaptação se encontram, por compartilhar distanciamentos necessários para a pertinência do seu entrelugar criativo e dos construtos que surgirão desse processo.

Apesar de estar conectado com a tradução de poesia e a tarefa de traduzir o intraduzível — que não se dará nesse texto, já que uma das bases da nossa hipótese é exatamente a de que a obra de Jane Austen como um todo, incluindo a sua juvenília, é intensamente traduzível e passível de traduções/adaptações em múltiplas formas — o

questionamento de Campos (2011) se faz profícuo, pois propõe uma reflexão sobre os limites e as potencialidades de se pensar além do conceito tradicional de tradução.

O argumento de Campos permanece relevante ao aproximar o ato de traduzir ao ato de adaptar. Ele rompe com a concepção tradicional de fidelidade absoluta ao original, propondo uma visão mais dinâmica e criativa do processo tradutório. Ao invés de buscar a reprodução exata, Campos defende a ampliação das possibilidades dentro da tradução, permitindo maior liberdade ao tradutor para recriar o texto em um novo contexto linguístico e cultural, semelhante ao que se faz em adaptações. Dessa forma, o fazer tradutório é reconfigurado, não como uma cópia, mas como uma reinvenção que transgride fronteiras entre obras fonte e alvo.

A partir do momento em que os estudos da tradução consideram a distinção entre tradução e cópia, há uma ênfase a criatividade do fazer tradutório, Britto, em *A tradução literária* (2010) destaca essa posição quando deixa claro o que compreende da importância do trabalho de traduzir:

É preciso sempre afirmar o caráter não trivial do trabalho de tradução, elucidar a verdadeira natureza da atividade, enfatizar as dificuldades e o que há de criativo e intelectualmente instigante nessa profissão, e negar os velhos chavões preconceituosos. Traduzir — principalmente traduzir um texto de valor literário — nada tem de mecânico: é um trabalho criativo. (Britto, 2010, p. 19)

Britto defende uma abordagem tradutória que privilegie a correspondência entre as línguas, buscando transmitir a literariedade do texto-fonte de maneira criativa. No entanto, sua perspectiva apresenta uma visão mais restrita quanto à delimitação dos limites da tradução, estabelecendo fronteiras mais rígidas entre o texto original e sua versão traduzida, porém, sem ignorar que as necessidades do texto alvo podem exigir distanciamentos do texto traduzido.

Em suma, ainda que concordemos que nenhuma obra é inteiramente original e que não há uma linha de demarcação absolutamente inviolável entre originais e traduções — já que alguns textos apresentam uma posição intermediária — isso, não nos permite dizer que não há nenhuma diferença entre originais e traduções. A impossibilidade de uma demarcação absoluta não implica a absoluta impossibilidade de estabelecer qualquer demarcação. (Britto, 2010, p. 36)

Ao investigar a porosidade entre texto original e tradução, Britto (2016) problematiza a existência de fronteiras entre ambas as instâncias. Embora reconheça a necessidade de

delimitar tais espaços, o autor defende que essa demarcação é um processo fluido e sujeito a constantes reavaliações, sempre tensionado entre o respeito ao texto fonte e a afirmação da tradução como um novo artefato linguístico e cultural.

Esse questionamento também é argumentado por Costa (2008), que problematiza a presença do apego à fidelidade como algo que limita a possibilidade linguística do texto, apontando que ela precisa existir em um dado nível, mas que muito mais deve ser apresentado:

Partindo dessas concepções teóricas sobre a tradução, pode-se afirmar que as tentativas de traduzir devem incluir, mais do que a rigidez da fidelidade literal, palavra a palavra, inventividade suficiente para que se produza uma segunda obra autônoma dentro de seu idioma e por meio de uma linguagem específica. (Costa, 2008, p. 32)

O apego à fidelidade é, aqui, lido como uma limitação para a permanência de uma determinada obra na contemporaneidade. A rigidez desse termo não contribui para que sejam desenvolvidas novas perspectivas de tradução e adaptação, pois precisa haver espaço para que a criatividade funcione efetivamente dentro do *caleidoscópio de perspectivas* que será apontado adiante e comentada a seguir.

3.1 O caleidoscópio de perspectivas: distanciamentos e possibilidades

As relações entre adaptação e tradução constroem um entrelugar criativo, pois a atividade de adaptar, assim como a de traduzir, acessa o interstício entre a obra fonte e a obra adaptada onde ocorre a construção de algo que pode ter formas diferentes, mas que encontram no texto fonte uma semelhança construtiva. Esses são reflexos das inúmeras formas de dizer algo e que se modificam, tais como a escolha de palavras, a organização das ideias e a seleção de referências culturais relevantes para o público-alvo.

Todas essas formas de existência de um produto artístico e literário têm um ponto de encontro, que não é linear e nem previsível, visto as inúmeras possibilidades de interação, diálogo e transformação entre o texto fonte e o produto que chegará à cultura alvo. Ilustramos essas complexidades e questionamentos dentro da ideia do que vamos chamar aqui de *caleidoscópio de perspectivas*.

A forma mais ilustrativa que encontrei para lidar com os distanciamentos e possibilidades desses campos de estudo e com a convergência dessas narrativas foi a do caleidoscópio e das perspectivas que se modificam dentro dele. Para tanto, vamos delinear um pouco sobre os princípios do caleidoscópio: o instrumento foi inventado por David Brewster por volta de 1814 e foi patenteado em 1817; a própria epistemologia do termo nos aproxima da ideia de perspectiva, a palavra *kalos* vem do grego “belo” e *scopeo* indica “olhar”, ou seja, o caleidoscópio faz alusão a olhar uma imagem bonita, ou algo belo. Esse é um dispositivo óptico composto por três pedaços de espelho inclinados dentro de um tubo, preenchido com pequenos fragmentos de vidro ou materiais coloridos diversos, que é capaz de emitir padrões diferentes de imagens de acordo com o movimento feito pela pessoa que está utilizando-o.

Nesse pequeno resumo prático podemos identificar os elementos essenciais de um caleidoscópio: os três espelhos, os elementos que o preenchem e o movimento que indica a perspectiva que gerará as imagens a partir dos reflexos dos espelhos. Para além disso, como podemos conectar a ideia e a presença do caleidoscópio e seus elementos com a dinâmica de tradução e adaptação? Para compreendermos essa conexão é importante que imaginemos a estrutura desse caleidoscópio na forma clássica, um tubo preenchido por um triângulo, onde cada extremidade espelhada ilustra um campo de estudo que estamos tratando.

Os materiais que preenchem o caleidoscópio são as narrativas, o texto literário ou a forma de mídia que será traduzida ou adaptada. O olhar que observa a formação das imagens é do público leitor/espectador que consumirá esse novo produto a ser criado. O caleidoscópio representa, então, esse entrelugar onde podemos ver o texto literário se transformar em narrativas amplas, interativas e diversas que ecoam entre os campos de estudo sob perspectivas diferentes. Mergulhando na semântica da palavra, essa narrativa pode ser vista sob a óptica da forma de análise, demonstrando um ponto de vista, como um modo tridimensional de representação que tenta dar conta de todas as nuances de um texto a cada interpretação.

O texto na perspectiva do caleidoscópio está sempre em busca de uma transformação que esteja ligada a novos diálogos com o espaço cultural em que está inserido. Ao discutir sobre retraduições, Kaisa Koskinen e Outi Paloposki (2003) usam o termo *suplementariedade* para justificar como um texto pode estar sempre sendo retraduzido e, mesmo assim, ser relevante de formas distintas quando comparado com as primeiras traduções:

Isso traz à tona o conceito da complementaridade de diferentes traduções: direcionar diferentes versões para diferentes segmentos do público e de classificar um texto tanto como clássico quanto como literatura infantil. Pode muito bem ser que, como sugerido em HR [hipótese da retradução], as primeiras traduções sejam consideradas insuficientes, mas a necessidade percebida de um complemento pode assumir formas diferentes. (Koskinen; Paloposki, 2003, p. 22, tradução minha)³⁰

Pensando na suplementariedade como mote, o caleidoscópio ilustra o entrelugar onde a mudança de perspectivas se encontra, tendo a necessidade da diferença e da metamorfose como princípios que projetam o texto para o futuro, como algo que coexiste e permanece relevante no contemporâneo graças à forma como é apresentado. Outro conceito que dialoga e exemplifica a definição do *caleidoscópio de perspectivas* é a transmídia: as narrativas transmídia são caracterizadas como o processo em que uma narrativa caminha por diferentes mídias a fim de construir um arco narrativo em que todas essas narratividades colaborem entre si.

A transmidiação se encaixa no caleidoscópio exatamente por permitir essas reconfigurações do texto ao mesmo tempo em que destaca as potencialidades de interação com o público e impulsiona a narrativa para o futuro. A proposta da narrativa transmídia de Jenkins, em seu artigo *Transmedia storytelling 101* (2007), destaca a característica caleidoscópica dessa desde seu conceito inicial. De acordo com o autor:

A narrativa transmídia representa um processo em que elementos integrais de uma ficção se dispersam sistematicamente através de múltiplos canais de distribuição com o objetivo de criar uma experiência de entretenimento unificada e coordenada. Idealmente, cada meio faz sua contribuição única para o desdobramento da história. (Jenkins, 2007, tradução minha)³¹

Portanto, a narrativa transmídia permite que, assim como no caleidoscópio, vários “materiais” possam ser reconfigurados em busca de uma experiência completa de execução de uma narrativa. Se pensarmos, por exemplo, no universo de Jane Austen, a web série *The Lizzie Bennet diaries* (2012) é uma empreitada transmídia construída a partir de vários

³⁰ Na fonte: *This brings to fore the concept of the supplementarity of different translations: the targeting of different versions to different sections of the audience, and of categorizing the text either as a classic or as children's literature. It may well be that, as suggested in RH, first translations are found lacking, but the perceived need for a supplement may take different forms.*

³¹ Na fonte: *Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story.*

materiais: *vlogs* no YouTube, livros físicos e perfis em diversas redes sociais. Todos estes fragmentos de narrativa, quando no caleidoscópio, geram uma imagem completa e interativa. Assim, a transmidiação comprova que o caleidoscópio de perspectivas pode abarcar não apenas o texto literário, mas todas as mídias passíveis de serem adaptáveis.

Robert Pratten, em *Getting started with transmedia storytelling* (2011), define narrativa transmídia como o ato de “contar uma história em várias mídias e, de preferência, embora nem sempre aconteça, com um grau de participação, interação e colaboração do público” (Pratten, 2011, p. 1, tradução minha³²). Pratten justifica a presença de várias mídias como uma forma de introduzir no arco narrativo um espelho do estilo de vida contemporâneo, assim como compartilhamos nossas narrativas de vida, em linha tênue, entre o real e o virtual. O mesmo pode ser dito sobre a forma como interagimos com narrativas: “contamos histórias através de múltiplas mídias, pois nenhuma mídia sozinha satisfaz nossa curiosidade ou nosso estilo de vida”. (Pratten, 2011, p. 1, tradução minha³³). Pratten corrobora, então, que o “estilo de vida” do público contemporâneo espelha a ação do caleidoscópio como esse espaço em que podemos ver o texto literário se transformar, assim como se transformam as nossas formas de interação com o mundo a partir das mídias digitais.

Aqui, entendemos que o caleidoscópio de perspectivas abrange não somente o ponto de encontro entre o texto literário e suas formas de adaptação, mas também a forma como os campos de estudo da tradução, transmidiação e adaptação podem dialogar e colaborar. O conceito do caleidoscópio sugere um entrelugar criativo, onde esses campos de estudo podem convergir para ampliar a forma como um texto pode ser transformado, permitindo que ele permaneça relevante. Esse ponto se conecta diretamente com a crítica de Audrey Canales (2020) à separação acadêmica. A autora defende que tradução, adaptação e transmídia, como campos de estudo, devem funcionar em colaboração, “considerando tradução, adaptação e transmídia como um sistema complexo que poderia ajudar a abordar problemáticas culturais

³² Na fonte: *Transmedia storytelling is telling a story across multiple media and preferably although it doesn't always happen, with a degree of audience participation, interaction and collaboration.*

³³ Na fonte: *We tell stories across media because no single media satisfies our curiosity or our lifestyle.*

contemporâneas ao mesmo tempo em que enriquece cada campo de estudo, em vez de se opor ou supercategorizar” (Canalès, 2020, p. 57, tradução minha³⁴).

No lugar de analisar cada campo como um local isolado, como crítica de Canalès (2020), nesta pesquisa busca-se propor um ponto de vista onde essas categorias interagem para criar novos significados, ou seja, o movimento caleidoscópico também se dá por essa busca interdisciplinar de diálogos inerente às narrativas contemporâneas. O argumento de Canalès nos convida a ampliar as possibilidades dentro do caleidoscópio, pois esse se torna uma ferramenta não apenas da relação interseccional entre tradução e adaptação — mais destacada neste texto — mas, ainda, de todo um ecossistema complexo que é, em sua natureza, inerentemente intersemiótico e participativo. Dessa forma, expande esse entrelugar criativo em um sistema complexo e transdisciplinar onde narrativas são constantemente recriadas com a participação de múltiplos agentes.

A riqueza e a complexidade do contexto midiático atual, seus agentes e dinâmicas, enfatizam a necessidade de pontos de vista interdisciplinares profundos. O estudo da produção de conteúdo cultural se beneficia de trocas interdisciplinares, sem as quais corremos o risco de reinventar infinitamente os conceitos existentes e criar antagonismos infundados. (Canalès, 2020, p. 70, tradução minha³⁵)

O *caleidoscópio de perspectivas* é onde esses campos se encontram e convergem no objetivo de serem distintos e assim ampliar as formas como um texto pode ser compreendido, consumido, traduzido e adaptado na contemporaneidade. Analisando o que foi disposto, podemos desenvolver mais profundamente como tradução e adaptação dialogam, e como esses entrelugares são relevantes para a pesquisa que aqui se apresenta.

Lawrence Raw enfatiza a necessidade de abordagens interdisciplinares que discutam as potencialidades de tradução e adaptação como campos colaborativos. Em sua introdução para o livro *Translation, adaptation and transformation* (2012), o autor busca superar a relação incômoda entre os estudos da tradução e adaptação, partindo de julgamentos que muitas vezes posiciona a adaptação como subalterna à tradução: “Proponho uma estrutura

³⁴ Na fonte: *Considering translation, adaptation, and transmedia as a complex system that could help tackling contemporary cultural problematics while enriching each field of study rather than opposing or overcategorizing them.*

³⁵ Na fonte: *The richness and complexity of today’s media context, its agents and dynamics, emphasizes the need for thick interdisciplinary points of view. The study of cultural content production benefits from interdisciplinary exchanges, without which we are all at risk of endlessly reinventing existing concepts and creating unfounded antagonisms.*

para os estudos de tradução e adaptação que evita julgamentos de valor, mas, em vez disso, considera ambas as disciplinas como processos fundamentalmente diferentes, porém interrelacionados” (Raw, 2012, p. 3, tradução minha³⁶).

O ponto de vista de Raw (2012) corrobora um dos propósitos do caleidoscópio de pensar o diálogo entre os campos de estudo na perspectiva da dinâmica do processo de transformação e não como um produto estático. O autor propõe pensar esses limites como ponte para dialogar com as demandas do mundo globalizado e, no contexto desta pesquisa, com as diferentes perspectivas propostas aqui para a obra de Jane Austen.

Seguindo a recomendação de Maria Tymoczko, proponho uma extensão do campo intelectual que irá ‘expandir a concepção de tradução [e adaptação], levando-a além do pensamento dominante, paroquial e estereotipado sobre [...] processos e produtos’. Ao focar em processos transformadores como transferência e representação, vejo os estudos de tradução e adaptação dentro de uma estrutura mais abrangente que reconhece as demandas de ‘um mundo globalizado que exige flexibilidade e respeito pelas diferenças nas tradições culturais’. Usando exemplos extraídos do meu próprio contexto na República da Turquia, bem como em outros territórios, começo mostrando que as distinções percebidas — sejam metodológicas ou descritivas — entre tradução e adaptação, bem como as formas como são representadas, são determinadas cultural e historicamente. (Raw, 2012, p. 3, tradução minha³⁷)

Portanto, consideramos aqui o *caleidoscópio de perspectivas* como uma metáfora ao entrelugar criativo onde tradução e adaptação se encontram, permitindo que o texto fonte se transforme em múltiplas narrativas, sendo influenciado pelo movimento de seu tempo e diferentes pontos de vista. Nesse ponto, a teoria de Hutcheon (2013) nos oferece um panorama para compreendermos melhor a dinâmica do caleidoscópio em relação à teoria da adaptação. Para Hutcheon, a adaptação se caracteriza como uma forma de reconhecer o familiar enquanto se descobre o novo e pode ser entendida como produto e processo,

³⁶ Na fonte: *I propose a framework for translation and adaptation studies that eschews value judgments but rather views both disciplines as fundamentally different yet interrelated processes.*

³⁷ Na fonte: *I propose an extension of the intellectual field that will ‘expand the conception of translation [and adaptation], moving it beyond dominant, parochial, and stereotypical thinking about [...] processes and products’. By focusing on transformative processes such as transfer and re-presentation, I view translation and adaptation studies within a more all-inclusive framework that recognizes the demands of ‘a globalizing world demanding flexibility and respect for differences in cultural traditions’. Using examples drawn from my own context in the Republic of Turkey, as well as other territories, I begin by showing that the perceived distinctions — whether methodological or descriptive — between translation and adaptation, as well as the ways in which they are represented, are culturally as well as historically determined.*

concepção que dialoga diretamente com o conceito de caleidoscópio, visto que a própria multiplicidade de interpretação do termo nos convida a pensá-lo em diversas perspectivas.

O fato de utilizarmos a palavra “adaptação” tanto para o produto como para o processo de criação e recepção sugere a necessidade de uma perspectiva teórica que seja ao mesmo tempo formal e “experencial”. Em outras palavras, os diferentes gêneros e mídias dos quais e para os quais as histórias são transcodificadas no processo de adaptação não são apenas entidades formais; conforme o primeiro capítulo explora, eles também representam modos distintos de interagir com os públicos. (Hutcheon, 2013, p. 15).

Essa característica “experencial” dialoga extremamente com a teoria que aqui se constrói, uma vez que, para entender o *caleidoscópio de perspectivas*, é necessário que se compreenda também o processo que envolve o fazer adaptativo. Cada imagem gerada no caleidoscópio remonta uma nova narrativa, que pode mudar de mídia, gênero ou contexto cultural, o que Hutcheon chama de *transculturização*:

Nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto — um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura. No quinto capítulo, quando e onde são as palavras-chave para a investigação do que pode acontecer quando as histórias “viajam” — quando um texto adaptado migra do seu contexto de criação para o contexto de recepção da adaptação. Como a adaptação é uma forma de repetição sem replicação, a mudança é inevitável, mesmo quando não há qualquer atualização ou alteração consciente da ambientação. E com a mudança vêm as modificações correspondentes no valor e até mesmo no significado das histórias. (Hutcheon, 2013 p. 17).

O ato de girar o caleidoscópio e o olhar do público correspondem ao processo de criação e recepção. Hutcheon afirma, ainda, que “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (Hutcheon, 2013, p. 43), enfatizando que os agentes envolvidos também coexistem dentro deste processo. Como acontece nessa pesquisa, já que me atrevi a partir do lugar de “intérprete” para “criadora”, numa empreitada em que a voz narrativa de Austen e a minha voz como autora/adaptadora caminham em diálogo dentro desse movimento caleidoscópico.

Ao afirmar sobre o que constitui o fenômeno da adaptação, Hutcheon (2013) constrói sua própria relação caleidoscópica, afirmando que esse conceito se dá por meio de três perspectivas, análogas aos três espelhos, a saber: a adaptação como produto, como processo de criação e como processo de recepção; explicando que “o fenômeno da adaptação pode ser definido a partir de três perspectivas distintas, porém interrelacionadas, pois não considero acidental o uso da mesma palavra — ‘adaptação’ — em referência tanto ao produto quanto ao

processo.” (Hutcheon, 2013, p. 29). Essa similaridade reflete que pensar diferentes perspectivas dentro do fazer adaptativo é intrínseco a essa atividade desde sua gênese.

Pensar o *caleidoscópio de perspectivas* e a sua relação com a adaptação também é questionar as concepções hierárquicas tradicionalistas em que, como discutido acima, o fator restritivo se sobressai à sua potencial contribuição. Essa tese afirma uma visão não hierárquica, pois, como Hutcheon (2013), não consideramos uma adaptação algo menor, mas uma derivação constituída de criatividade; “Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária — ela é a sua própria coisa palimpséstica” (Hutcheon, 2013, p. 30). É preciso fruir a potência da mudança, presente na adaptação, já que, pensando nas nossas relações contemporâneas com as mídias, ela é inevitável.

3.2 Movimentos contemporâneos

Junto às questões acima apresentadas, é preciso levar em consideração que o caleidoscópio, para que possa formar suas imagens, precisa de movimento, assim como o texto literário precisa de movimento para se deslocar entre as gerações e entre os campos de estudo e entre as mídias. Movimentos que deixam de ser a leitura em si, mas passam a ser, também, o assistir, o escrever, o compartilhar, o interagir. Ou seja, o movimento do caleidoscópio é pautado na forma como um determinado texto se adapta.

Essa multiplicidade de movimentos se dá por conta do *Zeitgeist* da contemporaneidade de estar conectada, simultaneamente, a diferentes tipos de mídias. Não à toa, o conceito de *multiverso* estar presente no *mainstream* atual, sentirmos estar todos nos nossos multiversos e transitamos entre eles levando nossas narrativas que são conectadas pelo sentimento de constante metamorfose cultural e mercadológica.

Já há décadas nossa experiência como leitores transcende o isolamento; pelo contrário, somos integrantes de uma corrente de tendências capazes de reconfigurar ideias, reimaginar conceitos e subverter percepções, muitas vezes abordadas de maneiras distintas, a depender das perspectivas pelas quais são examinadas. Estamos imersos em uma rede de tendências que flutuam em ondas, mas que nos instigam a vivenciar involuntariamente a transmídia, a exemplo de impelir entusiastas a adentrarem sessões de cinema vestidos de rosa para assistir ao filme *Barbie* (2023) e preencher vitrines de lojas com a mesma tonalidade de rosa em localidades do interior da Bahia — mesmo em cidades onde sequer há salas de

cinema. Essa narrativa é assimilada pelo público, desejoso de experimentar a sensação de pertencimento a esse multiverso e de seguir a corrente que delineia o *Zeitgeist* da multiplicidade. Tal fenômeno atesta que estamos, de fato, imersos nesse universo no qual as narrativas materializam-se através de uma trajetória de expansão, metamorfoseando-se a partir das demandas intrínsecas a cada plataforma midiática.

Henry Jenkins ilustra esses movimentos que oscilam entre a persistência de uma narrativa e o anseio do público em participar ativamente desse dinamismo. Em seu trabalho intitulado *Cultura da convergência* (2009), Jenkins investiga a coexistência dos romances com as mídias contemporâneas que possuem características intrinsecamente interativas e participativas, ocupando um espectro diversificado de espaços, notadamente a internet. Sua proposição central nesse contexto reside na ideia de que a convergência entre mídias tradicionais e contemporâneas está reconfigurando substancialmente a maneira como consumimos e experimentamos os fenômenos midiáticos, bem como a forma pela qual as narrativas são apresentadas à audiência. O conceito de *cultura da convergência* emerge como uma atualização das discussões relacionadas ao papel interpretativo e coletivo da adaptação. Nesse contexto, Jenkins examina propostas específicas de adaptação transmídia que têm como objetivo a construção ou expansão de um universo ficcional suscetível a múltiplas derivações, atingindo uma variedade de leitores e espectadores e proporcionando experiências diversas de interação.

Esse movimento somente se torna viável quando compreendemos a tradução e a adaptação, seja em âmbito transmidiático ou não, como partes integrantes de um sistema complexo. Nesse sistema, esses processos se retroalimentam, mantendo intactos seus princípios fundamentais de reconfigurar o texto e a maneira como diferentes culturas o interpretam. Tendo em vista a característica da metamorfose das mídias dentro do *caleidoscópio de perspectivas*, é pertinente retornar o argumento de Umberto Eco em *Obra aberta* (2005).

Nesse texto, Eco discorre sobre as características de uma obra de arte que mantém sua relevância ao longo do tempo, devido a uma espécie de “abertura” intrínseca ao texto fonte. Essa abertura caracteriza uma predisposição à adaptação, o que estimula a criação de múltiplas obras derivadas a partir desse texto. Aqui, levanto as seguintes questões: seriam os romances de Jane Austen obras abertas? A juvenília que ainda segue timidamente visitada

pelas adaptações e afins, seria uma obra aberta? O que constitui uma *obra aberta* na contemporaneidade?

Eco (2015) começa seu argumento tendo como ponto de partida a obra de arte como fonte; aqui, pensaremos essa obra de arte como o texto literário que funciona como ponto inicial em um projeto adaptativo, onde haverá uma extensão da sua narrativa no processo de adaptação. Partiremos “do texto literário como estímulo para alargar o discurso” (Eco, 2015, posição 598), argumento que pode parecer, em um primeiro momento, controverso, já que as teorias mais tradicionalistas tratam do texto como algo sagrado ou até mesmo inalcançável em sua essência, portanto, uma tentativa de tradução ou de adaptação distanciaria o produto da sua obra fonte: o que estaria presente ali não é mais o texto fonte, mas sim um simulacro.

Em oposição a essas ideias, Eco (2015) aproxima seu argumento do modo de consumo da contemporaneidade quando caracteriza o texto aberto como uma obra de arte feita para ser reproduzida, traduzida e adaptada, a partir do momento em que ela entra em contato com seu público fruidor. Ao tratar das obras musicais, ele discorre sobre esse movimento:

As novas obras musicais, ao contrário, não consistem numa mensagem acabada e definida numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como “obras abertas” que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente. (Eco, 2015, posição 930).

O autor indica, então, que as obras literárias que querem ser relevantes para seu público e permanecer significativas em diferentes gerações não devem ser mais entendidas como obras fechadas de possibilidades e interpretações, mas como um reflexo da forma que a contemporaneidade as lê e as interpreta como múltiplas e “abertas” a novos meios de consumo. Seriam, então, os romances de Jane Austen obras abertas?

Para pensarmos esses movimentos, pensaremos nas várias adaptações das obras de Jane Austen que foram produzidas a partir dos anos 1990, quando aconteceu a primeira onda da chamada *Austenmania* — fenômeno que resulta em um conjunto de adaptações filmicas de livros de Jane Austen produzidas em um determinado período e gozando de grande popularidade e apelo por parte do público leitor/espectador. *Austenmania* é, frequentemente, o termo utilizado para descrever o fascínio que as obras de Jane Austen e a própria autora

exercem sobre a cultura atual, e justamente devido à *Austenmania*, Jane Austen transformou-se numa figura mítica, permanentemente presente na cultura popular. Suas palavras transcenderam as páginas de seus livros, tornando-se a base para uma variedade de produtos, tanto literários quanto não literários, estabelecendo uma conexão bidirecional entre o universo literário de Austen e o mundo contemporâneo.

Assim, podemos encontrar adaptações de *Orgulho e Preconceito* (1813) com elementos de viagem no tempo (*Lost In Austen*, 2008), *Mash ups* com zumbis (*Orgulho e Preconceito e Zumbis*, 2016), *web séries* (*The Lizzie Bennet Diaries*, 2012) e uma diversa gama de adaptações fílmicas que de alguma forma seguem linearmente o enredo do livro fonte (*Orgulho e Preconceito*, 1995 e *Orgulho e Preconceito*, 2005), além de todo um gênero fílmico conhecido como *period dramas*, os populares romances de época, que trazem referências e releituras de personagens e enredos que fazem alusão aos romances de Austen. Em vista disso Eco (2015) adenda que:

É preciso observar que a definição de “aberta” dada a essas obras, ainda que sirva magistralmente para delinear uma nova dialética entre obra e intérprete, deve ser tomada aqui em virtude de uma convenção que nos permita fazer abstração de outros significados possíveis e legítimos dentro da mesma expressão. (Eco, 2015, posição 930).

Ou seja, o conceito de obra aberta, apesar de não ser algo novo, nos fala diretamente na urgência que temos de interpretar e ressignificar as obras clássicas e as narrativas que estão intrinsecamente inseridas na nossa cultura. As obras abertas, de acordo com a definição de Eco, são, de fato, as que mais refletem a forma como consumimos literatura e como devemos compreender tradução, adaptação na contemporaneidade dentro deste *caleidoscópio de perspectivas* trazido aqui tanto pela interação desta com o público, quanto com a predisposição da obra em se manter ressignificada. Eco ilustra esse movimento de ressignificação quando observa que

Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma sessão e efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa compreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência), a forma originária imaginada pelo autor. (Eco, 2015, posição 930)

Contudo, essa forma originária é, factualmente, utópica. Quando o texto ou obra de arte é apreciado pelo seu receptor, ele inevitavelmente se transforma, pois seus efeitos são

reconfigurados em consonância com a cultura receptora, o contexto histórico, a perspectiva do espectador ou leitor e a maneira como ele interpreta os impactos contidos na obra fonte.

Já se pensarmos sobre autoria, dentro do universo dos romances de Jane Austen muito pode ser discutido, pensando na construção da autoria por uma mulher nos séculos XVIII e XIX, na forma como a ascensão do romance como gênero também ampliou o alcance e recepção desses livros pelo público leitor e em como a vida pessoal de Jane Austen também se constitui como uma obra aberta.

Atualmente, Jane Austen é uma presença essencial na literatura inglesa, sendo tema de filmes, séries e até mesmo estampada na nota de dez libras. No entanto, para alcançarmos esse reconhecimento, foi necessário desconstruir muitos conceitos, especialmente na tênue fronteira entre quem foi Jane Austen e as narrativas que ouvimos sobre ela. Segundo Helena Kelly em *Jane Austen: The Secret Radical* (2016), os escritos de Austen possuem o potencial de abordar questões profundas e socialmente relevantes da sua época. No entanto, é desafiador definirmos um retrato preciso da autora, dada a dificuldade de separar os fatos da imagem construída ao longo do tempo. Na realidade, nosso conhecimento sobre Jane Austen se limita às palavras que ela deixou. Em última análise, podemos identificá-la de várias maneiras, mas, em grande parte, ela permanece como uma incógnita, cuja verdadeira imagem permanecerá elusiva devido à escassez de material pessoal que ela nos legou.

Essa versão de Jane Austen pode só ser compreendida de maneira limitada, mesmo ao lermos suas obras com atenção, tentando nos desprender dos duzentos anos que nos separam de seu tempo. Embora seja uma tarefa quase impossível, ainda existe a possibilidade de que perspectivas múltiplas possam ser aplicadas ao trabalho da autora já que, pela perspectiva de Eco (2015), encontrar o que seria a “forma acabada” ou a “forma originária” da ideia inicial da autora é uma empreitada impossível, nas palavras dele:

O autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu, todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gestos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. (Eco, 2015, posição 942).

Cada leitor, ao interpretar Jane Austen e suas obras, é inevitavelmente influenciado por sua própria perspectiva individual, frequentemente desvinculada do contexto histórico e

social em que a obra foi concebida. Por exemplo, ao analisar a adaptação cinematográfica de *Orgulho e preconceito* de 2005, uma espectadora contemporânea, como eu, se depara com a ausência de um beijo entre os protagonistas, um elemento comumente utilizado nas produções românticas modernas para selar o compromisso amoroso. Tal ausência contrasta com as expectativas do público atual, habituado a desfechos românticos explícitos. Embora no texto original não exista menção explícita de um beijo entre Darcy e Elizabeth, a produção cinematográfica enfrentou essa questão. Os produtores, prevendo essa expectativa do público, incluíram uma cena adicional nos extras do filme, na qual Mr. Darcy e Elizabeth se beijam nos jardins de Pemberley, atendendo às demandas da audiência contemporânea.

Essa discrepância de interpretação entre o texto original e sua adaptação ilustra a complexa interação entre as convenções sociais da época de Austen e as expectativas contemporâneas do público. Quando Eco cita “uma determinada expectativa individual” temos que lembrar que, para o nosso tempo, essas expectativas também são coletivas, visto que a forma como consumimos literatura parte também de um movimento participativo incentivado pela cultura da convergência, onde não apenas o texto literário faz parte da gama de conexões que uma história, principalmente as escritas por Jane Austen, tão comumente adaptadas, pode adquirir.

3.3 Reflexão, refração e perspectiva

Dentro da percepção de *obra aberta* de Eco (2015), podemos retomar o *caleidoscópio de perspectivas* pensando no movimento de reflexão e refração dentro do texto a ser adaptado. Entendemos a reflexão aqui como o grau em que o texto adaptado reproduz elementos significativos, como estilo, enredo e personagens, do texto fonte. Já a refração é compreendida como a habilidade do texto adaptado de se transformar em algo diferente da fonte, ainda que mantendo uma conexão referencial com ele. Um texto adaptado pode reproduzir esses dois movimentos, assim como apresentar mais características de um do que do outro.

Tomemos como exemplo a série *Orgulho e Preconceito* (Davis, 1995) produzida pela BBC, que se reconhece como reflexão, pois em toda a obra vemos a linearidade com que a série acompanha os elementos do livro fonte, ainda que com alguns adendos, ao terminar os

quatro episódios temos a impressão de conhecer a história como se tivéssemos lido o livro fonte.

A reflexão, notavelmente, é diferente de cópia. Ao falarmos de adaptação e experiência tradutória é interessante revisitar Linda Hutcheon em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013), em que a autora afirma que “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (Hutcheon, 2013, p. 28), ou seja, adaptação é também reflexão, porém reflexão sem cópia. A diferença nesses dois termos é evidente quando consideramos que, para que haja reflexão precisamos de um texto fonte que seja revisitado à luz de uma ponderação de ideias e perspectivas, enquanto a cópia remete a uma duplicata, um mais do mesmo, sem adendos criativos. Hutcheon (2013) completa seu argumento dizendo que existem muitos propósitos diferentes dentro de uma adaptação, já que essa pode ser entendida tanto como o resultado quanto como o processo. E a reflexão diz mais sobre esse processo quando entendemos que “a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação dependendo da perspectiva.” (Hutcheon, 2013, p. 29). A perspectiva aparece novamente como o fio condutor dessas interações, destacando a adaptação como um campo plural e interdisciplinar que abrange diversos propósitos, a exemplo de como uma adaptação pode ser proposta para homenagear a fonte, para transgredi-la ou para enfatizar um elemento específico dessa e, assim, adaptá-la dentro do seu contexto.

Por outro lado, o filme *O diário de Bridget Jones* (2001) se apresenta como um produto da *Austenmania*, mas numa relação de refração, em que a narrativa se tornou algo totalmente diferente, mas que ainda entrega indícios referenciais de que está dentro do universo de sua fonte (*Orgulho e Preconceito*, de 1813). Podemos destacar, ainda, a intertextualidade palimpséstica que foi construída dentro da *Austenmania* e que se solidifica com referências internas que são reconhecidas pelos leitores/espectadores mais atentos: em *O diário de Bridget Jones* (2001) temos a escolha de elenco, em que o ator britânico Colin Firth, intérprete do Sr. Darcy na série de 1995, interpreta agora uma nova versão de seu personagem, Mark Darcy, o interesse amoroso de Bridget. Vemos, portanto, o mesmo rosto em um personagem que está ali adaptando o clássico Sr. Darcy. Bridget Jones é, assim, uma versão diferente, uma obra completa em si mesma, mas que não é acessada em suas amplas possibilidades se não a reconhecemos como uma adaptação de sua fonte.

Seguindo, assim, a perspectiva de Hutcheon (2013) onde “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, 2013, p. 30), as obras de Jane Austen ilustram essas relações palimpsésticas de referências internas construindo seu próprio *multiverso*. Nessa mesma linha, Eco (2015) destaca a relevância desses movimentos caleidoscópicos em uma obra aberta “[...] torna-se esteticamente válida na medida em que se pode ser vista compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria” (Eco, 2015, posição 983). Uma obra aberta quando adaptada/traduzida traz em si algo que pode ser visto como novo, mas consegue-se identificar as ressonâncias da obra fonte, que aparece ali não como uma réplica, mas como um adendo, um algo a mais que se encaixa na proposta sugerida pela obra.

Como ressaltado por Hutcheon (2013), reconhecer as ressonâncias de uma obra adaptada faz parte da experiência de consumir uma adaptação: “Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que uma obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)” (Hutcheon, 2013, p. 27). Do mesmo modo, reconhecer um texto literário como uma obra aberta dentro do *caleidoscópio de perspectivas* amplia as possibilidades dessa obra ser interpretada, refratada e refletida dentro de um contexto específico abrangendo vários propósitos, como ressalta Eco (2015):

Portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (Eco, 2015, posição 949)

Assim, entendemos que uma obra, mesmo sendo acabada em si, também pode ser considerada uma obra aberta, pois pode ser interpretada, sem perder o seu reflexo, e a cada nova interpretação temos uma perspectiva original, tirando o pertencimento da ideia do original da impossibilidade tradutória e conectando-a com a multiplicidade de leituras que podem surgir a partir de um texto fonte que se apresenta como uma obra aberta.

Como cita Haroldo de Campos (2011), os conceitos de Walter Benjamin destacam essa reconfiguração do que é original dentro do fazer tradutório: “tradução, segundo a sua essência não se propõe à mera assemelhação com relação ao original, uma vez que o próprio original, considerado o ponto do seu perverso, é mutável, envolve as ideias de transformação

e renovação” (Campos, 2011, p. 28). Uma boa tradução ou adaptação, portanto, não se dá pela sua semelhança com o original, mas sim pela sua originalidade em aceitar a abertura mutável e plural que pode coexistir com as perspectivas de interpretação, leituras e reconstruções de uma obra fonte. Esse processo não se apresenta como algo inerte, mas sim como um movimento constante de reconfigurações criativas, pois “a operação tradutora deve ser estranhante, ao invés de acomodatória, naturalizadora, neutra. Tradução quer dizer transmutação” (Campos, 2011, p. 28). Dessa forma, a tradução se aproxima da adaptação como, também, processo criativo que deve ser estranhante ao refletir para a contemporaneidade um texto que será contado de forma a ser autônomo, mas poderá ser reconhecido como parte do universo da sua obra fonte.

3.4 Ângulo: Jane Austen no caleidoscópio

Outro elemento crucial para o complexo panorama do *caleidoscópio de perspectivas* é a consideração do ângulo, um componente que deve ser analisado à luz do contexto histórico e cultural que a obra em questão se encontra. Essa perspectiva se torna indispensável para uma compreensão profunda das múltiplas facetas e interpretações que podem emergir do texto, refletindo as nuances do tempo e do ambiente cultural em que a obra foi concebida, o apelo para o público e qual tipo de adaptação melhor reflete o *Zeitgeist* contemporâneo.

Observamos então, visto a presença de adaptações recorrentes, tanto literárias quanto audiovisuais, que os romances de Jane Austen são obras abertas, dentro da definição de Eco (2015), algumas com mais graus de abertura do que outras, mas que, como totalidade, se fazem presentes na contemporaneidade apresentando interpretações diversas. Podemos assim adicionar mais um elemento para o nosso caleidoscópio: o público leitor, que passa por todos esses movimentos supracitados e consolida uma obra como aberta graças ao seu apelo para novas interpretações de uma narrativa específica. Ao ilustrar essas interações, Eco (2015) analisa:

Poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (Eco, 2015, posição 959)

Nesse contexto, compreendemos que a obra de arte, independentemente de ser literária ou não, não se encerra em seus próprios limites, mas, pelo contrário, instiga o intérprete, leitor ou espectador a recriá-la e reinterpretá-la de acordo com sua própria perspectiva, influenciada por sua visão de mundo e contexto cultural. O leitor contemporâneo, ao se engajar com a obra, não apenas a lê, mas também a interpreta e a adapta à luz de sua contemporaneidade, delineando assim seu lugar dentro do complexo caleidoscópio de perspectivas. É o leitor que confere dinamismo e vitalidade ao texto por meio desse processo contínuo de interação e recriação.

É construída, então, uma relação interpretativa entre leitor/espectador e obra aberta. Hutcheon (2013) trabalha o conceito de equivalências dentro da adaptação, considerando as formas que uma história pode ser adaptada dentro de diferentes contextos:

A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, equivalências em diferentes sistemas de signos para vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante. (Hutcheon, 2006, p. 32)

A ideia de equivalência descrita aqui também condiz com a equivalência cultural com a forma que o leitor/espectador espera ou acha possível que esse texto seja adaptado, a exemplo da onda de *Austenmania* que se iniciou na segunda metade dos anos 1990, em que o contexto do mercado de adaptações expunha o aumento da popularidade das adaptações de clássicos literários.

O cinema se tornou frequentemente o cenário para grandes produções do gênero “dramas de época”. Antes do auge das adaptações de Austen, filmes notáveis incluem *A Room With A View* (Ivory, 1985) e *Howards End* (Ivory, 1992), ambos baseados em romances de E. M. Forster, bem como *The Age of Innocence* (Scorsese, 1993), adaptado do romance de Edith Wharton. Além disso, obras como *Remains of The Day* (Ivory, 1993) de Kazuo Ishiguro e *Little Women* (Armstrong, 1994) de Louisa May Alcott receberam forte aceitação do público, sendo indicadas para importantes premiações e elogiadas pela crítica e pela indústria cinematográfica.

Esses argumentos evidenciam que havia um mercado sólido, um público cativo e uma recepção positiva por parte da crítica para adaptações de obras literárias. O mesmo aconteceu com as obras de Jane Austen. Durante o período de 1995 a 1999, sete adaptações de romances de Austen foram lançadas para televisão e cinema, incluindo uma série, dois filmes para televisão e quatro filmes para cinema, cada um detalhado a seguir.

Em 1995, a série de TV *Pride and Prejudice*, dirigida por Simon Langton e originária do Reino Unido, estreou em 24 de setembro, seguida pelo filme para cinema *Sense and Sensibility*, dirigido por Ang Lee, lançado nos Estados Unidos e no Reino Unido em 4 de dezembro do mesmo ano. Outro filme emblemático desse ano foi *As patricinhas de Beverly Hills*, dirigido por Amy Heckerling e lançado nos Estados Unidos em 19 de julho de 1995. Ainda em 1995, *Persuasion*, dirigido por Roger Michell e coproduzido por Reino Unido, EUA e França, foi lançado em 16 de abril como filme para TV.

No ano seguinte, em 1996, duas adaptações de *Emma* chegaram às telas: uma versão para TV dirigida por Diarmuid Lawrence, lançada no Reino Unido e nos EUA em 24 de novembro, e outra para cinema dirigida por Douglas McGrath, lançada no Reino Unido e nos EUA em 07 de julho. A década encerrou-se com o lançamento do filme para cinema *Mansfield Park* (no Brasil, *Palácio das Ilusões*), dirigido por Patricia Rozema e originado do Reino Unido, em 5 de novembro de 1999.

O ano de 1995 é o que concentra mais adaptações, que se dividem em dois gêneros, séries de TV e filmes para exibição na televisão e no cinema. Com exceção de *As Patricinhas de Beverly Hills*, que reimagina *Emma* (1815) no contexto do século XX, as demais adaptações seguem a linha da reflexão, em vemos claramente o viés linear com que o elementos dos romances são transpostos para a tela. Essa é uma característica recorrente não apenas nas produções austenianas, mas nos demais filmes de época citados acima.

A fidelidade para com o livro era extremamente difundida e um elemento essencial para as expectativas do público que queriam ver seu livro favorito transposto para a tela. Nesse aspecto, Emma Thompson, roteirista de *Razão e Sensibilidade* (1995), expressou que seu principal obstáculo residia em tornar o filme atrativo tanto para os aficionados que já estavam familiarizados com a obra escrita de Austen, quanto para os novos espectadores que poderiam se interessar pela autora por meio do filme. Essa questão permanece relevante nas adaptações mais contemporâneas, pois envolve lidar com diferentes grupos de expectativas. No diário que Thompson (1996) manteve durante as filmagens, ela enfatiza:

Estamos trabalhando na segunda cena com Willoughby e Marianne, na qual eles leem um soneto juntos. É difícil impor um tom sexy a leitura de poesia hoje em dia, mas que mais podemos fazer? Uma massagem nela? Devemos evitar o sentimentalismo barato. Oh por favor, não deixe que nada seja sentimentalóide, senão eu morro. Vou ser assassinada pela Sociedade Jane Austen (que ligou para a empresa de James em Nova York para reclamar sobre a contratação de Hugh Grant como Edward — parece que o acham bonito demais). (Thompson, 1996, p. 258).

Logo, é interessante pensarmos que a relação construída entre o leitor/espectador e os produtores de adaptações é uma linha tênue entre atender e dissipar expectativas que vão do mais complexo — como a transposição de um diálogo para a tela — ao mais trivial — como a escolha de um ator “bonito demais” para o personagem em questão.

Esse perfil de adaptações muda um pouco quando visitamos os principais lançamentos da *Austenmania* 2000. Em 2001, *O Diário de Bridget Jones*, dirigido por Sharon Maguire e originário dos EUA, França e Reino Unido, foi lançado nos cinemas em 04 de abril. Em 2004, *Noiva e Preconceito*, dirigido por Gurinder Chadha e coproduzido pelo Reino Unido, EUA e Índia, estreou em 08 de outubro.

O ano de 2005 foi marcado pelo lançamento de *Orgulho e Preconceito*, dirigido por Joe Wright e coproduzido por França, Reino Unido e EUA, em 5 de setembro. Em 2007, *A Abadia de Northanger*, dirigido por Jon Jones e co-produzido pelo Reino Unido, EUA e Irlanda, foi transmitido como filme para TV em 25 de março. Além disso, outra adaptação de *Mansfield Park*, dirigida por Iain B. MacDonald e originária do Reino Unido foi lançada em 18 de março para o público doméstico. No mesmo ano de 2007 houve o lançamento de *O clube de Leitura de Jane Austen*, dirigido por Robin Swicord nos EUA em 05 de outubro, e *Persuasion*, dirigido por Adrian Shergold no Reino Unido e nos EUA em 1º de abril. Também em 2007, *Becoming Jane (Amor e inocência, no Brasil)*, dirigido por Julian Jarrold e coproduzido pelo Reino Unido e Irlanda, foi lançado em 9 de março.

Em 2008 foram lançadas duas séries de TV baseadas nas obras de Austen: *Sense and Sensibility*, dirigida por John Alexander no Reino Unido, estreou em 1º de janeiro, e *Lost in Austen*, dirigida por Dan Zeff, foi ao ar em 3 de setembro. Além disso, o filme para TV *Jane Austen's Regrets*, dirigido por Jeremy Lovering e coproduzido pelo Reino Unido e EUA, foi lançado em 03 de fevereiro. Em 2009, a série de TV *Emma*, dirigida por Jim O'Hanlon no Reino Unido, foi lançada em 04 de outubro, completando assim uma década rica em adaptações austenianas.

A *Austenmania* dos anos 2000 traz uma gama de recursos que não haviam sido experimentados antes, em dois gêneros principais: filmes para TV e cinema e séries de TV que procuram abordagens diferentes — como *Lost In Austen*, que mistura elementos de comédia e fantasia com *Orgulho e preconceito*. A história segue Amanda Price, uma mulher moderna do século XXI que, após encontrar um portal mágico em sua casa, é transportada para o universo de *Orgulho e Preconceito*, o livro fonte. Amanda fica encantada com o mundo de Austen, mas sua presença começa a afetar a trama original a partir do momento que o Sr. Darcy começa a se interessar por ela e não por Elizabeth Bennet.

Adicionalmente, merecem destaque duas produções cinematográficas que oferecem adaptações da vida de Jane Austen: *Amor e inocência* (2008) e *Miss Austen's Regrets* (2008). Ambos os filmes reconstituem distintos períodos da vida da autora, abordando, respectivamente, sua juventude e um possível romance juvenil, bem como os últimos momentos de sua existência.

Percebemos que a *Austenmania* 2000 apresenta um distanciamento da adaptação *linear*, em favor de uma abertura maior a temas e abordagens que vão além do que já mostrado na década passada e que continuam esse movimento na década seguinte.

Na última década de 2010, a *Austenmania* continuou a adaptar com uma série diversificada de das obras de Jane Austen. Em 2011, *From Prada to Nada*, uma produção para TV dirigida por Angel Garcia e originária do México e dos EUA, foi transmitida em 28 de janeiro. No mesmo ano, *Scents and Sensibility*, outro filme para TV dirigido por Brian Brough nos EUA, foi lançado em 13 de maio.

O ano de 2012 marcou a história das adaptações de Austen com o lançamento de *The Lizzie Bennet Diaries*, uma *websérie* dirigida por Hank Green e Bernie Su nos EUA, que estreou em 09 de abril. Em 2013, *Emma Approved*, outra *websérie* dirigida por Bernie Su nos EUA, foi lançada em 7 de outubro, seguida por *Death Comes To Pemberley*, uma série de TV dirigida por Daniel Percival no Reino Unido, transmitida em 26 de dezembro. No mesmo ano, *Austenland*, um filme para TV dirigido por Jerusha Hess nos EUA e no Reino Unido, foi lançado em 26 de setembro.

A tendência de adaptações inovadoras continuou em 2016 com o lançamento de *Love & Friendship* (*Amor e amizade*, no Brasil), um filme para cinema dirigido por Whit Stillman e co-produzido pela Irlanda, França e Holanda, em 23 de janeiro. No mesmo ano, *Orgulho e*

preconceito e zumbis, um filme para cinema dirigido por Burr Steers e originário dos EUA e do Reino Unido, foi lançado em 21 de janeiro.

A diversificação cultural das adaptações foi evidente em 2018, quando *Orgulho e Paixão*, uma telenovela dirigida por Fred Mayrink no Brasil, foi ao ar de 20 de março a 24 de setembro. *Orgulho e Preconceito Atlanta*, filme para a TV que adapta *Orgulho e Preconceito* em um enredo contemporâneo, dirigido por Tyler Perry, foi lançado em 1º de junho de 2019. A história se passa em Atlanta, Geórgia, e conta a história de uma família de cinco irmãs negras que buscam o amor verdadeiro. Ainda em 2019 estreia a série *Sanditon* que adapta e reimagina o romance homônimo que Jane Austen deixou inacabado, incluindo entre as personagens principais uma jovem negra e rica.

Assim, a *austenmania* transcendeu fronteiras e formatos, continuando a capturar a imaginação do público global com suas interpretações criativas das obras atemporais de Jane Austen. Na *austenmania* dos anos 2010 podemos destacar três pontos diversificantes: a presença de um filme adaptado culturalmente com o elenco majoritariamente de atores e atrizes negros; de uma telenovela brasileira que tentou construir um universo austeniano, incluindo personagens de vários romances em uma trama só; e das *web séries*, com destaque para *The Lizzie Bennet Diaries*, que ilustra a cultura da convergência das mídias, onde o apelo para o espaço digital começa a se fazer presente, para onde a obra de Austen migrou de forma profícua como será mais bem ilustrado na adaptação proposta no próximo capítulo.

Temos indícios de adaptações que fazem parte da *Austenmania* na década corrente de 2020. No dia 14 de fevereiro de 2020, foi lançado nos cinemas o filme *Emma*, dirigido por Autumn de Wilde. Posteriormente, em 3 de junho de 2022 nos Estados Unidos, transmitido via Hulu, e em 2 de agosto de 2023 no Brasil, transmitido no *Star+*, foi lançado *Fire Island: Orgulho e Sedução*, que chama atenção por ser a primeira adaptação *queer* de *Orgulho e Preconceito*, e foi dirigida por Andrew Ahn. Em 8 de julho de 2022 uma nova adaptação, *Persuasão*, dirigida por Carrie Cracknell, chegou aos cinemas dos Estados Unidos e, a partir de 15 de julho de 2022, foi disponibilizada globalmente pelo *streaming* Netflix.

Ao compreender o contexto do nosso tempo percebemos que ser uma obra aberta é favorável para a permanência de uma narrativa na contemporaneidade. Vemos esse processo se repetir nas ondas da *Austenmania* e, como aponta Eco (2015), “hoje, tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se a abertura como fator inevitável, erige-a

em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível.” (Eco, 2015, posição 967). A obra aberta é, agora, não apenas um resultado da inevitável relação do leitor com o texto, mas um elemento que faz parte da narrativa, pois, escondido nas entrelinhas, está o convite projetado pelo autor à uma cocriação criativa que é inerente ao ato da leitura.

3.5 Perspectivas: Jane Austen e seu público

Jane Austen provavelmente não escolheu dimensionar seu texto como uma obra aberta, mas tem em seu currículo grandes exemplos desse fenômeno. Vários são os questionamentos que envolvem pensar em porque Jane Austen é tão adaptada, mesmo após mais de dois séculos de suas publicações originais. Acredito que essa discussão é multifacetada e traz mais questionamentos do que respostas definitivas, pois, a cada década e a cada contexto podemos identificar inquietações e abordagens diferentes que podem nos levar a diversas interpretações. Esta indagação é levantada por Sue Parril (2002) da seguinte maneira:

Por que adaptar os romances de Jane Austen para filmes ou televisão? Do ponto de vista de estudos em filme e televisão, as adaptações destes romances fazem sentido. Eles contam boas histórias — simples histórias de amor às quais ainda são atraentes, particularmente para o público feminino. Qualquer um que vai ao cinema pode testemunhar que os filmes de Hollywood estão necessitados de histórias com personagens interessantes, forte motivação e finais plausíveis. (Parril, 2002, p. 3, tradução minha³⁸)

Levando em consideração esses aspectos, é notório que os romances de Austen se harmonizam com as preferências de uma parcela do público contemporâneo, especialmente no contexto do gênero narrativo e cinematográfico centrado nas experiências de uma heroína, como é o caso da comédia romântica. As personagens delineadas nas obras de Jane Austen apresentam semelhanças com os arquétipos de heroínas frequentemente explorados nos filmes de comédia romântica produzidos incansavelmente em Hollywood. Isso estabelece uma tradição consolidada que ressoa de maneira significativa com o público contemporâneo.

³⁸ Na fonte: *Why adapt Jane Austen's novels for film or television? From the point of view of television and film studios, adaptation of these novels can make sense. They tell good stories—simple love stories which are still appealing, particularly to a female audience. Anyone who goes to the movies can testify that Hollywood movies are sorely in need of stories with interesting characters, strong motivation, and plausible endings.*

A estrutura recorrente das comédias românticas, pode-se afirmar, encontra suas raízes nos romances, especialmente naqueles de Jane Austen. Um padrão frequente emerge: uma jovem encontra um jovem, mas ele está comprometido ou interessado em outra pessoa, uma dinâmica ilustrada em obras como *Razão e Sensibilidade*, onde o casal Elinor e Edward enfrenta um compromisso anteriormente feito, e Marianne e Brandon, onde o interesse amoroso de Marianne está em outro lugar. Em *Orgulho e preconceito*, a relação entre Darcy e Elizabeth Bennet é marcada por uma inicial aversão, agravada pela pronunciada diferença social entre eles. Em *Emma*, a protagonista parece desinteressada em relacionamentos românticos para si mesma, mas encontra diversão em juntar casais desastrosos. Em *A abadia de Northanger*, as barreiras de classe social se tornam um obstáculo para o relacionamento entre Catherine Morland e Sr. Tilney, uma dinâmica também presente em *Mansfield Park*. Esses padrões serviram de modelo para as narrativas de muitas comédias românticas posteriores, sendo elas adaptações austenianas ou não.

A concepção da protagonista nas comédias românticas de Hollywood tem como objetivo angariar a simpatia do público leitor/espectador, especialmente do público predominantemente feminino, permitindo que esse compartilhe das experiências da heroína e se identifique com suas vivências:

Elas são produzidas de maneira a provocar a identificação — consciente ou não — da plateia com sua personalidade, seus gostos, suas alegrias e seus sofrimentos. Para isso, elas devem ser discursivamente construídas de maneira a ativar mecanismos de identificação. Elas tentam se aproximar de uma certa “mulher real” pressuposta pelo filme, oferecendo a ela, dentro da narrativa, uma possibilidade de final feliz. (Leite, 2010. p. 65)

De maneira análoga, a heroína no contexto do romance é moldada pela autora por meio de estratégias que visam estabelecer uma proximidade emocional entre o leitor e a personagem. Essas estratégias incluem a atribuição de características, qualidades ou ações que possam ser apreciadas pelo público. Essa caracterização meticulosa, como argumentamos, representa um dos pontos fortes de Austen, que a aproxima da abertura intrínseca reconhecida em suas narrativas a partir da concepção de Eco (2015). Destacando-se justamente porque suas heroínas não seguem um padrão específico, essa diversidade é percebida de forma mais evidente quando exploramos as narrativas da autora em detalhes, percebendo a variedade de perfis de heroínas entre seus romances.

Um exemplo notável é Anne Elliot, a heroína de *Persuasão* (1818), que diverge do estilo de heroína austeniana amplamente reconhecido e celebrado por seus leitores contemporâneos. Não se trata de uma inconsistência na obra da autora ou na caracterização da personagem, mas sim de uma evasão consciente da fórmula hoje estabelecida pela indústria cinematográfica e determinada pelas convenções do gênero romance na época da autora. Os romances de Austen, portanto, apresentam uma abordagem mais experimental e menos linear em termos de técnicas e caracterização de personagens se comparados às convenções prevalentes na indústria midiática atual, que tende a homogeneizar aspectos. É importante notar que essa linearidade muitas vezes é o ponto de partida das adaptações que procuram repetir fórmulas de sucesso.

Temos como exemplo o arquétipo da heroína Elizabeth Bennet, que é carismática, obstinada, decidida, risonha e que fala o que pensa sem rodeios. As características dela são únicas dentro do universo de Austen, porém, ao ser transposta para as telas, outras personagens de Austen tendem a apresentar características semelhantes e esse foi, a meu ver, o erro principal do filme *Persuasão* (2022) produzido pela Netflix, muito criticado por público e crítica, ao tentar incluir características de Elizabeth Bennet em Anne Elliot, uma personagem introspectiva, calada e submissa à vontade dos outros. Sendo essas personagens quase que diametralmente opostas uma à outra, houve uma dissociação inegável entre a execução da personagem e as expectativas do público. Nesse contexto, não estou negando a possibilidade de interpretações divergentes; estou, no entanto, destacando uma dissonância entre as expectativas estabelecidas para essa adaptação e a maneira como ela foi realizada. Tal dissonância revela uma tentativa de impor uma padronização no conceito de heroína no contexto austeniano, negligenciando a rica diversidade de arquétipos femininos que estão intrinsicamente interligados com a complexidade das narrativas apresentadas.

É fundamental reconhecer que Austen não concebia seus personagens seguindo um modelo rígido prescrito pela época, mas, ao contrário, os esculpia de acordo com as demandas narrativas específicas de suas obras. Essa abordagem dinâmica e fluida para a criação de personagens sublinha a habilidade distintiva de Austen como autora, e subverte a ideia preconcebida de que suas heroínas deveriam se conformar a um padrão unidimensional. Essa abertura a múltiplas possibilidades de interpretações e caminhos narrativos construída por Jane Austen dentro de seus romances nos remete, por outro lado, à intertextualidade palimpséstica entre as obras de Austen, que citamos acima, e que se destaca como um motivo para que o leitor/espectador se sinta atraído pela adaptação, afinal todos querem ver como a

obra será adaptada mais uma vez, quem serão os atores e atrizes do elenco, e como será a execução criativa de contar uma história já conhecida de forma inédita.

Logo, “uma obra assim entendida é, sem dúvida, uma obra dotada de certa abertura, o leitor do texto sabe que a cada frase, a cada figura, se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir” (Eco, 2015, posição 983). O leitor contemporâneo já espera uma certa *abertura* vinda de uma narrativa de onde possam derivar, sequências, *spin-offs*, trilogias e a construção de um universo que esteja sempre em movimento produzindo conteúdo que se retroalimenta. Eco também endossa “que tanto na arte quanto na ciência, um mundo em movimento exige atos de invenção” (2015, posição 1014), ou seja, dentro dessas relações caleidoscópicas que constroem a forma como consumimos obras de arte no contemporâneo, as obras que não dialogarem com o movimento de constante reinvenção não permanecerão no imaginário cultural. “Estabelecer esta tarefa inventiva do homem novo, que vê na obra de arte, não um objeto baseado em relações evidentes, a ser desfrutado como belo, mas um mistério a investigar, uma missão a cumprir, um estímulo a vivacidade da imaginação” (Eco, 2015, posição 1016).

É o movimento que determina o ângulo que uma narrativa será adaptada, pois ele direciona os olhares para aspectos que estão presentes no texto literário, ou que não estão e precisam construir diálogos com a contemporaneidade. O foco e o apelo das adaptações de Austen residem não apenas no conhecimento existente, mas na exploração de perspectivas inexploradas, na busca por uma compreensão talvez mais profunda e multifacetada e na descoberta de novas formas de perceber a obra em questão.

3.6 Obras em movimento: o caleidoscópio em ação

Visto o que foi discutido acima, é profícuo pensarmos as obras de Jane Austen como “obras abertas”, principalmente se queremos compreender o movimento da *Austenmania* e o motivo pelo qual suas narrativas estão em constante presença na cultura contemporânea. Para tal, Eco (2015) nos traz um termo significativo para pensarmos nesse movimento, “a abertura faz-se como instrumento de pedagogia revolucionária” (Eco, 2015, posição 1107). Essa pedagogia revolucionária pode ser vista como o maior mote para o alimento da *Austenmania* no momento presente e, talvez, nas décadas seguintes, já que o ritmo que reconhecemos hoje é baseado na aproximação de ideias e ideais, e continuamos querendo viver histórias de amor

que sejam tão marcantes como Sr. Darcy e Elizabeth e continuamos necessitando de outras chances como Anne Elliot; entretanto, essas narrativas precisam estar em diálogo com o que é relevante na contemporaneidade para além das histórias de amor e casamento.

Os romances fonte transcendem as limitações aparentes de serem meras narrativas sobre casamento/romance e convenções sociais da época. Eles também exploram intrinsecamente questões relacionadas às dinâmicas familiares, à posição subalterna da mulher na sociedade inglesa e às contradições entre o romantismo sentimental propagado na poesia e literatura da época e a dura realidade enfrentada pelas mulheres na sociedade oitocentista. Nesse âmbito, a literatura de Austen é classificada dentro dos estudos literários como parte do realismo formal, e não do romantismo.

O realismo traz em si a função de verossimilhança com a realidade, portanto, Austen deixa claro que seus pontos de abertura e aproximação com o contemporâneo não estão apenas em seus temas mais explícitos, (e mais explorados pela indústria cultural, como o lado romanesco das narrativas) mas, ainda, no que ela deixou nas entrelinhas, no que Eco (2015) chama de obras baseadas na sugestão: “com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor” (Eco, 2015, posição 1046), uma narrativa que sugere ao invés de apenas mostrar-se por inteiro, se esgotar e não movimentar seu público leitor na busca por novas interpretações e criações.

A resposta do receptor pode ser considerada como o cerne dessa pedagogia revolucionária. “Induzindo-nos a reconhecer no âmbito das obras abertas uma categoria mais restrita de obras que, por sua capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas, poderíamos definir como obras em movimento” (Eco, 2015, posição 1121). Nesse contexto, não estamos somente absorvendo o conteúdo textual, mas também interpretando, reinterpretando, transgredindo e criando, imersos nesse caleidoscópio de perspectivas. Compreendemos a obra não apenas isoladamente, mas estabelecendo conexões entre o contexto original do texto e a atualidade na qual essa obra está sendo recebida, criando, assim, um movimento que se origina do texto, mas que encontra seu significado somente quando este dialoga com seu leitor.

Sobre esse movimento inerente ao texto, Eco afirma: “trazem em si mesmos como que mobilidade, uma capacidade de reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos” (Eco, 2015, posição 1126). Eco ressalta, então, que essa abertura tem a capacidade de fazer uma narrativa permanecer relevante e cativar o público ao longo do

tempo, adaptando-se às mudanças culturais e sociais. Essa capacidade de renovação é uma característica valiosa, especialmente em um mundo em constante movimento, onde a relevância das obras muitas vezes é medida pela sua capacidade de se adaptar e dialogar com as sensibilidades contemporâneas.

Essas características estão presentes nas obras de Jane Austen, e refletem em adaptações e traduções com olhares transgressores, que mudam a ótica da obra fonte sem deixar de se reconhecer nela, caracterizando o movimento de refração como discutido anteriormente. Quando compreendemos Jane Austen como uma autora em movimento, compreendemos sua literatura e sua presença relevante na imagem coletiva do romance de época como obras abertas, percebemos a relevância de produções como *Fire Island: Orgulho e Sedução* (2022) e *Sanditon* (2019), que caracterizam produções que se colocam mais próximas das necessidades da contemporaneidade e atestam a mobilidade intrínseca de sua fonte: “ao alvorecer de nossa época, tão vigorosa sugestão de obra em movimento, sinal de que certas necessidades pairam no ar, e pelo simples fato de existirem, justificam-se e são explicadas como dados de cultura a serem integrados no panorama de uma época” (Eco, 2015, posição 1176).

Eco demonstra uma percepção crucial sobre a dinâmica cultural, destacando a ideia de uma obra em movimento, onde certas criações artísticas são tão relevantes para a época em que são produzidas que transcendem as páginas ou as telas, tornando-se entidades vivas e influentes. Essas obras respondem a questões, desejos ou anseios profundamente enraizados na contemporaneidade. Esses são não produtos isolados da criatividade individual, mas, ainda, se tornam reflexos intrínsecos de um ambiente cultural mais amplo, realçando a interconexão entre obras de arte, cultura e sociedade, pois criações artísticas em movimento não são produtos isolados, são partes integrantes de uma época específica que ilustra o momento e o movimento coletivo. Observamos então, no capítulo a seguir, o *caleidoscópio de perspectivas* em ação.

4. As adaptações de *A bela Cassandra*: os três espelhos do caleidoscópio

Conforme discutido no Capítulo 2, a juvenília de Jane Austen é um conjunto de pequenas obras: romances, peças de teatro e poemas que podem causar certo estranhamento ao serem comparadas com a estrutura e os temas de seus romances completos. Esse estranhamento é amplificado pelo fato de muitos leitores terem sido apresentados primeiramente aos romances, como *Orgulho e preconceito* e *Razão e sensibilidade*, antes de entrarem em contato com os textos experimentais da autora. Essas experiências literárias não estão necessariamente interligadas; muitos admiradores de Jane Austen podem nem estar cientes da existência desse material. Assim como alguns aspectos da vida pessoal da autora, a juvenília permaneceu restrita a leitores mais curiosos, interessados na persona literária de Austen e na figura que ela representa em nosso imaginário coletivo.

Aqui, apresentamos a *persona* adolescente de Jane Austen, a jovem leitora que escrevia contos e sátiras bem-humoradas sobre temas variados e valiosos para sua família e amigos, e que, intencionalmente ou não, já espelhava a habilidade da autora de entreter e de preparar seus textos com temáticas e ambientações que seriam atrativas para seu público naquele momento.

A juvenília de Jane Austen é notavelmente pessoal e experimental, com os textos encontrados nos cadernos de velino destacando-se por sua originalidade. Entre eles, *The Beautiful Cassandra: A Novel in Twelve Chapters*, em português *A Bela Cassandra*, parece ser o mais pessoal. Provavelmente escrito quando Austen tinha entre doze e treze anos, o texto demonstra uma clara conexão familiar, sendo explicitamente dedicado à sua irmã mais velha, Cassandra, que compartilha o nome da protagonista.

Jane e Cassandra Austen tinham uma forte ligação, separadas por apenas dois anos e sendo as únicas meninas em uma família de seis irmãos. Melhores amigas a vida toda, a perspectiva de Cassandra Austen oferece aos leitores contemporâneos o acesso a um perfil mais verossímil de Jane Austen. Essa compreensão é possível mediante a análise da correspondência frequente entre as irmãs e, ainda, por meio do único retrato conhecido de Jane, uma aquarela feita por Cassandra Austen. A relação entre as irmãs Austen foi fortalecida por cumplicidade e intimidade e, assim que Jane Austen faleceu, Cassandra escreveu uma carta para sua sobrinha Fanny Knight com o seguinte relato:

Eu perdi um tesouro, uma irmã e uma amiga que jamais poderá ser superada. Ela era o sol da minha vida, o brilho de todo o prazer, o bálsamo de toda a tristeza; eu não escondia sequer um pensamento dela, e é como se eu tivesse perdido uma parte de mim. Eu a amei demais — não mais do que ela merecia, mas tenho consciência de que meu afeto por ela me tornou, às vezes, injusta e negligente com os outros. (C. Austen, 1817, tradução minha³⁹)

As cartas sobreviventes trocadas entre as irmãs e seus parentes próximos revelam uma profunda troca de confidências, sugerindo uma confiança mútua e exclusiva. Essa relação íntima era, provavelmente, fundamental para que ambas enfrentassem a vida insípida de mulheres solteiras na Inglaterra do século XVIII. Ambas não atenderam às convenções da sociedade, não se casaram e dependeram da renda dos irmãos mais velhos para sustentarem-se até o fim da vida. Puderam, por sua vez, contar uma com a outra e essa cumplicidade fica evidente no texto aqui analisado.

Existem suposições de que, provavelmente, a motivação para a escrita de *A bela Cassandra* tenha sido uma viagem a Londres que Cassandra Austen fez. Victoria Rutherford em seu livro *Jane Austen had a life!: a guide to Jane Austen's juvenília* (2020) afirma que *A bela Cassandra* foi escrito possivelmente em 1789, quando as irmãs estavam em Londres visitando Madame Lefroy em *Cork Street*. Assim como as personagens mais conhecidas de Jane Austen, as irmãs Austen se afastavam de casa com frequência para visitar amigos e parentes. O texto se inicia com uma dedicatória de Jane Austen à irmã, uma prática recorrente em alguns textos presentes na juvenília, onde a autora os dedica a alguém de sua família ou de seu círculo pessoal. Nessa dedicatória, que abre o romance, Austen faz elogios à irmã:

Dedicado com permissão para a Senhorita Austen

Madame,

Você é uma fênix, seu gosto é refinado, seus sentimentos são nobres e suas virtudes são inumeráveis, sua pessoa é amável e elegante e sua forma é magnífica. Suas maneiras são educadas, seu diálogo é racional e sua aparência é singular. Se o seguinte conto proporcionar um momento de diversão para você todos os meus desejos serão realizados.

Da sua mais que obediente e humilde serva.

³⁹ Na fonte: *I have lost a treasure, such a sister, such a friend as never can have been surpassed. She was the sun of my life, the gilder of every pleasure, the soother of every sorrow; I had not a thought concealed from her, and it is as if I had lost a part of myself. I loved her only too well — not better than she deserved, but I am conscious that my affection for her made me sometimes unjust to and negligent of others.* Disponível em: <https://janeaustensworld.com/2012/07/18/cassandra-writes-about-jane-austens-death-july-18-1817/>. Acesso em: 22 jun. 2025.

É interessante pensarmos em como esse texto de Austen possui certa ambiguidade de forma, pois ela cita na dedicatória ser um conto, enquanto no título define seu texto como um romance; podemos entender essa não-definição como proposital, já que soa mais como uma sátira ao gênero romance do que à estrutura de um conto: o texto é dividido em capítulos, como um romance, mas alguns capítulos que possuem apenas uma sentença, diferindo fortemente dos romances contemporâneos a ela, que eram divididos em volumes visto o tamanho extenso da narrativa.

A dedicatória supracitada nos ajuda a ambientar o texto que se segue em um contexto mais formal e verossímil, com a autora emulando o estilo das obras da época, assim como serve para nos apresentar uma versão da personagem principal muito diferente da que iremos conhecer a partir da leitura do texto; vemos as imagens das Cassandras coexistindo dentro do texto, sendo a dedicatória a única parte do texto que se compreende estar se referindo apenas à Cassandra que existiu fora da ficção.

CAPÍTULO PRIMEIRO

Cassandra era a única filha de um famoso chapeleiro de Bond Street. Seu pai vinha de uma boa família, e era um parente próximo do mordomo da Duquesa de ——. (Austen, 1790, posição 612, tradução minha⁴⁰)

A partir daí, ela inicia a saga da Cassandra “personagem”, que se diferencia da Cassandra “real” já no primeiro capítulo, em que o narrador a define como uma filha de um chapeleiro. Já no segundo capítulo sabemos que a jovem está completando 16 anos, que poderia ser a idade aproximada da Cassandra real, temos aqui um jogo do que é real e ficção, onde a autora brinca com esses limites. Rutherford (2020) destaca esse aspecto presente nos primeiros capítulos do texto “A bela Cassandra é uma paródia de Jane para sua família onde ela relata sobre os encontros e aventuras de sua irmã enquanto explorava as delícias de

⁴⁰ Na fonte: *Chapter the first. Cassandra was the Daughter and the only Daughter of a celebrated Millener in Bond Street. Her father was of noble Birth, being the near relation of the Dutchess of ———’s Butler.*

Londres [...] Jane os preparou para uma história que é um misto de fato e ficção” (Rutherford, 2020, p. 60, tradução minha⁴¹).

Nos capítulos subsequentes, a personagem fictícia de Cassandra subverte as convenções sociais da época, desafiando o estereótipo idealizado da dama. Ao invés de adotar um comportamento passivo e submisso, esperado pela sociedade da época, ela protagoniza uma série de ações transgressoras, como furtos, consumo desenfreado e atos de vandalismo. Essa representação radicalmente divergente da “heroína austeniana” revela um caráter experimental e satírico, que a torna um objeto de análise singular.

Por conta de seu cunho pessoal, satírico e experimental, tão distinto do padrão que conhecemos como uma obra de Jane Austen, *A bela Cassandra* foi escolhida como material para o *caleidoscópio de perspectivas* que aqui apresentamos com o propósito de propor uma adaptação comentada, também de forma experimental, apontando pontos de aproximação e distanciamentos que tornam esse texto uma obra aberta, passível de ser transcrita na contemporaneidade.

4.1 Preparando o caleidoscópio: da tradução comentada a adaptação comentada

Antes de iniciar o processo de adaptação aqui proposto, a escolha inicial da tradutora/adaptadora foi traduzir *The Beautiful Cassandra* diretamente do idioma original para a língua portuguesa, mesmo já existindo uma versão publicada no Brasil, incluída na obra *Juvenília*, traduzida por Júlia Romeu e lançada em 2014 pela editora Companhia das Letras. A decisão de realizar essa tradução partiu do desejo de aprofundar a compreensão das nuances paródicas do texto, marcadas pela ironia explícita característica da *Juvenília*. Para a tradução interlinguística, adotou-se uma abordagem que buscasse equilibrar fidelidade ao texto fonte e acessibilidade ao leitor contemporâneo. O objetivo foi preservar ao máximo a linearidade do texto, realizando apenas as adaptações estritamente necessárias para garantir fluidez e clareza, sem comprometer a estrutura da obra original.

⁴¹ Na fonte: *The beautifull Cassandra was a spoof report form Jane to her family on her sister's encounters and adventures, as she explored the expanse and the delights of London [...] Jane has prepared them for a story that is a mix of fact and fiction.*

Esse processo de tradução originalmente serviu como uma preparação/experimentação para o processo de adaptação comentada que será descrito adiante, o texto fonte escolhido foi a versão online disponível no site *Jane Austen's House* como um excerto do livro *Teenage Writings by Jane Austen* da *Oxford University Press*⁴². Nas próximas páginas delineamos um breve comentário sobre a tradução feita da língua inglesa para a língua portuguesa, que então, serviu como fonte para as adaptações que serão apresentadas nos capítulos seguintes.

Tabela 1 - Tradução comentada.

Texto fonte	Texto alvo	Comentários
Dedicated by permission to Miss Austen. Dedication: Madam, You are a Phoenix. Your taste is refined, your Sentiments are noble, & your Virtues innumerable. Your Person is lovely, your Figure, elegant, & your Form, majestic. Your manners are polished, your Conversation is rational & your appearance singular. If therefore the following Tale will afford one moment's amusement to you, every wish will be gratified Of your most obedient humble Servant	<i>Dedicado com permissão para a Senhorita Austen</i> <i>Madame,</i> <i>Você é uma fênix, seu gosto é refinado, seus sentimentos são nobres e suas virtudes são inumeráveis, sua pessoa é amável e elegante sua forma é magnífica. Suas maneiras são educadas, seu diálogo é racional e sua aparência é singular. Se o seguinte conto proporcionar um momento de diversão para você todos os meus desejos estarão realizados.</i> <i>Da sua mais que obediente e humilde serva.</i>	No TA foi mantida a dedicatória do texto o mais literal possível. As maiores inadequações lexicais que podem ser notadas no trecho provêm exatamente da intenção de manter a fidelidade ao texto fonte. No trecho onde se lê “sua pessoa é amável”, para manter a literariedade com original se mostra uma inadequação visto que se o tempo escolhido fosse “sua presença é amável”, por exemplo o texto fonte seria mais alterado, porém seria uma escolha mais comumente usada no idioma de chegada.

⁴² Disponível em: <https://janeaustens.house/teenage-writings/the-beautiful-cassandra/>. Acesso em: 22 mar. 2025.

The Author	<i>A autora</i>	
Chapter the first Cassandra was the Daughter and the only Daughter of a celebrated Millener in Bond Street. Her father was of noble Birth, being the near relation of the Dutchess of ———’s Butler.	CAPÍTULO PRIMEIRO Cassandra era a única filha de um famoso chapeleiro de Bond Street. Seu pai vinha de uma boa família, e era um parente próximo do mordomo da Duquesa de ----.	O capítulo primeiro também se mantém o mais literal possível, mesclando adequação a língua de chegada o que gera uma possível atualização de alguns termos do texto fonte. O exagero irônico de Jane Austen fica menos acentuado, com a omissão do termo “noble birth” sendo que a escolha da tradução foi “vinha de uma boa família”, talvez a melhor escolha tivesse sido vem de família nobre para assim manter uma conexão mais contrastante com as informações seguintes que contrastam a família nobre com uma ligação irrisória com uma pessoa supostamente influente.
Chapter the 2nd When Cassandra had attained her 16th year, she was lovely & amiable & chancing to fall in love with an elegant Bonnet, her Mother had just compleated bespoke by the Countess of ——— she placed it on her gentle Head & walked from her Mother’s shop to make her Fortune.	CAPÍTULO SEGUNDO Quando Cassandra completou dezesseis anos de idade, ela era adorável e encantadora e a qualquer momento poderia se apaixonar por um chapéu elegante. Sua mãe havia há pouco terminado um, feito sob medida para a Condessa de—. Ela gentilmente o colocou na cabeça e saiu da loja de sua mãe para tentar a sorte.	Neste trecho a descrição de Cassandra encontra algumas modificações estruturais lexicais e semânticas, principalmente no trecho que diz que ela “a qualquer momento poderia se apaixonar por um chapéu elegante”, o trecho “chancing to fall in love with an elegant Bonnet” no idioma fonte não deixa margem para uma hipótese, mas que ela se apaixonaria sempre. o “a qualquer momento” foi adicionado para enfatizar essa recorrência.

		Aqui temos o termo “bonnet” que foi substituído por chapéu para funcionar melhor com a cultura de chegada já que não há um elemento lexical mais comum para ser utilizado neste contexto. aqui, perdemos um pouco da indicação contextual histórica, mas ganhamos a identificação com a cultura de chegada.
Chapter the 3rd The first person she met, was the Viscount of——a young Man, no less celebrated for his Accomplishments & Virtues, than for his Elegance & Beauty. She curtsied & walked on.	CAPÍTULO TERCEIRO A primeira pessoa que ela encontrou foi o Visconde de — um jovem celebrado tanto por seu sucesso e virtudes quanto por sua elegância e beleza. Ela o cumprimentou e seguiu em frente.	No original vemos um exagero ironia, novamente a voz irônica da autora, em descrever as características do Visconde em questão, já na tradução esse exagero se perde um pouco principalmente na dificuldade de encontrar uma palavra que se iguale em contexto semântico a palavra “accomplishments” aqui traduzido como “sucesso”.
Chapter the 4th She then proceeded to a Pastry-cooks where she devoured six ices, refused to pay for them, knocked down the Pastry Cook & walked away.	CAPÍTULO QUARTO Então ela seguiu para uma confeitaria, onde devorou seis sorvetes, se recusou a pagar por eles, derrubou o confeiteiro e fugiu.	A tradução aqui consegue ser literal e ainda assim manter o equilíbrio entre a língua fonte a língua de chegada mantendo o tom irônico e exagerado ao traduzir “Pastry-cooks” como “confeitaria” e “Pastry Cook” como “confeiteiro”. Aqui também há a tradução da sequência de atitudes questionáveis da moça quando ela devora os sorvetes se recusa a pagar e derruba o confeiteiro, porém o termo “knocked down” foi traduzido sem manter muito da sua conotação violenta,

		pois a palavra “derrubar” não dá ênfase a esse aspecto.
Chapter the 5th She next ascended a Hackney Coach & ordered it to Hampstead, where She was no sooner arrived than she ordered the Coachman to turn round & drive her back again.	CAPÍTULO QUINTO Em seguida ela pegou um coche em direção a Hampstead e assim que chegou ordenou ao cocheiro que desse meia volta e a trouxesse de volta.	No capítulo seguinte o tom do absurdo em que a moça foge e volta para o mesmo lugar é mantido no TA. Aqui também observa-se uma mudança no padrão das outras estrofes onde se procurava uma conexão mais direta com o contexto do público leitor contemporâneo, na frase “She next ascended a Hackney Coach & ordered it to Hampstead” foi traduzida como “pegou um coche” a palavra “coche” não faz parte do vocabulário contemporâneo, mas mantém uma conexão com o contexto do texto fonte, pois “coche” pode ser definido como carruagem antiga. Nesse trecho também foi omitida a informação do local para onde a moça iria.
Chapter the 6th Being returned to the same spot of the same Street she had state out from, the Coachman demanded his Pay.	CAPÍTULO SEXTO Assim que retornou para o mesmo local de que havia partido, o cocheiro exigiu seu pagamento.	O capítulo sexto demonstra uma tradução bem direta e literal na maioria das sentenças. Um detalhe que passa sem equivalência na tradução é a ênfase dada ao absurdo através da repetição da palavra “same” em “Being returned to the same spot of the same Street”, a tradução também poderia ter repetido a construção da frase, apresentando-a da seguinte forma “assim que retornou para o mesmo local na

		mesma rua de que havia partido.” esta construção poderia deixar presente na tradução mais do humor característico do texto fonte.
Chapter the 7th She searched her pockets over again & again; but every search was unsuccessful. No money could she find. The man grew peremptory. She placed her bonnet on his head & ran away.	CAPÍTULO SÉTIMO Ela vasculhou os bolsos por várias vezes, mas cada procura era mais inútil que a outra, ela não encontrava dinheiro. O homem ficou impaciente, ela então colocou seu chapéu na cabeça dele e saiu correndo.	Neste capítulo o maior ponto de destaque é a simplificação do léxico. O adjetivo “peremptory” foi traduzido como “impaciente” como forma de manter o texto mais perto do público leitor e escolher um adjetivo menos formal. O que se distancia um pouco do objetivo desta tradução de manter a literariedade sempre que possível, pois a palavra “peremptório” existe em português com uma conotação de algo irredutível que não aceita dúvidas.
Chapter the 8th Thro’ many a Street she then proceeded & met in none the least Adventure till on turning a Corner of Bloomsbury Square, she met Maria.	CAPÍTULO OITAVO Ela passou por muitas ruas, mas não encontrou nenhuma aventura até que ao virar a esquina de Bloomsbury Square ela encontrou Maria.	O capítulo oitavo também apresenta uma tradução fiel, sem muitos destaques.
Chapter the 9th Cassandra started & Maria seemed surprised; they trembled, blushed, turned pale & passed each other in a mutual silence.	CAPÍTULO NONO Cassandra se alarmou e Maria pareceu surpresa, elas hesitaram, coraram, ficaram pálidas e passaram uma pela outra em silêncio.	O capítulo nono obedece em sua maioria a linearidade do texto fonte. O jogo de reações silenciosas entre as personagens foi mantido com algumas mudanças lexicais. O termo “trembled” foi traduzido como “hesitar” o que omite o tom cômico da cena.

Chapter the 10th Cassandra was next accosted by her freind the Widow, who squeezing out her little Head thro' her less window, asked her how she did? Cassandra curtseyed & went on.	CAPÍTULO DÉCIMO Cassandra foi abordada em seguida por sua amiga, a viúva, que apertou a sua cabeça através da janela e perguntou como ela estava. Cassandra a cumprimentou e seguiu.	No capítulo décimo também há uma perda do tom humorístico do texto fonte quando a sentença “Cassandra was next accosted by her freind the Widow, who squeezing out her little Head thro' her less window,” foi traduzida omitindo o detalhe de que a janela também era pequena. Uma sugestão mais adequada seria “foi abordada por sua amiga, a viúva, que apertou sua cabecinha pela janelinha” usando o diminutivo pra expressar a cena. Ou foi abordada por sua amiga, a viúva, que espremeu sua cabeça por uma janelinha.”
Chapter the 11th A quarter of a mile brought her to her paternal roof in Bond Street from which she had now been absent nearly 7 hours.	CAPÍTULO DÉCIMO PRIMEIRO Depois de quatrocentos metros ela voltou para o lar paternal em Bond Street do qual já estava ausente por quase sete horas.	No capítulo décimo primeiro houveram poucas modificações, aqui foi adaptada a distância de “um quarto de milha” “a quarter of a mile” por “400 metros” aproximando o detalhe da medida da distância. Este detalhe poderia ser mantido como no texto fonte, porém a função inicial do texto fonte não previa uma tradução mais formal onde caberiam notas explicativas de rodapé, portanto a escolha de aproximar o termo da cultura de chegada foi a escolha mais adequada.
Chapter the 12th	CAPÍTULO DÉCIMO SEGUNDO	No capítulo décimo segundo, a cena “She entered it & was pressed to her Mother's bosom” foi

She entered it & was pressed to her Mother's bosom by that worthy Woman. Cassandra smiled & whispered to herself 'This is a day well spent.'	Assim que ela entrou em casa foi recebida pelo abraço de sua mãe, que era uma mulher muito valorosa. Cassandra sorriu e sussurrou para si mesma: É assim que um dia é bem aproveitado.	traduzida como “foi recebida pelo abraço de sua mãe.” o que troca a descrição do ato, pela forma do ato em si. A frase de conclusão, onde se encerra o clímax da história foi traduzida o mais literal possível colocando a ênfase na conclusão dos fatos e no contraste dos acontecimentos do dia da personagem com os padrões do que se espera para uma personagem de época.
---	--	--

Fonte: a autora.

Como resumo, percebemos que a presença da fidelidade nesse momento de tradução comentada serviu como base para que o texto pudesse ser melhor adaptado posteriormente. Adaptar um texto sugere a incessante busca por dizer algo novamente, mas de uma forma distinta. Esse preparo inicial foi essencial para que as nuances do texto fossem identificadas e, mais adiante, adaptadas ou não de acordo com as necessidades do gênero alvo.

É profícuo pensarmos aqui no diálogo entre tradução comentada e o que chamamos de adaptação comentada, que dará forma a essa pesquisa. Marie Helene Torres (2017) elucida as principais características e funções da tradução literária comentada como um gênero acadêmico-literário:

Minha contribuição, hoje, nesta comunicação será a de tentar estabelecer as principais características da tradução comentada que apreendo como um gênero acadêmico-literário, bem como considero que o comentário explica e teoriza de forma clara e explícita o processo de tradução, os modelos de tradução e as escolhas e decisões feitas pelos tradutores. (Torres, 2017, p. 15)

É interessante pensar que os limites desses dois atos, traduzir e comentar, são bem tênues, pois a própria tradução pode ser entendida como um comentário e ambos se retroalimentam pois são atividades criativas correlatas.

Essa relação é exemplificada por Torres quando afirma que “as relações entre tradução e comentário são relações de similaridade e de diferença. O comentário pode anteceder a tradução. Pode também a suceder” (2017, p. 16), ou seja, a tradução pode ser antecederida pelo comentário, se esse for feito pelo próprio tradutor, pois se baseia em uma interpretação que dará início a uma tradução, e o contrário acontece quando o comentário ilustra o processo de tradução, as escolhas criativas e o que pôde ou não ser feito por ele.

Ainda nessa discussão, Zavaglia, Renard e Janczur (2015) apontam as fronteiras dissolúveis entre essas práticas ao afirmar que “a tradução pode de fato ser considerada, ela própria, um comentário; implícito [...]” (2015, p. 336). A partir dessas afirmações entendemos que tradução comentada é o ato de refletir sobre a própria prática tradutória, dando voz ao tradutor que se posiciona explicitamente no texto delineando o caminho que o levou às escolhas tomadas durante o processo tradutório.

Aqui, o processo que antecedeu a adaptação comentada foi a tradução comentada, que por sua vez foi antecederida por uma leitura-interpretação de quem adapta, traduz, lê e interpreta todas essas etapas interligadas, nesse caso por uma única pessoa. Porém, é importante lembrar que a própria definição de tradução comentada – e, por sua vez, de adaptação comentada – será condicionada a um contexto específico, pois seu propósito, dialogando com o caleidoscópio, é mutável.

Esses caminhos se interligam com o fazer adaptativo, pois a adaptação pode também derivar de uma interpretação de quem a adapta, buscando encaixar o texto literário em um gênero distinto, enfatizar um aspecto do texto fonte ou até mesmo atualizá-lo dependendo do que o adaptador tem como propósito. Essa miscelânea de opções confere à tradução comentada e à adaptação comentada também uma metodologia caleidoscópica, pois ambas as práticas possuem como característica o que Torres chama de “qualidade incoativa – que se refere ao que inicia, que começa –, sempre em processo, nunca acabado, num outro espaço e tempo, com outros leitores, outras línguas/culturas” (2017, p. 17), portanto, ambas as práticas não só permitem que um texto perviva ecoando na cultura, mas também elucidam seus múltiplos caminhos, formas e escolhas que constroem uma adaptação ou tradução.

A adaptação comentada é compreendida aqui como uma leitura crítica do processo adaptativo, das escolhas, não-escolhas e dos objetivos esperados a partir da interpretação do leitor adaptador, baseando-se em dois pilares iniciais: o fazer criativo e o fazer reflexivo.

Quando pensamos no fazer criativo consideramos as escolhas feitas pelo adaptador para recriar um determinado texto literário dentro do contexto que ele se propõe a alcançar; qual mídia escolheu, como os textos fonte e alvo podem dialogar, como um pode atualizar o outro etc., já o fazer reflexivo é a busca por um pensamento meta-interpretativo, onde se procura compreender o caminho que levou a essa adaptação, destacando a presença do adaptador no texto e da própria adaptação como construto de comentários.

Assim, também se busca um espécie de hermenêutica da práxis, onde o adaptador pensa sobre o seu fazer adaptativo e o coloca criticamente no mundo. Conforme apontado por Zavaglia, Renard e Janczur (2015) em sua pesquisa sobre tradução comentada como gênero acadêmico, por ser uma prática muito mais usada do que teorizada, é preciso interpretar o processo de produção desses comentários e a experiência do adaptador, levantando questionamentos ainda sem respostas definitivas, mas que fomentam e abrem um leque de possibilidades para se pensar sobre essas relações.

A seguir apresento o caleidoscópio de perspectivas em ação: nele temos o texto *A bela Cassandra* adaptado em Cordel, Meme e *Chat* novel, acompanhados dos comentários críticos elucidando as escolhas propostas aqui no contexto de adaptar a obra de Austen em gêneros também juvenis, como sua juvenília, que expõem o fazer criativo e reflexivo da adaptadora/leitora presente nessa pesquisa.

4.2 Adaptando no caleidoscópio: Cassandra, a bunita: um caso em doze estrofes

A literatura de cordel é um traço marcante da literatura brasileira e da sua cultura como um todo. Proveniente das regiões Norte e Nordeste, é caracterizada por narrativas irreverentes, diversificadas, de caráter popular e que frequentemente une elementos do realismo e do fantástico refletindo as aspirações e a realidade do povo. Essa forma de expressão artística é conhecida por ser difundida em forma de folhetos impressos e comumente recitados em feiras e praças.

Os primeiros registros acadêmicos da presença da literatura de cordel como expressão artística no Brasil datam do século XIX, apesar da dificuldade de estabelecer uma data

precisa para tal acontecimento, Marco Haurélio (2014) destaca como ponto de partida os estudos do historiador literário sergipano Sílvio Romero (1851-1914) que utilizava o termo literatura de cordel para referenciar a literatura popular característica do local. Na época, o nome mais expoente foi o paraibano Leandro Gomes de Barros (1865-1918) considerado o “inventor” do cordel brasileiro, cujo dia de nascimento marca a comemoração do dia do cordelista, 19 de novembro.

A tradição oral, intrínseca à literatura de cordel, contribui para um fenômeno peculiar e de interesse para os estudos de retextualização: uma dificuldade em atribuir autoria precisa a determinadas obras. Personagens, enredo e elementos principais de um texto cordelista podem ser inspirados, influenciados e algumas vezes até copiados por outra história, como aponta Marco Haurélio em *Literatura de cordel, do sertão à sala de aula* (2014):

Leandro Gomes de Barros teve – e tem – muitos seguidores. João Martins de Athayde, seu sucessor, é o mais conhecido e controverso deles. Admirador de Leandro, [...] Depois da morte do grande poeta [Leandro de Barros] comprou junto a viúva deste, Dona Venustiana Eulália de Barros, os direitos de publicação de sua obra. Com o tempo, passou a suprimir a informação sobre a autoria de Leandro das capas dos folhetos e, não satisfeito, passou a assinar os títulos como se fossem de sua lavra. (Haurélio, 2014, p. 7)

Essa característica, aliada à venda de direitos autorais com recorrência, tanto entre autores quanto entre autores e editores, resulta em uma espécie de antropofagia cultural onde essas narrativas são reinterpretadas, adaptadas e transmitidas de geração em geração, diluindo as fronteiras entre criação original e recriação, como retoma Haurélio:

Vinculada às tipografias tradicionais, os autores de cordel, quase sempre, abriam mão de suas obras por preços irrisórios ou em troca de exemplares editados dos livrinhos cedidos definitivamente aos editores-proprietários. Na maioria dos folhetos sequer constava o nome do autor na capa. Quando muito, aparecia uma referência em acróstico, ficando para o leitor a tarefa de identificá-lo. Até hoje, em trabalhos acadêmicos, muitos clássicos do cordel brasileiro são atribuídos ao editor-proprietário. (Haurélio, 2014, p. 8)

Ironicamente, o que parecia uma ameaça à autenticidade da literatura de cordel, foi apontado por Haurélio (2014) como um fator fundamental para a sua adaptação aos novos

públicos através dos séculos, assim como a sua forma de se reinventar e de se adaptar a diferentes temas e públicos. O autor ressalta que esse gênero, dado quase como finito em sua materialidade como produto impresso no fim dos anos 1980, manteve a relevância ao ser adaptado para o público infanto-juvenil e utilizado em salas de aula, assim como o seu reaproveitamento em outras produções artísticas. Obras como *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, exemplificam como a tradição do cordel pode transcender os limites de um gênero específico e oferecer perspectivas para outras textualidades.

Imaginemos ainda a obra de Ariano Suassuna sem a sua principal referência. *O auto da compadecida* sequer existiria sem os folhetos *O cavalo que defecava dinheiro*, *O dinheiro*, ambos de Leandro Gomes de Barros, e *O castigo da soberba* de Silvino Pirauá. Não existiria o filme homônimo, dirigido por Guel Arraes em 1999, grande sucesso do cinema nacional e popularizador do personagem João Grilo, de tão remota origem, mas que se fez nordestino pela verve do poeta João Ferreira de Lima. (Haurélio, 2014, p. 99)

A capacidade antropofágica do cordel se manifesta em sua capacidade de absorver e transformar influências diversas, ao mesmo tempo em que preserva suas raízes tradicionais. Essa característica híbrida o torna um movimento literário dinâmico, capaz de se adaptar a novos contextos e públicos que influencia e contribui para a construção de uma identidade literária brasileira popular.

Hoje a literatura de cordel representa mais do que um movimento literário regional, mas uma característica tradicional da literatura brasileira que tem a adaptação como sua característica mais fiel, a versatilidade do gênero é refletida nas inúmeras adaptações de romances nacionais e internacionais feitas para o gênero. Destacamos aqui a adaptação de *Orgulho e preconceito* feita pela autora-adaptadora⁴³ Nilza Dias com ilustrações de Pablo Borges e publicada em 2022 em forma de livro pela editora Florear Livros.

Ao pôr a literatura de cordel em perspectiva junto com os elementos de *A bela Cassandra*, evidencia-se uma convergência estrutural em ambos os gêneros, visto que possuem raízes na tradição da literatura oral e coletiva, justamente como na prática dos Austen de lerem e interpretarem uns para os outros suas próprias narrativas ou, porque não dizer, seus próprios *causos*.

⁴³ Assim a autora é apresentada no livro em questão.

Abaixo observamos a narrativa completa, estruturada o mais próximo possível do que seria um folheto de cordel:

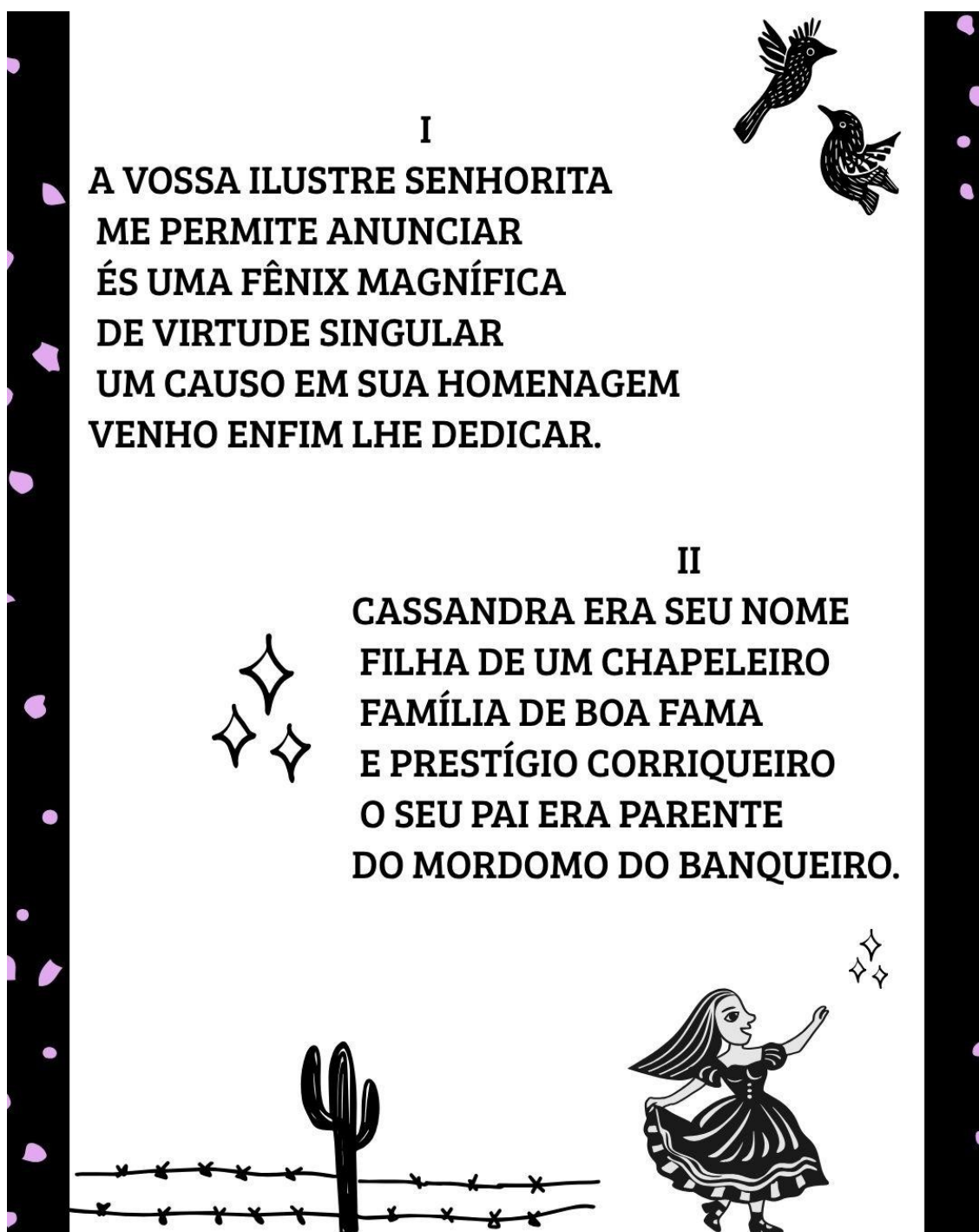
Figura 5 – Página 1 do cordel⁴⁴



Fonte: a autora.

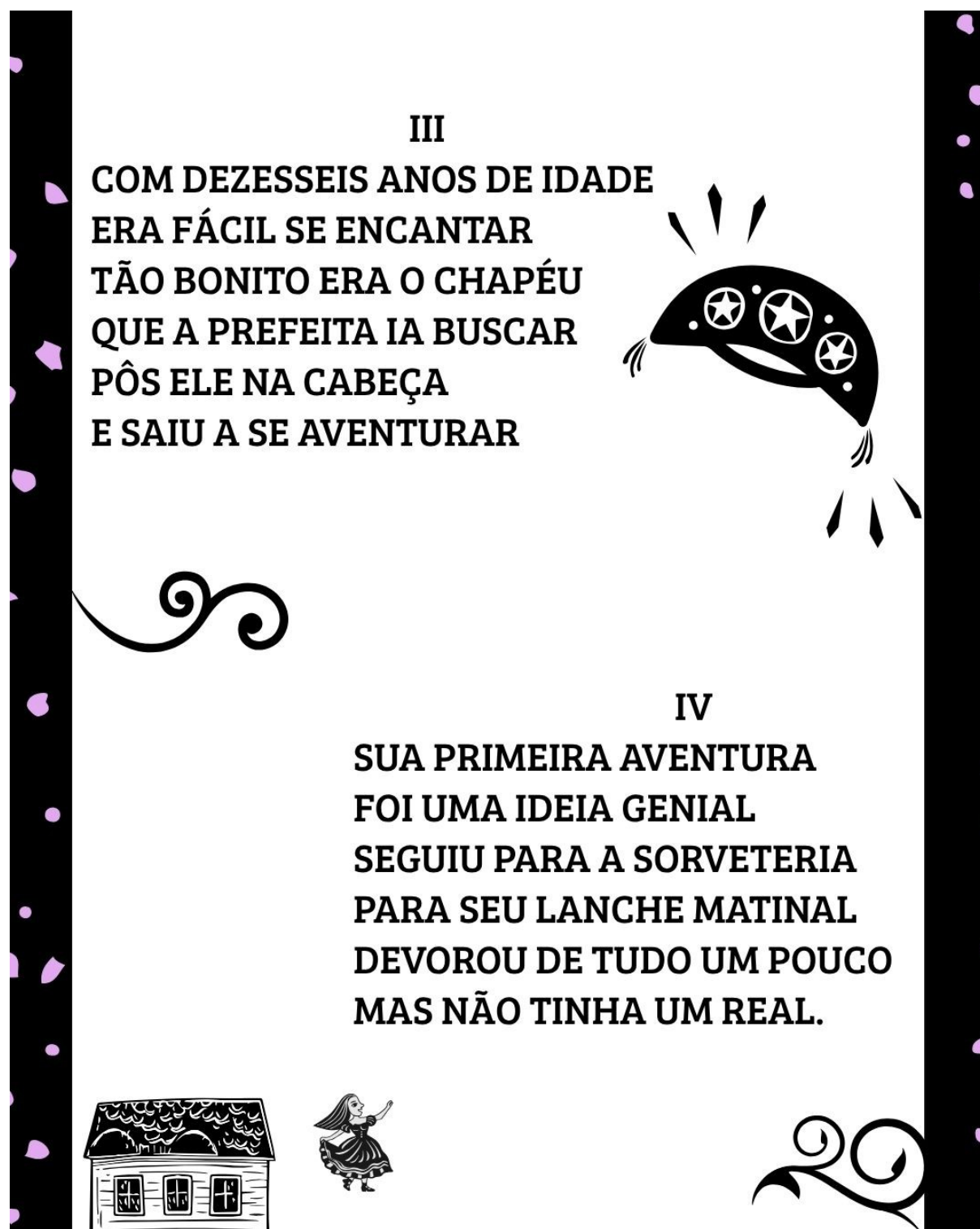
⁴⁴ O seguinte folheto de cordel foi criado inspirado nas publicações tradicionais de cordel que acompanham imagens que fazem alusão à cultura nordestina. O layout foi gerado na plataforma *canva* com os elementos gráficos obtidos a partir do comando de pesquisa de desenhos em xilogravura, uma técnica de ilustração característica do gênero.

Figura 6 - Página 2 do corde.



Fonte: a autora.

Figura 7 – Página 3 do cordel.



Fonte: a autora.

Figura 8 – Página 4 do cordel

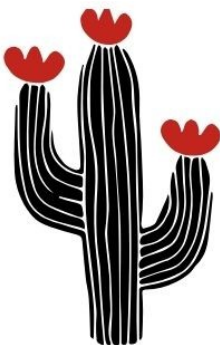
V

O SORVETEIRO RECLAMOU
MAS A MENINA REAGIU
DEU UMA RASTEIRA NO HOMEM
COMO UMA DAMA SORRIU
ANTES QUE ELE LEVANTASSE
PEGOU O CHAPÉU E FUGIU.



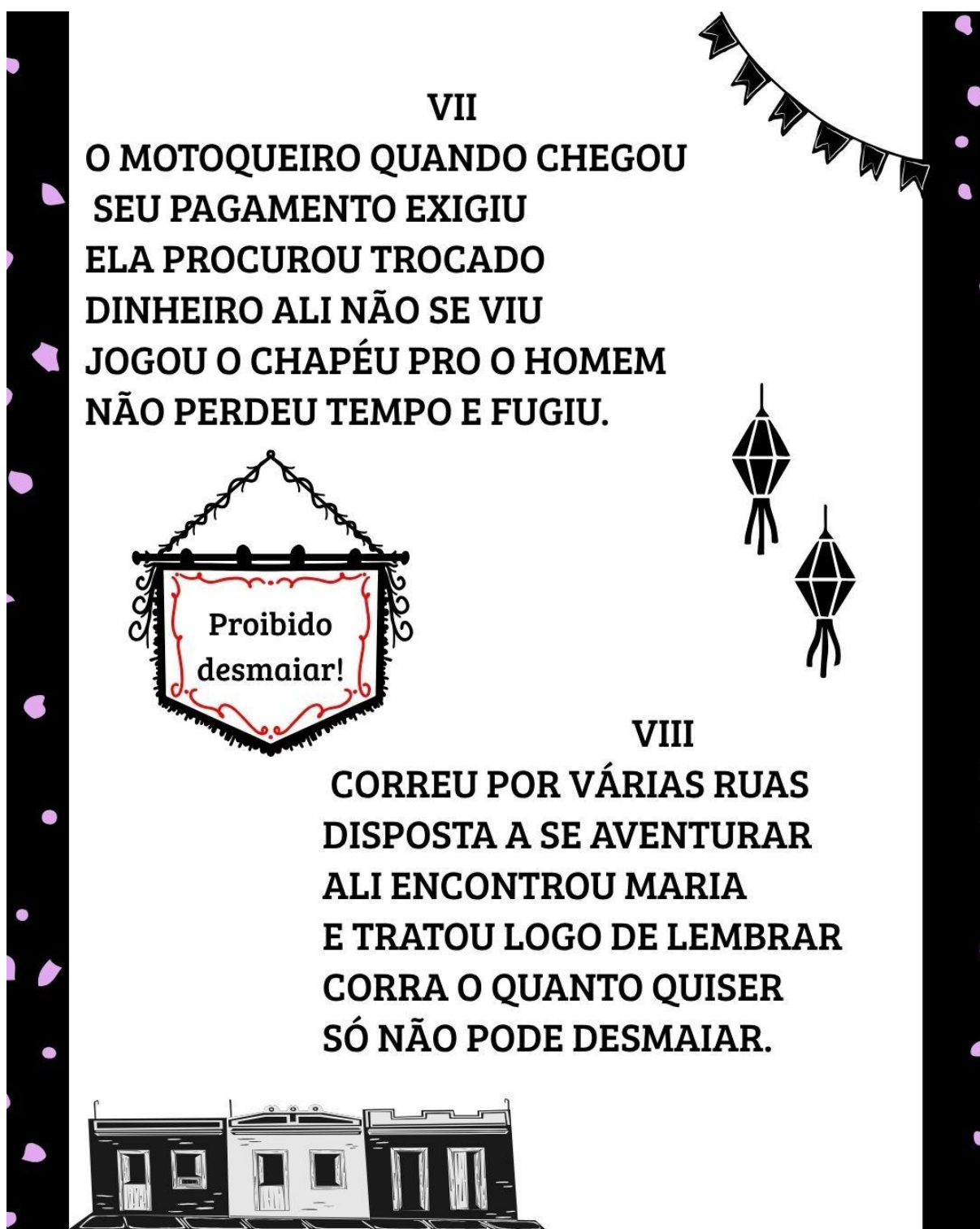
VI

PAROU O PRIMEIRO MOTO TÁXI
QUE VINHA EM SUA DIREÇÃO
DISSE, BORA PRA CIDADE
AQUI É UMA CONFUSÃO
VOLTOU POR CIMA DO RASTRO
DEU SAUDADE DO SERTÃO.



Fonte: a autora.

Figura 9 – Página 5 do cordel.



Fonte: a autora.

Figura 10 – Página 4 do cordel

IX

CASSANDRA SE ALARMOU
MARIA PARECEU SURPRESA
QUE TAL CONSELHO É ESSE
NINGUÉM PEDIU, COM CERTEZA
E UMA PASSOU PELA OUTRA
ESPANTADAS COM TAMANHA FINEZA



X

NA JANELA LÁ ESTAVA
A VIÚVA FOFOQUEIRA
PERGUNTOU DA SUA VIDA
MAS TU NÃO IA SER FREIRA?
VOU ADIANTAR MEU PASSO
DEIXA QUIETA A FALADEIRA



Fonte: a autora.

Figura 11 – Página 5 do cordel

XI

DEPOIS DE UMA SETE HORAS
TRATOU LOGO DE VOLTAR
ANDOU QUATROCENTOS METROS
UMA JORNADA DE CANSAR
UMA JOVEM QUE SE PREZE
TEM MESMO É QUE PASSEAR.



XII

ASSIM QUE ENTROU EM CASA
SUA MÃE VEIO AVISAR
TAVA POR ONDE BONITA?
JÁ É HORA DE JANTAR
ISSO É QUE É UM DIA BOM
EU BEM SEI APROVEITAR.



Fonte: a autora.

A obra *A bela Cassandra*, um romance dividido em doze capítulos, passou por uma adaptação para o formato de cordel, como sugerido por essa pesquisa, resultando na obra *Cassandra, a bunita*. Essa transformação envolve não apenas a mudança no número de partes constituintes, mas também uma adaptação linguística e estrutural para atender às características do gênero cordel.

A forma mais tradicional da estrutura do cordel se baseia nos elementos métrica, rima e oração. “Os poetas populares costumam afirmar que o cordel se equilibra em um tripé que o caracteriza, de certo modo, o define. Esse tripé é composto por métrica, rima e oração que, para os poetas, é aquilo que dá sentido ao texto” (Haurélio, 2014, p. 71). Nessa adaptação comentada foram respeitados como elemento principal a rima e a estrutura de oração nos versos, porém a métrica não foi levada à risca como determinam as regras mais rígidas do gênero, visto atender às necessidades da narrativa do texto fonte (TF).

Os versos se organizam na sua forma básica em sextilhas, estrofes de seis versos, que seguem um padrão de rimas entre si. O padrão aqui utilizado é sugerido por Haurélio (2014) de marcação para sextilhas *x a x a x a*, em que os *x* indicam os versos que não rimam e os *a* os que rimam, como exemplifica o trecho de Nilza Dias e Pablo Borges (2022):

Em qualquer lugar do mundo (*x*)
Quem o orgulho possui (*a*)
Destrói possibilidades (*x*)
Pois com ele nada flui (*a*)
E, junto do preconceito (*x*)
Separa, afasta e exclui⁴⁵ (*a*)

(Dias; Borges, 2022, p. 13)

A escolha pela forma de escrita “bunita” foi intencional, buscando estabelecer uma conexão com as particularidades linguísticas do Nordeste brasileiro. Essa variante linguística, caracterizada pela substituição do som de “o” pelo som de “u”, confere um tom mais coloquial e regional à narrativa, aproximando-a das características linguísticas do cordel.

Tabela 2 – Título do cordel

⁴⁵ Trecho de *Orgulho e preconceito* em cordel por Nilza Dias, 2022. p. 13.

Tabela 2 – Título do cordel.

Texto fonte (TF)	Texto alvo (TA)
A bela Cassandra, um romance dividido em doze capítulos	Cassandra, a bunita. Um causo em doze estrofes.

Fonte: a autora.

Além dessa característica regional presente no léxico, há também uma intencionalidade semântica no texto adaptado (TAd), ao escolher referenciar Cassandra como bunita/bonita ao invés de bela, por exemplo. Também pensando nas variações regionais do Nordeste, o termo *bunita*, quando em contexto informal, pode significar que a pessoa em questão não necessariamente possui beleza física, mas sim que é esperta, sagaz ou levada; o termo também pode ser comumente utilizado em forma de ironia para substituir um adjetivo mais ofensivo. Essa prática é enfatizada por Márcia Abreu que afirma que “transformar histórias em versos de cordel não significa apenas metrificar e rimar um texto; é fundamental, também, adequar a sintaxe e o léxico.” (2004, p. 204)

Aqui, podemos também conectar a palavra *bonita* a outra figura emblemática do Nordeste, Maria Bonita, cangaceira do bando de Lampião que é uma figura mítica e arquetípica da mulher nordestina quando pensamos em fuga das convenções e quebra de paradigmas estipulados para o seu tempo. O casal, por sua vez, como parte icônica da cultura nordestina, é tema de diversos cordéis, sendo personagens cultuados pelo gênero.

A estrutura narrativa também sofreu ajustes significativos. O romance, com seus doze capítulos, deu lugar a um “causo” em doze estrofes. O “causo”, no contexto do cordel, corresponde a uma narrativa curta, oral e anedótica, que se adequa melhor ao formato tradicional desse gênero literário. Essa transformação permitiu condensar a história original, preservando seus elementos essenciais e adaptando-a principalmente à rima característica do cordel.

Tabela 3 – Estrofe I.

TF	TAd
<i>Dedicado com permissão para a Senhorita Austen</i> <i>Madame,</i> <i>Você é uma fênix, seu gosto é refinado, seus sentimentos são nobres e suas virtudes são inumeráveis, sua pessoa é amável e elegante e sua forma é magnífica. Suas maneiras são educadas, seu diálogo é racional e sua aparência é singular. Se o seguinte conto proporcionar um momento de diversão para você todos os meus desejos serão realizados.</i> <i>Da sua mais que obediente e humilde serva.</i> <i>A autora.</i>	I A vossa ilustre senhorita Me permite anunciar És uma fênix magnífica De virtude singular Um causo em sua homenagem Venho enfim lhe dedicar.

Fonte: a autora.

O TF inicia-se com uma dedicatória da autora para a sua irmã, já apresentada anteriormente, que nos introduz à intenção inicial do texto em homenagear uma pessoa do apreço da autora, preparar o leitor e guiar o tom da narrativa, colocando-o dentro de um padrão linguístico da época. Também o TAd mantém essa pequena introdução, que retoma uma característica presente nos gêneros da literatura nordestina, como o repente e o cordel, onde o cordelista se apresenta como voz narrativa e se dirige diretamente ao público revelando o propósito do que será apresentado.

A prática de iniciar os textos com dedicatórias é um elemento recorrente dos textos da *juvenília*, ao observar a estrutura dos escritos da obra vemos que vários deles são acompanhados desde recurso. Não é por acaso que Austen dedicava seus escritos a familiares e pessoas próximas, essa era uma característica também presente no mundo literário de seu tempo, em que autores consolidados incluíam dedicatórias em seus escritos; em tempo, a própria autora acrescentaria uma dedicatória ao seu romance *Emma* em 1815 ao príncipe regente da Inglaterra, o futuro George IV.

Na questão da forma, como o TF é um romance, cada capítulo se inicia com o título, indicando a numeração do mesmo, no TAd foi escolhido indicar apenas a numeração das estrofes, visto que é mais comum para o gênero em questão; assim a dedicatória no TAd se tornou a primeira estrofe.

Tabela 4 – Estrofe II

TF	TAd
CAPÍTULO PRIMEIRO Cassandra era a única filha de um famoso chapeleiro de Bond Street. Seu pai vinha de uma boa família, e era um parente próximo do mordomo da Duquesa de —.	II Cassandra era seu nome Filha de um chapeleiro Família de boa fama E prestígio corriqueiro O seu pai era parente Do mordomo do banqueiro.

Fonte: a autora.

Foram mantidos os nomes dos personagens, visto que, como se trata de uma adaptação de um texto escrito por Jane Austen em homenagem à própria irmã e a personagem leva seu nome, foi interessante manter a conexão com o TF dessa forma.

O TAd manteve as informações principais do enredo, esclarecendo ao leitor quem é a personagem principal, enquanto algumas adaptações foram feitas em decorrência da rima. Por exemplo, no TF o pai de Cassandra é parente do mordomo da Duquesa, mas, para manter a estrutura de rima com a estrofe anterior onde *corriqueiro* precisava rimar com a terminação *eiró*, além de, para utilizar uma posição mais perto da contemporaneidade, o verbete *duquesa* foi substituído por *banqueiro*. O trecho, *prestígio corriqueiro* foi adicionado para dar ênfase à ironia do prestígio da família da personagem, que apresenta com importância o fato de ter um parente que trabalha para o banqueiro.

Aqui, na segunda estrofe, fica marcada uma referência ao humor característico em

Jane Austen, que foi um ponto de cuidado em todo o TAd: manter a ironia, o humor e o tom paródico sempre que possível, dentro das necessidades do gênero alvo, pois essas são características estruturais da juvenília e, conseqüentemente, do processo da formação de Austen como autora, como destaca Marvin Mudrick (1952) ao descrever as características presentes na escrita da jovem Austen:

A primeira escolha de Jane Austen foi tratar a vida, mesmo em suas cartas, como material para a comédia: não sentimentalmente, não moralmente, de fato, não vinculada a nenhuma sequência de conseqüências, mas com uma discriminação desapaixonada entre suas incongruências. Ela estava interessada em uma pessoa, um objeto, um evento, apenas como poderia observá-los e recriá-los livres de conseqüências, como performance, como esquete cômica: seu quadro era a comédia, seu impulso artístico definidor era a ironia. (Mudrick, 1952, p. 3, tradução minha⁴⁶)

O autor enfatiza que a ironia e a comédia andam juntas nos textos de Austen, uma é a forma como a outra se apresenta. Tais elementos estão em coerência com as necessidades do gênero alvo pois, assim como a juvenília, o cordel também abre margem para histórias que procuram entreter os leitores de forma cômica.

Ainda na segunda estrofe, foi escolhido manter a citação à importância do *status* social nas narrativas de Austen, pois as convenções sociais são importantes e definidoras para suas personagens e narrativas, como fica evidente, por exemplo, nos parágrafos iniciais de *Persuasão* (1818) onde conhecemos Sir. Walter Elliot de Kellynch Hall, cuja principal característica é vaidade e a obsessão por estar sempre uma posição social de destaque, ignorando os sentimentos das pessoas que estão ao seu redor.

Segundo as convenções sociais, se espera que Cassandra siga um padrão de comportamento para uma dama da época, o que não se concretiza no decorrer da narrativa. Sobre essa importância de localizar a personagem conforme a posição social, Kelly (2016) destaca “ [...] A família Austen vivia em um país onde qualquer crítica ao *status quo* era vista como desleal e perigosa.” (Kelly, 2016, posição 393, tradução minha⁴⁷), porém a estratégia

⁴⁶ Na fonte: *It was Jane Austen's first choice to treat life , even in her letters , as material for comedy : not sentimentally , not morally, indeed not tied to any train of consequences , but with a detached discrimination among its incongruities .) She was interested in a person , an object , an event , only as she might observe and recreate them free of consequences , as performance, as tableau : her frame was comedy , her defining artistic impulse was irony.*

⁴⁷ Na fonte: *[...] the Austen family lived in a country in which any criticism of the status quo was seen as disloyal and dangerous.*

cômica e irônica “blinda” o texto de ser lido como uma crítica “desleal” e a jovem Austen sabia como defender seu texto como ninguém.

Tabela 5 – Estrofe III

TF	TAd
CAPÍTULO SEGUNDO Quando Cassandra completou dezesseis anos de idade, ela era adorável e encantadora e a qualquer momento poderia se apaixonar por um chapéu elegante. Sua mãe havia há pouco terminado um, feito sob medida para a Condessa de—. Ela gentilmente o colocou na cabeça e saiu da loja de sua mãe para tentar a sorte.	III Com dezesseis anos de idade Era fácil se encantar Tão bonito era o chapéu Que a prefeita ia buscar Pôs logo ele na cabeça E saiu a se aventurar

Fonte: a autora.

A adaptação para o cordel exigiu, no trecho acima, algumas modificações pontuais e seleção dos elementos narrativos que seriam enfatizados ao iniciar a saga da personagem. O TAd mantém a idade da personagem principal, preservando a ligação entre a criação de Jane Austen e a vida pessoal da autora, visto que a idade semelhante pode ser uma das indicações de que Austen escreveu esse texto para a irmã mais velha. Essa escolha reforça a intenção de se estabelecer um diálogo entre TF e TAd.

No entanto, devido à necessidade do gênero cordel de exigir uma linguagem mais concisa e um ritmo narrativo mais acelerado, foi enfatizado o momento em que a jovem pega o chapéu da prefeita, cometendo sua primeira transgressão e iniciando a sua saga em busca de aventura. Aqui o termo *condessa*, foi substituído por *prefeita* a fim de aproximar o texto alvo do contexto em que o gênero cordel está inserido.

É importante notar que Cassandra foge das expectativas conhecidas pelos leitores como a característica de uma heroína austeniana, ao evocar o tom paródico de um romance; não temos a paixão de uma dama por um cavalheiro de boa fortuna, mas sim o encantamento

de uma jovem por um belo chapéu que desencadeia os fatos da narrativa, portanto este fato é enfatizado na estrofe do TAd.

Tabela 6 – Estrofe IV.

TF	TAd
CAPÍTULO TERCEIRO A primeira pessoa que ela encontrou foi o Visconde de— um jovem celebrado tanto por seu sucesso e virtudes quanto por sua elegância e beleza. Ela o cumprimentou e seguiu em frente.	IV Sua primeira aventura Foi uma ideia genial Seguiu para a sorveteria Para seu lanche matinal Devorou de tudo um pouco Mas não tinha um real.

Fonte: a autora.

O capítulo terceiro do TF foi suprimido, visto que a ênfase da adaptação está na saga da personagem, e foi escolhido detalhar mais o capítulo quarto, onde a personagem faz a sua visita à confeitaria, consome e sai sem pagar.

No TF Cassandra encontra com um Visconde de grande elegância e beleza, o que reforça a tese de que *A bela Cassandra* é um romance paródico que utiliza de elementos cômicos para emular e criticar o sentimentalismo dos romances do século XVIII, afinal, esse seria o momento da protagonista se apaixonar pelo célebre jovem, mas ela apenas o cumprimenta e segue em frente, pois sua paixão no momento é o chapéu da Duquesa.

Aqui o verbete *confeitaria* foi substituído por *sorveteria* como forma de simplificar a linguagem para uma estrutura mais corriqueira e atualizar os termos para o leitor contemporâneo. É tarefa comum ao cordelista adaptar trechos do TF para uma linguagem mais acessível. Santos (2012) destaca essa característica ao debater sobre as necessidades do cordel como gênero nos processos de retextualização:

Por ser o cordel uma expressão da cultura popular, ele será marcado por processos de mistura (ou hibridização), nos limites entre popular e erudito, o que permite uma

(re)composição e impulsiona o cordelista a construir, no seu tempo, linguagens artísticas resultantes de fragmentos de algo anterior com marcas de contemporaneidade. (Santos, 2012, p. 14)

Podemos, então, pensar o TAd como um texto que atualiza o texto de Austen da mesma forma em que o rememora e o coloca em evidência para um novo público, misturando as fronteiras caleidoscópicas entre clássico e popular. No trecho seguinte, a estrofe V, continuamos a descrever na sextilha o episódio da sorveteria que no TF de fato acontece no capítulo quarto.

Tabela 7 – Estrofe V.

TF	TAd
CAPÍTULO QUARTO Então ela seguiu para uma confeitaria, onde devorou seis sorvetes, se recusou a pagar por eles, derrubou o confeiteiro e fugiu.	V O sorveteiro reclamou Mas a menina reagiu Deu uma rasteira no homem Como uma dama sorriu Antes que ele levantasse Pegou o chapéu e fugiu.

Fonte: a autora.

Sarah Emsley (2024) enfatiza as particularidades da protagonista Cassandra e como a personagem se difere o perfil de heroínas austenianas que conhecemos:

Na história de Jane Austen, a Bela Cassandra se apaixona por um chapéu elegante criado por sua mãe, [...] Ela coloca o chapéu na cabeça e sai para fazer a sua sorte. Ela roubou o chapéu? Ou está apenas o emprestando, com a intenção de devolvê-lo à loja de sua mãe? Não sabemos. Sabemos que ela pretende 'buscar' sua sorte, não procurá-la: está claro que ela não está procurando um marido rico, pois quando encontra um jovem visconde, simplesmente o cumprimenta e segue em frente. Ela está muito mais interessada em comida. Na confeitaria, ela devorou seis sorvetes e se recusou a pagá-los. Em vez de pagar, ela desfere violência: derruba o confeiteiro no chão e sai andando. Essa heroína, muito diferente das heroínas dos seis romances

mais famosos (completos) de Austen, simplesmente pega o que quer e segue em frente, aparentemente sem se importar com ninguém que esteja em seu caminho. (Emsley, 2024, p. 1 tradução minha⁴⁸)

A Cassandra do TAd herda essas características em selecionar o que parece ser mais relevante para a história, sem perder de vista os elementos cômicos e muitas vezes *nonsense* que constroem o TF e são adaptados para o TAd. Donna R. White (2018) destaca os elementos *nonsense* na *Juvenília* de Austen comparando o seu estilo com Lewis Carroll:

Um fã de Lewis Carroll que se deparasse inesperadamente com as obras juvenis de Jane Austen imediatamente reconheceria nelas o espírito familiar do nonsense inglês. Em autêntico estilo Carroliano, Austen brinca com palavras, usa aliterações, exagera e parodia seu caminho através de três volumes de deliciosamente engraçadas cartas, romances curtos, peças de teatro e até mesmo uma história da Inglaterra. O humor na maioria dessas peças é notavelmente diferente do encontrado em seus seis romances publicados; embora a sátira e a ironia estejam presentes tanto nas obras juvenis quanto nas obras maduras, as primeiras também contêm uma ludicidade linguística que parece estar ausente nas obras posteriores. (White, 2018, p. 1, tradução minha⁴⁹)

No TAd essa estrofe foi bastante modificada na intenção de detalhar o episódio da confeitaria. Para manter o tom cômico adicionamos que a menina “deu uma rasteira no homem”; enquanto no TF não há indicações de como Cassandra agride o confeitoiro, sabemos apenas que ela o derruba. O termo *rasteira* regionaliza o texto, agrega comicidade e aproxima o leitor contemporâneo, além de ser um termo ambíguo: “*dar uma rasteira*” pode ser o ato de derrubar alguém fisicamente ou de dar um golpe ou tirar vantagem. Ambos os significados se encaixam na trajetória do TAd.

⁴⁸ Na fonte: *In Jane Austen's story, the Beautifull Cassandra falls in love with "an elegant Bonnet" (45) created by her mother, "a celebrated Millener in Bond Street" (44). She places the bonnet "on her gentle Head" and sets out "to make her Fortune" (45). Has she stolen the bonnet? Or is she borrowing it, with the intention to return it to her mother's shop? We don't know. We do know that she intends to "make" her fortune, not seek it: it's clear she is not seeking a rich husband, for when she meets a young viscount, she simply "curtseyed & walked on" (45). She's much more interested in food. At the "Pastry-cooks," she "devoured six ices" and "refused to pay for them." In lieu of payment, she metes out violence: she "knocked down the Pastry Cook & walked away" (45). This heroine, quite unlike the heroines of Austen's six most famous (full-length) novels, simply takes what she wants and keeps going, apparently without regard for anyone who stands in her path.*

⁴⁹ Na fonte: *A fan of Lewis Carroll coming unexpectedly upon Jane Austen's juvenilia would immediately recognize in it the familiar spirit of English nonsense. In true Carrollian fashion, Austen puns, alliterates, exaggerates, and parodies her way through three volumes of delightfully funny letters, short novels, plays, and even a history of England. The humor in most of these pieces is strikingly different from that of Austen's six published novels; although satire and irony are present in both the juvenilia and the mature works, the former also contain a linguistic playfulness that appears to be absent in the later works.*

Nesse ponto há novamente uma quebra de expectativa quando no TAd o verso aponta que logo após dar uma rasteira no sorveteiro, Cassandra sorri como uma dama, confundindo o leitor que não sabe o que esperar da protagonista. White (2018) aponta que a quebra de expectativa ou, como a autora descreve, as *reversões*, são características do *nonsense* inglês presentes na Juvenília “As reversões são outro componente importante do *nonsense*, sejam elas reversões de expectativas ou contradições diretas dos fatos. Este elemento é em grande parte responsável pela tendência acadêmica de rotular as obras juvenis como burlescas, paródias e sátiras” (White, 2018, p. 11, tradução minha⁵⁰).

Essas reversões são caracterizadas pelo jogo de valores entre o que o leitor espera de uma dama, o que conhecemos das heroínas de Austen e o que a jovem Austen nos apresenta no misto de irreverência, crítica e experimentação.

Tabela 8 – Estrofe VI.

TF	TA
CAPÍTULO QUINTO Em seguida ela pegou um coche em direção a Hampstead e assim que chegou ordenou ao cocheiro que desse meia volta e a trouxesse de volta.	VI Parou o primeiro moto táxi Que vinha em sua direção Disse, me leve pra cidade Aqui é uma confusão Voltou por cima do rastro Deu saudade do sertão.

Fonte: a autora.

No capítulo quinto do TF, o termo *coche* foi atualizado para *moto táxi*; aqui outros termos como *táxi convencional* ou *carro de aplicativo* poderiam ter sido escolhidos, porém o

⁵⁰ Na fonte: *Reversals are another important component of the game of nonsense, whether they are reversals of expectations or direct contradictions of fact. This element is in a large part responsible for the scholarly tendency to label the juvenilia as burlesque, parody, and satire.*

termo moto táxi se encaixa melhor se pensamos que esse é um meio de transporte popular no Nordeste e que incorpora uma agilidade maior no contexto da fuga da personagem.

Nessa estrofe também adicionamos a fala da personagem no TF onde ela, indecisa, diz querer ir para a cidade, mas, logo em seguida, volta. Nessa estrofe, a expressão *voltar por cima do rastro* foi utilizada para substituir *meia volta*, sendo uma expressão regional que significa voltar rapidamente pelo mesmo caminho. Assim como destacam Nunes e Pinto (2021), as modificações no texto que remetem à cultura de chegada do TAd são uma característica essencial para a adaptação de narrativas clássicas em cordel:

As recriações poéticas de narrativas clássicas por poetas de cordel realizam-se por meio de alterações e similitudes, que consideram, além de fatores relacionados aos aspectos composicional, estilístico e temático dessa manifestação literária, valores socioculturais comuns aos seus leitores. (Nunes e Pinto, 2021, p. 84)

Sendo assim, as mudanças composicionais são justificáveis e necessárias dentro do caleidoscópio de perspectivas onde esses textos coexistem para que um texto possa se tornar único e funcional para o público-alvo, mas que mesmo assim ecoe o seu TF de alguma forma.

Tabela 9 – Estrofe VII.

TF	TAd
CAPÍTULO SEXTO Assim que retornou para o mesmo local de que havia partido o cocheiro exigiu seu pagamento.	VII O motoqueiro quando chegou Seu pagamento exigiu Ela procurou trocado Dinheiro ali não se viu Jogou o chapéu pro homem Não perdeu tempo e fugiu.

Fonte: a autora.

A adaptação do capítulo sexto também exigiu uma maior reorganização dos eventos da narrativa no TAd. A sextilha VII condensa os elementos do capítulo sexto e sétimo, visto que os dois relatam o mesmo evento narrativo, onde o cocheiro exige o pagamento, Cassandra não encontra dinheiro e foge sem pagar.

Tabela 10 – Texto fonte.

TF
CAPÍTULO SÉTIMO Ela vasculhou os bolsos por várias vezes, mas cada procura era mais inútil que a outra, ela não encontrava dinheiro. O homem ficou impaciente, ela então colocou seu chapéu na cabeça dele e saiu correndo.

Fonte: a autora.

A escolha de suprimir o capítulo sétimo no TAd também se dá com o intuito de manter a quantidade de estrofes equivalente à quantidade de capítulos do TF, assim como anunciado no título do cordel, pois no TF a dedicatória não foi contada como capítulo e no TAd ela foi contada como estrofe.

A supressão de elementos na narrativa do gênero romance quando adaptada para cordel acontece de forma corriqueira como apontam Nunes e Pinto: “As sequências narrativas, no cordel, são mais sucintas e diretas, pois o formato do gênero condiciona o autor de folhetos a utilizar recursos linguísticos, que lhe propiciem atingir seu objetivo em um veículo com um espaço relativamente curto” (2021, p. 78). Essa particularidade advém do fato de que cordéis pensados para a publicação em folhetos populares, que comumente possuem entre 24 páginas, exigem considerações distintas daquelas necessárias em um romance clássico, por exemplo, cuja extensão é maior, há espaço para um detalhamento de enredo e personagens que não é possível no TAd em cordel.

Tabela 11 – Estrofe VIII.

TF	TAd
CAPÍTULO OITAVO Ela passou por muitas ruas, mas não encontrou nenhuma aventura até que ao virar a esquina de Bloomsbury Square ela encontrou Maria	VIII Correu por várias ruas Disposta a se aventurar Ali encontrou Maria E tratou logo de lembrar Corra o quanto quiser Só não pode desmaiar.

Fonte: a autora.

No capítulo oitavo, a personagem caminha pelas ruas e encontra Maria, no TAd esse encontro adquire um significado proeminente no trecho “*corra o quanto quiser, só não pode desmaiar*”, uma referência a outra obra da juvenília, *Amor e amizade*. Sarcástica e cômica, a obra é um romance epistolar onde a protagonista Laura narra suas experiências amorosas e desastrosas para a sua amiga Marianne. Na décima quarta carta, Laura narra o infortúnio de outra personagem, Sophia, uma amiga que tragicamente morreu por desmaiar demasiadamente, porém, antes de falecer, Sophia aconselha Laura da seguinte forma:

Um desmaio fatal me custou a vida. Tome cuidado com desmaios, querida Laura, um acesso de loucura não é nem um pouco perigoso, na verdade é um exercício para o corpo se não for muito violento, e ousa dizer que no que diz respeito a saúde e suas consequências – você pode enlouquecer o quanto quiser, mas por favor não desmaie. (Austen, 1773-1817, tradução minha⁵¹)

Assim, a escolha foi feita com o propósito de construir um ponto de intertextualidade entre os textos de Austen, tarefa que acontece com frequência entre as adaptações, referências

⁵¹ Na fonte: *One fatal swoon has cost me my Life.. Beware of swoons Dear Laura.... A frenzy fit is not one quarter so pernicious; it is an exercise to the Body and if not too violent, is I dare say conducive to Health in its consequences—Run mad as often as you chuse; but do not faint—*

sutis que são reconhecidas pelos fãs e agregam consistência, quando conectado ao cânone de Austen, e originalidade ao TA.

Nunes e Pinto oferecem uma perspectiva interessante ao tratar sobre a adaptação de romances para cordel, onde o espaço da recriação é enfatizado em detrimento da intertextualidade: “Dessa forma, a recriação decorre da ênfase dada a alguns aspectos e da alteração e da preservação de episódios, ocasionando, dessa maneira, o surgimento de um outro texto que guarda a presença do anterior por meio da intertextualidade” (2021, p. 74). Essas referências intertextuais legitimam a adaptação, pois fazem parte do processo adaptativo ao construir pontos de diálogo entre os textos. Como nessa estrofe, em que está guardada e espelhada a presença do TF e introduz o TAd ao universo das adaptações de Austen.

Tabela 12 – Estrofe IX.

TF	TAd
CAPÍTULO NONO Cassandra se alarmou e Maria pareceu surpresa, elas hesitaram, coraram, ficaram pálidas e passaram uma pela outra em silêncio.	IX Cassandra se alarmou Maria pareceu surpresa Que tal conselho é esse Ninguém pediu, com certeza E uma passou pela outra Espantadas com tamanha fineza

Fonte: a autora.

Referente à sextilha IX, as duas primeiras orações foram mantidas linearmente transpostas do TF, assim como a quinta oração. Nas demais, foram feitas modificações no encontro das moças baseadas no conselho dado na sextilha anterior. Aqui há um ponto de ironia, pois as duas passam uma pela outra em silêncio e se “espantam com tamanha fineza”,

pois se espera que elas se cumprimentem ou conversem um pouco logo após o conselho, enquanto, na verdade soa algo rude que Cassandra não responda à conhecida.

Tabela 13 – Estrofe X.

TF	TAd
CAPÍTULO DÉCIMO Cassandra foi abordada em seguida por sua amiga, a viúva, que apertou a sua cabeça através da janela e perguntou como ela estava. Cassandra a cumprimentou e seguiu.	X Na janela lá estava A viúva fofqueira Perguntou da sua vida Mas tu não ia ser freira? Vou adiantar meu passo Deixa quieta a faladeira

Fonte: a autora.

Aqui é introduzida mais uma personagem na trama do TF, personagem essa que não interfere muito na trama do TA, porém, a pergunta proferida pela viúva – “*mas tu não ia ser freira?*” – soa como uma brincadeira com as expectativas do leitor que chega à juvenília de forma desavisada, pois os textos ali presentes não irão chegar perto do padrão presumido e instituído por *Orgulho e Preconceito* (1813) por exemplo. White pontua: “é presumido que heróis e heroínas devam exibir todas as virtudes, então os heróis e heroínas de Austen [na juvenília] são ladrões, bêbados e assassinos.” (2018, p. 12, tradução minha⁵²). A falta de moral da personagem quebra os padrões das heroínas de romances que conhecemos, “a maioria das heroínas dos trabalhos experimentais de Austen se portam como *bad boys*” (White, 2018, p. 12, tradução minha⁵³).

As perguntas da viúva ecoam na mente do leitor contemporâneo desavisado; mas você não iria se comportar de forma diferente? Mas você não iria se apaixonar pelo rapaz? Mas

⁵² Na fonte: *Heroes and heroines are supposed to display every virtue, so Austen's heroes and heroines are thieves, drunkards, and murderers.*

⁵³ Na fonte: *Most of Austen's early heroines act like bad boys.*

você não iria devolver o chapéu? Essas perguntas, assim como faz a protagonista com a viúva, são deixadas sem resposta.

Tabela 14 – Estrofe XI.

TF	TAd
CAPÍTULO DÉCIMO PRIMEIRO Depois de quatrocentos metros ela voltou para o lar paternal em Bond Street do qual já estava ausente por quase sete horas.	XI Depois de sete horas Tratou logo de voltar Andou quatrocentos metros Uma jornada de cansar Uma jovem que se preze Tem mesmo é que passear.

Fonte: a autora.

Nessa estrofe há novamente uma quebra de expectativa explícita no TAd, quando o narrador afirma que “*uma jovem que se preze tem mesmo é que passear*”. Esse trecho brinca com as convenções do contexto do TF, em que o ideal feminino era construído no ambiente doméstico, mesmo as heroínas de Austen, em sua maioria, saindo de casa com frequência.

O capítulo décimo primeiro já prepara para o fim da narrativa e encaminha o leitor para um final cíclico e linear, característica marcante dos romances em cordel, como pontua Nunes e Pinto (2021):

Outra característica que merece atenção é a maneira como se dá a construção da narrativa nos romances de cordel. A estrutura da narrativa caracteriza-se por apresentar início, meio e fim bem delimitados. O enredo é organizado de uma forma linear, em outras palavras, a apresentação dos fatos segue uma ordem cronológica: primeiramente, estabelece-se o conflito entre o protagonista e o antagonista, em seguida, o herói sofrerá inúmeras desgraças, mantendo-se sempre íntegro e fiel aos seus ideais para que, no final, possa ser recompensado por seu sofrimento e dor, triunfando sobre seus inimigos. (Nunes e Pinto, 2021, p. 78)

Na saga de Cassandra no TF vemos a protagonista embarcar em uma jornada marcada pela ausência de régua moral que não seja pautada pelas suas próprias vontades, ao contrário dos protagonistas tradicionais do cordel pontuados por Nunes e Pinto (2021), ela desconsidera qualquer consequência e o texto em si não demonstra qualquer indicativo que essa possa surgir como veremos na sextilha que conclui o TAd.

Fica então referenciado no TAd o jogo de gêneros e quebra de expectativa inserido por Austen no TF, mesmo com capítulos curtos e com conteúdo que provavelmente caberiam em duas páginas, *A bela Cassandra* é ironicamente chamado de romance pela autora, como pontua Emsley (2024):

[...] o romance de Austen, *A bela Cassandra*, foi escrito por ela quando ainda era muito jovem – provavelmente por volta dos doze anos. Estou chamando-o de 'romance' porque Austen diz que é 'um romance em doze capítulos', mas, é claro, tem menos de 400 palavras, e embora os leitores estejam buscando livros cada vez mais curtos nestes dias de períodos de atenção cada vez mais limitados, nós não estamos (ainda) vivendo em um mundo em que um manuscrito de 400 palavras é considerado um romance. No entanto, como a própria Austen 'emprestou' – ou 'roubou' – o termo 'romance' para essa obra literária inicial, vamos mantê-lo. (Emsley, 2024, p. 2, tradução minha⁵⁴)

Da mesma forma, *Cassandra, a bunita*, mesmo fugindo de algumas convenções do gênero cordel, como a fidelidade a métrica, a beleza poética e estrutura padrão de personagem, em detrimento da narrativa e de um determinado equilíbrio entre TF e TAd, é chamado aqui de cordel. Assim como Cassandra se apropria do chapéu da primeira-dama, com menos ousadia, eu peço licença para me apropriar da literatura popular de cordel.

Tabela 15 – Estrofe XII.

TF	TAd
CAPÍTULO DÉCIMO SEGUNDO	XII

⁵⁴ Na fonte: *Austen's novel The Beautifull Cassandra, which Austen wrote when she was very young, probably about twelve. I'm calling it a "novel" because Austen says it is "a novel in twelve Chapters", but of course it is under 400 words, and although readers are seeking shorter and shorter books in these days of ever-more-limited attention spans, I we aren't (yet) living in a world in which a 400-word manuscript is considered a novel. Nevertheless, since Austen herself borrowed—or stole?—the term "novel" for this early literary work, let's keep it.*

Assim que ela entrou em casa foi recebida pelo abraço de sua mãe, que era uma mulher muito valorosa. Cassandra sorriu e sussurrou para si mesma: – É assim que um dia é bem aproveitado.	Assim que entrou em casa Sua mãe veio avisar Tava por onde bonita? Já é hora de jantar Isso é que é um dia bom Eu bem sei aproveitar.
---	--

Fonte: a autora.

Na estrofe, que conclui o texto, Cassandra finalmente finaliza sua jornada depois de demorar sete horas para andar 400 metros. A maior quebra de expectativa acontece na conclusão do texto, já que se espera que Cassandra seja punida pelo comportamento socialmente inadequado que cometeu durante o passeio, mas, pelo contrário, ela chega em casa a tempo de jantar e é recebida pela mãe calorosamente. White (2018) relata a quebra de expectativa como um elemento essencial na juvenília:

As expectativas de uma audiência em relação às convenções sociais e literárias são culturalmente embutidas. Como as primeiras peças de Austen foram escritas como entretenimento privado, a audiência original neste caso consistia em sua família e amigos. Austen estava bem ciente das expectativas deles em relação a romances sentimentais, mistérios, histórias e outros gêneros diversos, e ela teve grande prazer em confundir essas expectativas, muitas das quais são compartilhadas por leitores modernos. (White, 2018, p. 12, tradução minha⁵⁵)

Essa quebra produz efeito tanto no público-alvo na época, a família Austen, quanto no leitor contemporâneo que tem as próprias expectativas com a juvenília moldadas por todas as obras e adaptações de Jane Austen que já tiveram acesso anteriormente.

Em todas as etapas do TF houve a versificação das frases em busca de atender as necessidades do TAd e ajustes pontuais para encaixar a rima de acordo com o padrão escolhido dentro das sextilhas. Conclui-se, então, que a adaptação de um romance para cordel

⁵⁵ Na fonte: *An audience's expectations of social and literary conventions are culturally embedded. Since Austen's early pieces were written as private entertainments, the original audience in this case consisted of her family and friends. Austen was well aware of their expectations regarding sentimental novels, mysteries, histories, and sundry other genres, and she took great delight in confounding those expectations, many of which are shared by modern readers.*

é uma tarefa minuciosa por serem gêneros de contextos e necessidades extremamente diferentes, mas que, apesar de o cordel ser mais tradicional e possuir regras fixas, ele agrega significado cultural e aproxima a obra de Austen do leitor contemporâneo, mais especificamente o leitor brasileiro que reconhece o potencial representativo e cultural da literatura de cordel.

Isso atesta, portanto, que a juvenília, mesmo sendo um texto experimental de Austen, se configura como uma obra aberta, pois também se adapta ao tempo, podendo agregar novos leitores, novos pontos de debate e gêneros que desenvolvemos mais adiante.

4.3 A bela Cassandra em meme: entre mimesis e simulacro

Os textos de Jane Austen têm permanecido relevantes para as gerações contemporâneas, e há muito se questiona sobre como isso acontece. Uma das respostas começa a partir das concepções de Calvino sobre o que é um clássico em *Por que Ler os Clássicos* (1991). Nessa obra, Calvino nos propõe a pergunta enganosa do motivo para ler os clássicos, mas inicia de fato por definições do que seria esse clássico. Para Calvino, entre outras possíveis definições, “clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.” (Calvino, 1991, p. 10).

O termo mimetizando, utilizado por Calvino (1991) em sua definição de clássico, nos remete à mimese, que por sua vez é o termo de onde derivou a expressão *meme* como conhecemos. O biólogo Richard Dawkins (2014) introduziu, em 1976 o vocábulo *meme* para relacionar transmissão cultural e genética, enquanto o gene se dissemina de um corpo para outro, o meme se dissemina de cérebro para cérebro, ressignificando assim a maneira como as ideias se propagam em uma cadeia de imitação. Como debate Dawkins:

Assim como os genes se disseminam no fundo genético saltando de corpo em corpo por meio de espermatozoides e óvulos, também os memes se disseminam no fundo mnêmico saltando de cérebro em cérebro por meio de um processo que, em sentido geral, pode ser chamado de imitação. Se um cientista ouve ou lê uma boa ideia, ela a passa adiante para os colegas e os alunos. Ele a menciona em seus artigos e em suas palestras. Se a ideia pegar, pode-se dizer que ela se difunde, espalhando-se de um cérebro para outro. (Dawkins *apud* Jenkins; Green; Ford, 2014, p. 44)

A relação da raiz do termo *meme* com o gênero que utilizamos hoje é bem complexa de delinear, pois existem muitos pontos de encontro e distanciamento quando pensamos nas diversas significações de um meme dentro da sociedade. Aqui, iremos dialogar com a presença do meme e suas relações com adaptação, tradução e literatura.

Um outro surgimento para o vocábulo meme se destaca da sua raiz grega, a palavra meme seria uma junção do vocábulo *mimesis* que significa imitação e gene, como citado anteriormente, proveniente da genética. Por estarmos propondo nessa pesquisa formas de adaptar e atualizar um texto literário para diferentes gêneros, podemos então delinear um paralelo entre o termo *mimesis* e o termo *simulacro*, ambas têm ligação com adaptação, reprodução e representação e encontram no meme contemporâneo um ponto de diálogo profícuo entre o copiar, o adaptar e o traduzir.

É a partir desse ponto que a questão do simulacro se torna importante para discutirmos a dinâmica dos memes como adaptações de obras literárias. Seria então a adaptação uma forma de simulacro? Quando consideramos o ponto de vista de leitores/espectadores mais conservadores, muitas vezes esses são os que leem primeiro a obra e depois vão de encontro às adaptações. Nessa perspectiva, a apropriação da obra de Austen pela indústria cultural nada mais é do que o simulacro de Platão, para o qual a semelhança é fundamental, quando esse constrói seu pensamento sobre o simulacro como uma cópia ruim, “um falso pretendente” da obra de Austen, que se distancia tanto do original que esse se perde pelo caminho. Gilles Deleuze (2000) discute em *Platão e o Simulacro* as nuances do platonismo sob a ideia de simulacro:

Se dizemos do simulacro que é uma cópia de cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada, passamos à margem do essencial: a diferença de natureza entre o simulacro e cópia, o aspecto pelo qual formam as duas metades de uma divisão. A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança. (Deleuze, 2000, p. 5)

No trecho acima fica exposta a carga negativa do simulacro que, por não ter semelhança, é compreendido por ser algo sem credibilidade, pois se afasta da sua fonte e da definição de cópia. Esse seria o caso dos memes que se mantêm como uma adaptação contemporânea da obra de Austen mesmo se distanciando do texto fonte para se adaptar em

outros campos para alcançar seus leitores/espectadores. Desse modo, podemos cotejar o pensamento de Platão à ideia de fidelidade que permeia o campo da tradução.

Dentro dos estudos de teorias da tradução não é difícil encontrar afirmações que pensam a noção de fidelidade à obra original como um fator de extrema importância para uma boa tradução. Nesse âmbito, a própria adaptação não poderia ser qualificada como tradução, tendo em vista que nega a noção de cópia e se distancia da obra fonte, sendo livre para ser reinterpretada de acordo com o que está dialogando.

Por outro lado, se observarmos os estudos da teoria funcionalista da tradução, a adaptação passa a fazer parte da alçada dos estudos tradutórios, uma vez que trabalha de acordo com a finalidade da obra que surgirá dessa adaptação e a cultura que a receberá. Fábio Alves da Silva Jr (1996) comenta a teoria da funcionalidade discutida por H. J. Vermeer e Katharina Reiss nos anos 1980; essa teoria, também conhecida como *Skopostheorie* ou teoria de objetivos, coloca a função da tradução como o principal ponto a ser destacado no processo tradutório, assim, o objetivo dessa tradução seria dialogar ao máximo com a cultura de chegada, pensando na tradução não somente como uma relação linguística, mas também uma relação de comunicação entre culturas, como afirma abaixo:

Entende-se que língua e cultura existem apenas numa relação de troca mútua. No caso da tradução, essa relação espelha-se na transferência de um texto em uma situação de comunicação de partida com uma língua e cultura específicas para um outro texto, o texto de chegada, em uma situação de comunicação de chegada expressa através de uma outra língua e cultura. (Silva Jr, 1996, p. 176)

De acordo com as afirmações acima, fica difícil pensar uma tradução que seja fiel a ambos o texto fonte e a cultura de chegada. Logo a teoria de Veermer e Reiss justifica a variação do texto fonte se esse contribuir para o propósito da tradução e sua interação com a cultura de chegada. Para tanto, o Silva Jr enfatiza que: “a finalidade de uma tradução pode divergir da finalidade do texto de partida” (1996, p. 180). Seria então a adaptação um simulacro da tradução?

O maior desafio de uma adaptação, segundo Brian McFarlane em sua obra *From Novel to Film* (1996), é superar a grande importância dada ao conceito de fidelidade ao texto fonte, de modo que críticos e leitores/espectadores tendem a avaliar uma adaptação de acordo com sua fidelidade à obra fonte, medindo o quanto da obra escrita está transferida para a

adaptação. Acontece que essa crítica não é favorável se entendermos o cinema e, no caso dessa discussão, a internet, como um local de inovação e diálogo entre essas mídias, como apontado abaixo:

A insistência na fidelidade tem levado à supressão de abordagens mais recompensadoras para a adaptação, ignorando, desta forma a ideia da adaptação como um exemplo de convergência entre as artes, talvez uma relação desejável ou até inevitável em uma cultura rica. (Mcfarlane, 1996, p. 10, tradução minha⁵⁶)

A obra literária por si só deixa margem para que essa possa ser transformada e ressignificada em outras mídias, nesse caso o apego à fidelidade estaria limitando a ação criativa dos que se dispõem a adaptá-la. É a partir dessa discussão que voltamos a Deleuze (2000) e sua discussão sobre o simulacro quando esse sugere a reversão do platonismo em detrimento de destacar a potência que há nesse:

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, “crepúsculo dos ídolos”. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. (Deleuze, 2000, p. 10)

O simulacro por sua vez, toma sua forma como algo que tem uma função interessante exatamente por ser o que Platão rejeitava, uma não cópia que tem capacidade para abrir seus próprios meios de significação. A adaptação nesse caso pode ser vista como um simulacro da tradução, não como um meio degradante, como enfatizado posteriormente pelo platonismo, mas como um devir que surge como um modo de potencialização tanto do fazer tradutório quanto da obra adaptada. Esse tipo de conexão faz da obra de Austen um ponto de partida para várias outras obras em diferentes mídias, que vão se metamorfoseando ao longo do tempo para que essa dialogue com diferentes gerações de leitores/espectadores.

Em suma, quando pensamos as ideias supracitadas de adaptação e sua relação com a fidelidade ao original, podemos destacar que essas dialogam analogamente com o campo da tradução intersemiótica, que, posto à questão do simulacro, destaca que a semelhança com o

⁵⁶ Na fonte: *The insistence on fidelity has led to a suppression of potentially more rewarding approaches to the phenomenon of adaptation. It tends to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts, perhaps a desirable--even inevitable--process in a rich culture.*

original pode estar presente, mas que essa não implica uma relação de fidelidade ou de dependência, mas sim de renovação. Como destaca Julio Plaza (2013):

[...] o signo estético, quando é traduzido por um outro signo estético, mantém com este uma conexão por similaridade e contiguidade por referência. A tradução mantém uma relação íntima com seu original, ao qual deve sua existência, mas é nela que “a vida do original alcança sua expansão póstuma mais vasta e sempre renovada.” (Plaza, 2013, p. 31)

Se entendermos a tradução como um processo que envolve muito mais do que um traslado de informações para outro idioma, indicaremos que essa abrange também novas leituras e a interpretação de inúmeros elementos transculturais que irão afastar o texto fonte, mas, ao mesmo tempo, representá-lo na adaptação, enfatizando suas diferenças e debatendo as escolhas que compõem esse processo.

4.4 O meme como atualização do texto literário de Jane Austen

Sobre adaptações podemos destacar uma das definições de Calvino (1991) que nos ajuda a pensar sobre as várias adaptações que podem surgir de um clássico “Os clássicos são livros que quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (1991, p. 12), ou seja, a cada nova leitura esse se renova e se abre para novas interpretações e mídias. Mesmo nunca havendo lido o livro de fato, o leitor moderno pode ter tido acesso à adaptação ou a algum comentário sobre o conteúdo da obra. Portanto, quando parte para a leitura do livro em si, se descobre em uma experiência inédita daquilo que ele já esperava conhecer. “É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo” (Calvino, 1991, p. 15). Dessa forma, Calvino afirma que um clássico faz parte do plano de fundo da cultura ou experiência dos leitores, pois continua a ressoar e a reconstruir seu espaço a partir de seu status do clássico que é sempre redescoberto como uma experiência inédita que não era totalmente desconhecida.

Quando as obras de Jane Austen são adaptadas para novas mídias como os memes para a internet, ela se confirma como clássico, reafirmando as definições de Calvino (1991)

pois o meme também faz parte da presença do clássico na contemporaneidade, se mantendo relevante e criando um ponto de diálogo anacrônico entre como esses textos são reinterpretados em função das questões, dos desafios e das mídias do presente.

Ao pensarmos onde a Juvenília se encaixa no universo dos memes, Kitsi-Mitakou, Vara e Chatziavgerinos, em *OMG Jane Austen: Austen and memes in the post-#MeToo era* (2022), enfatizam que a natureza memética está presente em Austen desde o início da sua carreira literária:

É interessante notar que a carreira literária de Austen teve início com uma simulação, ou seja, sua notória paródia gótica, *A abadia de Northanger*. É igualmente notável que o romance seja uma farsa de um gênero que abraça a farsa, pois o gótico em si tem sido um mimema desde sua gênese, obcecado como era por se apresentar como uma cópia de outra coisa e convidando à constante reescrita, transgressão de fronteiras e reapropriação de tropos. Essa fascinante metanarrativa em *A abadia de Northanger* estimula a interação entre formas de escrita mais estabelecidas e menos aclamadas e aponta para a capacidade das histórias de Austen de se gerarem incessantemente. O fascínio gótico de *A abadia de Northanger*, que oscila entre autenticidade e falsidade, permanece muito vivo hoje, (re)produzido e compartilhado de forma resumida pelos fãs de Austen através da cultura dos memes contemporâneos. (Kitsi-Mitakou, Vara, Chatziavgerinos, 2022, p. 3, tradução minha⁵⁷)

É interessante ressaltar que *A abadia de Northanger* (1818) é o primeiro romance completo escrito por Jane Austen e foi publicado já de forma póstuma, entretanto, antes de mimetizar com as convenções do gênero gótico, Jane Austen já havia feito simulações semelhantes na juvenília. O texto do próprio *A bela Cassandra* apresenta um exemplo disso quando se nomeia como um romance em doze capítulos, que, em extensão, poderiam estar impressas em duas páginas.

Temos vários exemplos dessa prática nas outras histórias da juvenília: *A história da Inglaterra* mimetiza um texto de cunho didático e *Amor e Amizade* emula o estilo epistolar presente em clássicos contemporâneos a Austen como *Pamela ou a virtude recompensada*

⁵⁷Na fonte: *It is interesting to note here that Austen's writing career began with a sham, that is, her notorious Gothic parody, Northanger Abbey. It is equally noteworthy that the novel is a sham of a genre that embraces sham, for the Gothic itself has been a mimeme, after all, since its inception, obsessed as it was with presenting itself as a copy of something else and inviting for constant rewriting, transgression of boundaries and reappropriation of tropes. This fascinating mise en abyme in Northanger Abbey stimulates interaction between more established and less acclaimed forms of writing and points towards the capacity of Austen's stories to generate themselves incessantly. Northanger Abbey's Gothic allure that hovers between authenticity and fakeness is very much alive today, (re)produced and shared in shorthand by Austen fans through contemporary digital meme culture.*

(1740) de Samuel Richardson. A jovem Austen estava testando suas estratégias brincando com as convenções. Estaria Jane Austen produzindo, em sua época, o que seria o equivalente ao que hoje chamamos de meme?

O meme, aqui, pode ser classificado como a resposta da contemporaneidade ao texto literário clássico de Austen, assim como ela o fez ao escrever a juvenília: brincou com as convenções de seu tempo e respondeu ao que havia lido anteriormente. Essa prática era comumente desenvolvida pela família Austen, como afirma Mack (2009):

A própria Austen, embora ciente durante toda a vida do valor simples e frequentemente proibitivo dos livros, nunca esteve acima dessa atividade de 'responder' e comentar, mesmo alguns de seus autores favoritos. As margens da cópia da *História da Inglaterra* de Oliver Goldsmith pertencente à família Austen são famosas por serem animadas por não menos que 30 comentários da jovem Austen. Seu 'burlesco da História da Inglaterra', de 1791, concluído apenas um mês antes de seu 16º aniversário e ainda mais enriquecido pelos delicados medalhões em aquarela dos monarcas britânicos feitos por sua irmã Cassandra, é mais bem compreendido como uma peça de comentário paratextual extenso – um manuscrito complementar evocado pelo mesmo espírito de 'chamada e resposta' que produziu suas réplicas marginais a Goldsmith. (Mack, 2009, p. 32, tradução minha⁵⁸)

Mack (2009) destaca que, mesmo de formas mais primitivas e simples, como escrever às margens da página de um texto, a jovem Austen dialogava tanto com o texto impresso quanto com a comunidade de leitores presentes na família Austen que iriam ter acesso aos comentários feitos anteriormente: “É coerente com o espírito que permeava a família Austen que membros subsequentes, não identificados, não hesitassem em adicionar seus próprios comentários a lápis às marginais observações de Jane Austen; ‘Bravo, Tia Jane’, lê-se em uma das intervenções mais conhecidas, ‘justamente a minha opinião sobre o caso’” (Mack, 2009, p. 32, tradução minha⁵⁹). Essa atividade demonstra um núcleo de uma comunidade de

⁵⁸ Na fonte: *Austen herself, although well aware throughout her life of the simple and frequently prohibitive value of books, had never been above this activity of “writing back” and responding even to some of her favorite authors. The margins of the Austen family copy of Oliver Goldsmith’s History of England are famously enlivened by no fewer than 30 comments from the hand of the young Austen. Her 1791 burlesque “The History of England,” completed just one month before her 16th birthday and further supplemented by her sister Cassandra’s delicately humorous watercolor medallions of British monarchs, is similarly best understood as a piece of extended paratextual commentary – a complementary manuscript evoked by much the same spirit of “call and response” that produced her marginal ripostes to Goldsmith.*

⁵⁹ Na fonte: *It is of a piece with the pervasive spirit of the Austens that subsequent, unidentified members of the family would not hesitate further to add to the marginal commentary with their own, penciled remarks to Jane*

leitores que, mesmo limitada, respondiam ao texto lido, do mesmo modo que a própria Austen fez nos textos da juvenília e que a contemporaneidade responde aos textos de Austen, não como uma sucessão de cópias, mas como paródia, humor, ironia, transformando as perspectivas em um fazer caleidoscópico.

Figura 12 – Aquarelas do texto A história da Inglaterra por Cassandra Austen.



Fonte: domínio público⁶⁰

As aquarelas de Cassandra Austen também se configuram como uma representação, um simulacro; as irmãs estavam transformando em imagens e texto paródico a sua relação com o mundo e compartilhando-as da forma como tinham acesso. Sendo assim, quando se trata da obra de Jane Austen, podemos afirmar que ela se apresenta como um clássico por ser “aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (Calvino, 1991, p. 15), e temos os memes como exemplo disso.

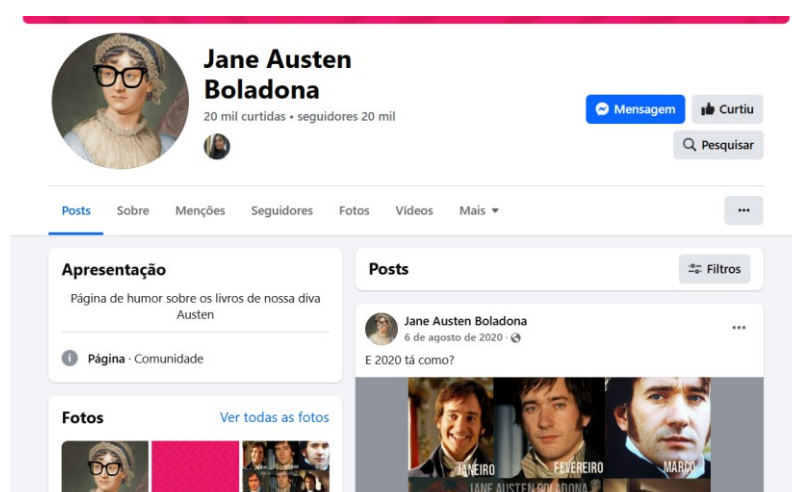
O meme usualmente é uma imagem que, quando acompanhada de um texto, agrega o objetivo desse: comédia, entretenimento, levantar uma crítica social e, no nosso caso, atualizar e adaptar um texto literário mantendo o humor e o diálogo. Os memes no universo

Austen's earlier judgments; "Bravo Aunt Jane" reads one well-known interpellation, "just my opinion of the case".

⁶⁰ Disponível em: <https://www.repro-tableaux.com/a/austen-cassandra/portraits-of-mary-i-1516.html>. Acesso em: 15 jan. 2025.

Jane Austen tendem a seguir um padrão, e nessa etapa iremos analisar brevemente duas páginas brasileiras de redes sociais que têm como material principal o compartilhamento de memes em português voltados para o universo da autora. A primeira dessas páginas a é *Jane Austen Boladona*, no Facebook e a outra é *Mundo Jane Austen*, no Instagram.

Figura 13 – Página Jane Austen Boladona.



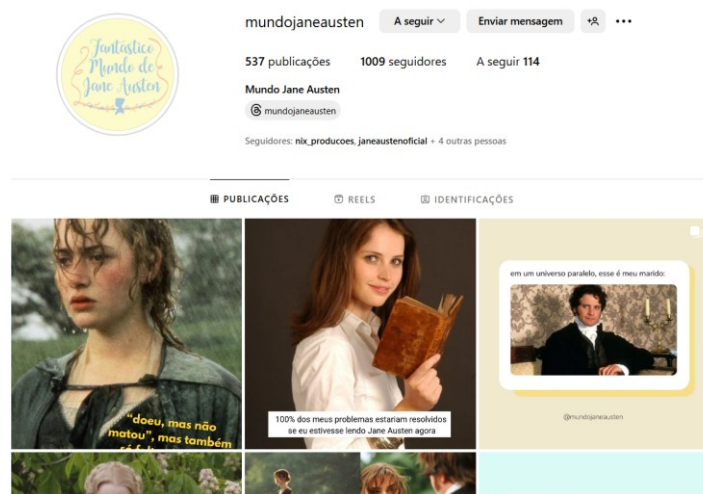
Fonte: Facebook⁶¹

A página Jane Austen Boladona tem 20 mil seguidores, mas, aparentemente deixou de ser atualizada em 2020, data da sua última postagem. Nela encontramos exclusivamente memes que utilizam como fonte uma mescla de tendências da internet com recortes das adaptações fílmicas de Austen.

Já no Instagram, encontramos uma página de memes em ativa produção, o perfil Mundo Jane Austen, com 1009 seguidores e 537 publicações segue o padrão parecido com o da primeira página, porém, costuma postar, além de memes, informações sobre os livros e as adaptações fílmicas da autora.

⁶¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/janeaustenboladona/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

Figura 14 – Página no Instagram: Mundo Jane Austen.



Fonte: Instagram⁶²

Limor Shifman (2013) em *Memes in digital culture*, define o termo meme de internet da seguinte forma:

Meme da Internet (a) Um grupo de unidades de conteúdo digital que compartilham características comuns de conteúdo, forma e/ou postura. Por exemplo, fotos de gatos engraçados com legendas compartilham um tópico (gatos), forma (foto + legenda) e postura (humor). (b) Essas unidades são criadas com consciência umas das outras - a pessoa que posta a imagem do “gato com legenda” se baseia nos gatos anteriores da série. (c) Essas unidades são circulam, imitadas e/ou transformadas na Internet por muitos usuários. Os memes da Internet são expressões criativas multiparticipantes através das quais identidades culturais e políticas são comunicadas e negociadas. (Shifman, 2013, p. 177, tradução minha⁶³)

Nas duas páginas de rede social acima podemos observar que o “grupo de unidades de conteúdo digital” presente é o tema principal dos memes, o universo Jane Austen, e entendemos como universo temas que envolvem as obras escritas, as adaptações diversas e as postagens que fazem alusão a estética das obras da autora e da época da regência como um todo. Para classificar o gênero meme, Shifman (2013) desenvolve uma classificação dividida

⁶² Disponível em: <https://www.instagram.com/mundojaneausten/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

⁶³ Na fonte: *Internet meme (a) A group of digital content units sharing common characteristics of content, form, and/or stance. For instance—photos featuring funny cats with captions share a topic (cats), form (photo + caption), and stance (humor). (b) These units are created with awareness of each other—the person posting the “cat with caption” image builds on the previous cats in the series. (c) These units are circulated, imitated, and/or transformed via the Internet by many users. Internet memes are multiparticipant creative expressions through which cultural and political identities are communicated and negotiated.*

em categorias de meme que podem ser encontrados na internet e que surgiram a partir de 2007:

Uma observação inicial decorrente desta pesquisa é que os gêneros de memes podem ser divididos em três grupos: (1) Gêneros que são baseados na documentação de momentos da “vida real” (tendências fotográficas, *flash mobs*). Esses gêneros são sempre ancorados em um espaço concreto e não digital. (2) Gêneros que são baseados na manipulação explícita de conteúdo de massa visual ou audiovisual (Photoshops de reação, dublagens labiais, letras de música reinventadas foneticamente, trailers recortados). Esses gêneros — que podem ser agrupados como memes “remix” — frequentemente se apropriam de notícias e itens da cultura pop. Tais trabalhos transformadores revelam atitudes multifacetadas de encantamento e crítica em relação à cultura pop contemporânea. (3) Gêneros que evoluíram em torno de um novo universo de conteúdo digital e direcionado pelos próprios memes (LOL Cats, rage comics e personagens modelos). (Shifman, 2013. p. 118, tradução minha⁶⁴)

Dentro desses modelos, podemos identificar que os memes em Austen podem dialogar com várias categorias ao mesmo tempo, mais precisamente, os gêneros “*remix*” que se apropriam de tendências ou notícias do momento e o de conteúdo direcionado pelos próprios memes. Pensando na forma multifacetada do gênero meme, é tarefa quase impossível conectá-los a apenas uma categoria ou função.

Considerando as características dos subgêneros possíveis dentro do gênero meme e a análise as produções de memes em português das páginas analisadas, infere-se que os memes do universo Austen possam ser divididos em categorias. Sugerimos aqui algumas delas, sendo a primeira o *remix de contextos*, quando as situações, eventos ou características dos romances de Austen são colocados em contextos diferentes das obras, a exemplo do meme abaixo:

⁶⁴ Na fonte: *An initial observation stemming from this survey is that meme genres can be divided into three groups: (1) Genres that are based on the documentation of “real-life” moments (photo fads, flash mobs). These genres are always anchored in a concrete and nondigital space. (2) Genres that are based on explicit manipulation of visual or audiovisual mass-mediated content (reaction Photoshops, lipdubs, misheard lyrics, recut trailers). These genres—which may be grouped as “remix” memes—often reappropriate news and popular culture items. Such transformative works reveal multifaceted attitudes of enchantment and criticism toward contemporary pop-culture. (3) Genres that evolved around a new universe of digital and meme-oriented content (LOLCats, rage comics, and stock character macros).*

Figura 15 – Darcy Grumpy Cat.



Fonte: Jane Austen Boladona⁶⁵

Nesse meme temos o personagem *Grumpy Cat*, o gato rabugento, que é um personagem recorrente de vários outros memes da internet que abrangem diversos temas. Na situação em questão, o tema relacionado a Jane Austen foi adaptado para um modelo já existente. Essa categoria enfatiza a propriedade do meme de atualizar os elementos de um clássico dentro das tendências da contemporaneidade. Nesse caso, o modelo está sendo usado para representar o desconforto do personagem Sr. Darcy ao frequentar os bailes em *Orgulho e Preconceito*.

A próxima categoria seria o *remix das adaptações*, que se caracteriza pelo uso de adaptações filmicas/imagéticas do universo de Austen para construir um meme, podendo abranger recortes de cenas de filmes ou séries com legendas, ou intertextualidades entre o uso de personagens de diferentes adaptações no mesmo meme.

⁶⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2111881438941460&set=a.633723196757299>. Acesso em: 14 jan. 2025.

Figura 16 – Meme biscoito ou bolacha



Fonte: Jane Austen Boladona⁶⁶

No meme em questão temos um frame do baile em que Sr. Darcy e Elizabeth Bennet dançam, um recorte da adaptação filmica *Orgulho e Preconceito* (2005) de Joe Wright, que inclusive é uma das mais utilizadas em memes, acompanhado de um texto que gera conflito entre as pessoas de vários lugares do Brasil; esse texto, então, agregaria mais um conflito entre os personagens. O estilo em questão evidencia uma intertextualidade intrínseca nas adaptações das obras de Austen, que estão sempre evocando umas às outras em busca de se legitimar dentro do universo das adaptações, que é tão diverso.

Para a terceira classificação, podemos considerar os memes *estética Jane Austen*, memes que idealizam a Jane Austen autora como uma personagem, evocam o desejo de estar presente no universo dos romances e tratam dos dilemas da comunidade leitora, as *janeites* ou *Austenites*.

⁶⁶Disponível em: <https://www.facebook.com/janeaustenboladona/photos/pb.100050586559111.-2207520000/640884209374531/?type=3>. Acesso em: 14 jan.2015.

Figura 17 – Meme “indo para 2025”.



Fonte: Mundo Jane Austen⁶⁷

Nessa categoria temos uma *trend*, uma tendência, que ficou popular no fim de 2024, que consistia de um modelo de meme em que os usuários das redes sociais compartilhavam com as pessoas que elas gostariam que estivessem ao lado deles no ano seguinte, muitas vezes, as pessoas compartilhadas estavam envolvidas em relacionamentos amorosos, então o meme buscava enfatizar o período em que as pessoas estão juntas. A comicidade desse meme está em realçar a presença de Austen na comunidade leitora em um longo período de tempo. Essa plasticidade é enfatizada por Kitsi-Mitakou, Vara e Chatziavgerinos (2002):

A plasticidade dos textos de Austen — seu poder duradouro, isto é, fascinar tanto acadêmicos quanto leitores populares, adaptar-se às tendências e necessidades de cada época e assumir uma variedade de formas — é evidente em inúmeras e diversas adaptações e apropriações de seu trabalho, de sucessos de bilheteria de Hollywood a séries de vlogs do YouTube, jogos de tabuleiro ou de vídeo. (Kitsi-Mitakou; Vara; Chatziavgerinos, 2022, p. 1, tradução minha⁶⁸)

As categorias elaboradas acima buscam contextualizar os memes relacionados com as obras de Jane Austen dentro do caleidoscópio de perspectivas que é o contexto da internet. Os memes escolhidos foram produzidos em língua portuguesa, o que enfatiza a pluralidade

⁶⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DENB9LmR-j9/>. Acesso em 16 jan. 2015.

⁶⁸ Na fonte: *The plasticity of Austen's texts—her enduring power, that is, to fascinate both academics as well as popular readers, adapt to the trends and needs of each age, and take on a variety of forms—is evident in numerous and diverse adaptations and appropriations of her work, from Hollywood blockbusters to YouTube vlog series, board or video games.*

da comunidade de fãs da autora e denota o nosso ponto de vista para com a presença da autora na cultura literária mundial. As definições sugeridas não são permanentes, assim como as obras de Austen e seu universo, elas podem mudar e se adaptar dependendo do que o universo digital, sempre tão mutável e em constante atualização, possa demandar, enquanto houver fãs/leitores de Austen, haverá memes que ressaltam o ponto de vista e a perspectiva desses em justaposição com as demandas ideológicas e culturais do tempo em que vivem.

Depois de entendermos essas categorias possíveis para os memes de Austen é interessante retomar as ideias de Shifman (2013) na procura de contextualizar a adaptação para meme aqui sugerida. A autora classifica que um meme é “uma unidade de conteúdo digital”, aqui reconhecido como o universo de Jane Austen e suas obras. Seguindo a definição de meme de Shifman (2013), no meme adaptado (MA), disponível abaixo, de *A bela Cassandra* (TF) podemos analisar os seguintes elementos elucidados pela autora: conteúdo, forma e postura.

Figura 18 – Meme adaptado A bela Cassandra.



Fonte: a autora.

Tabela 16 – Analisando o meme.

Análise das unidades de conteúdo do gênero meme		
<i>Conteúdo</i>	<i>forma</i>	<i>postura</i>
Uma adaptação de um texto literário, mais precisamente os versos finais do texto <i>A bela Cassandra</i>	Imagem (frame de filme + legenda)	Ironia e humor ao questionar o ideal feminino na sociedade.

Fonte: a autora, conteúdo adaptado de Shifman (2013).

A adaptação do texto *A bela Cassandra* no meme acima nos permite observar as categorias de análise apresentadas na tabela anterior, no que diz respeito ao elemento *conteúdo* foi selecionado os versos de conclusão do TF e frames do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2016) de Burr Steers.

A escolha desse conteúdo se deu pensando no elemento *postura*, que indica qual o propósito ou o posicionamento inicial desse meme. No verso final do TF nós temos uma quebra de expectativa e uma crítica sobre qual seria o papel feminino em um romance de época, pois esse também seria um papel fundamental do gênero meme, discutido por Kitsi-Mitakou, Vara e Chatziavgerinos: “memes abrangem um potencial discursivo [...] são um meio essencial para se comentar a vida contemporânea e até mesmo expressar um tendências ideológicas.” (2022, p. 2, tradução minha⁶⁹).

No filme, que também é uma adaptação do romance homônimo de Seth Grahame-Smith de 2016, que por sua vez é uma adaptação do romance de Jane Austen de 1813, as convenções do papel feminino na época são questionadas quando as irmãs Bennet, ao contrário das demais moças da cidade, treinam artes marciais para se defenderem de um eventual ataque de zumbis, o que desagrada os personagens mais conservadores que não veem a escolha do Sr. Bennet de preparar as filhas para viverem em um ambiente hostil com bons olhos.

⁶⁹ Na fonte: *Memes embody a discursive potential. [...] memes are an essential means of commenting on contemporary life and even expressing ideological trends.*

Aqui retomamos a ironia da personagem principal e *A bela Cassandra*, ao dizer que um dia bem aproveitado é aquele cheio de transgressões e de comportamentos inesperados para uma dama, e o conectamos com a cena da primeira luta das irmãs Bennet em *Orgulho e Preconceito e Zumbis* quando o baile é interrompido por um ataque de zumbis e as moças lutam junto com os cavalheiros, entre eles Sr. Darcy, para derrotar as criaturas famintas por cérebros. É realçada a característica dos memes como gênero que frequentemente usa da ironia como estratégia e dos memes de obras de Jane Austen por tentar emular seu estilo irônico em sua presença digital. “Além disso, como replicadores culturais sagazes, os memes são construídos com base na intertextualidade e na justaposição (anômala) e, como mini adaptações, podem parodiar o original, recontextualizá-lo ou reapropriar-se dele” (Kitsi-Mitakou; Vara; Chatziavgerinos, 2022, p. 2, tradução minha⁷⁰).

No quesito forma, foi pensado seguir o padrão recorrente na maioria dos memes observados nas páginas citadas acima: imagem seguida de texto/legenda. O trecho escolhido para dar ênfase no meme foi a fala final da personagem Cassandra, uma frase curta que denota muito do significado do TF, tanto por ser a frase que conclui as aventuras da jovem, quanto por conter a ironia característica da juvenília.

A frase conclusiva no TF em inglês é “*This is a day well spent*”; sua tradução em português é “É assim que um dia é bem aproveitado” e, no MA, “É assim que uma dama deve aproveitar o dia”. Foi escolhida uma frase que fosse ao mesmo tempo mais direta e que pudesse guiar outros leitores na interpretação do meme, afinal, “os memes sobre Austen, são, em outras palavras, doses de ironia em miniatura.” (Kitsi-Mitakou; Vara; Chatziavgerinos, 2022, p. 2, tradução minha⁷¹) a inserção do termo *dama* indica a força da ironia no texto que questiona e apresenta uma nova característica ao que se espera de uma dama.

O MA apresenta características que dialogam com os memes de Austen já conhecidos e partilha de características intrínsecas ao gênero meme como resposta da contemporaneidade ao texto literário, porém, ao ser inserido no caleidoscópico universo de Austen no geral, o meme fará sentido como adaptação de *A bela Cassandra* apenas para aqueles que conhecem

⁷⁰ Na fonte: *Furthermore, as witty cultural replicators, memes are constructed on the basis of intertextuality, and (anomalous) juxtaposition, and as mini adaptations, may spoof the original, re-contextualize it, or re-appropriate it.*

⁷¹ Na fonte: *Austen memes are, in other words, miniature doses of irony.*

o texto da juvenília de Austen, do contrário, ele soaría como um meme que faz alusão apenas ao filme de onde as cenas foram extraídas.

De acordo com Yazell e Wohlmann em *Memes in the literary studies classroom* (2023), os memes constituem uma nova forma de construir significado dentro do espaço literário, pautada na pluralidade de mídias e conexões:

Como uma forma altamente condensada, os memes têm muitas possibilidades. Entre estes, eles podem ser abordados como um tipo de gênero literário que convida à ambiguidade, ironia, humor e ludicidade – características que são frequentemente associadas a enigmas também. Mas os memes são mídias inerentemente recursivas. Eles são enigmas que, uma vez contados, exigem ser recontados. Esse aspecto recursivo dos memes explica, em parte, tanto sua ubiquidade em plataformas digitais quanto a velocidade com que viajam; eles são feitos para se tornarem virais, replicando-se nas mentes de indivíduos que, por sua vez, passam os memes adiante. (Yazell; Wohlmann, 2023, p. 1, tradução minha⁷²)

Essa é uma particularidade dos memes que o destacam como um gênero de constante relação de intertextualidade: ele não existe sozinho, precisa ser compartilhado para ser legitimado dentro do seu universo e precisa dialogar e refletir os ideais do seu público-alvo e do seu, ou seus, texto fonte. Essa multitextualidade do meme se encaixa perfeitamente para o conceito do caleidoscópio de perspectivas, elucidado anteriormente. O meme, para existir em sua totalidade semântica, precisa ter suas camadas de sentido reconhecidas por seu público:

Primeiro, os memes podem ser mais bem compreendidos como pedaços de informação cultural que passam de pessoa para pessoa, mas gradualmente se transformam em um fenômeno social compartilhado. Embora se espalhem em uma base micro, seu impacto está no nível macro: os memes moldam as mentalidades, formas de comportamento e ações de grupos sociais. (Shifman, 2013, p. 18, tradução minha⁷³)

O “grupo social” tido como ideal para compreender o nosso meme adaptado seria a comunidade de fãs de Jane Austen. Pode ser que, se publicado por qualquer uma das páginas

⁷² Na fonte: *As a highly condensed form, memes have many affordances. Among these, they can be approached as a type of literary genre that invites ambiguity, irony, humor, and playfulness – features that are often associated with riddles, too. But memes are inherently recursive media. They are riddles that, once told, demand to be retold. This recursive aspect of memes explains, in part, both their ubiquity on digital platforms as well as the speed with which they travel; they are meant to go viral, replicating themselves in the minds of individuals who, in turn, pass the memes along.*

⁷³ Na fonte: *First, memes may best be understood as pieces of cultural information that pass along from person to person, but gradually scale into a shared social phenomenon. Although they spread on a micro basis, their impact is on the macro level: memes shape the mindsets, forms of behavior, and actions of social groups.*

de fãs citadas, os fãs reconhecessem as referências presentes no texto e o validasse compartilhando-o. Memes são associados com a criação de um senso de comunidade entre os que os criam e os que o compartilham (Yazell; Wohlmann, 2023), porém, dependendo do leitor que terá acesso a esse texto, ele terá uma interpretação diferente, inerente do ato de leitura como um todo, assim como também poderá identificar, ou não, as camadas que constituem o humor ou a ironia presente no texto meme.

Diante do exposto conclui-se que o gênero meme possui em sua gênese muitos pontos de diálogo com a obra de Austen e, como mostrado a partir da análise do meme adaptado, com a juvenília também. Seu viés irônico, cômico e intertextual faz com que esses gêneros possam dialogar mesmo com uma temporalidade distinta.

Na crescente cultura dos memes, mais especificamente, as visões de Austen sobre amor e casamento se tornaram uma fonte inesgotável de inspiração na exploração de preocupações mais contemporâneas, como feminilidades e masculinidades dominantes, cultura do estupro, consentimento, desejos e sexualidades não conformistas, o olhar masculino, etc. (Kitsi-Mitakou; Vara; Chatziavgerinos, 2022, p. 1, tradução minha⁷⁴)

O meme como gênero em constante mudança, apresenta características que são de extrema importância para os estudos de adaptação, pois através dele temos um retrato crítico do que os grupos sociais reproduzem ou mimetizam de suas realidades, anseios e convicções, que, no universo Austen, distanciadas por dois séculos seguem sendo compatíveis, ressoam e refletem as temáticas da contemporaneidade.

4.5 Questionamentos: um meme pode ser uma adaptação?

Essa pesquisa discute a ideia do caleidoscópio de perspectivas que se apresenta com o desejo de colocar áreas de estudo correlatas em diálogo, para tanto, sugerimos a seguinte reflexão que engloba diretamente nosso objetivo de análise: afinal, um meme pode ser considerado uma adaptação?

⁷⁴ Na fonte: *In the rising meme culture, more specifically, Austen's views on love and marriage have become an inexhaustible source of inspiration in the exploration of more contemporary concerns, like dominant femininities and masculinities, rape culture, consent, non-conformist desires and sexualities, the male gaze, etc.*

A teoria dos memes é inata à teoria da adaptação, ambas são pautadas na transformação de uma informação e sua forma de mutar-se através de mídias e de materialidades distintas, porém uma unidade de meme, segundo Hutcheon (2013), não pode ser considerada uma adaptação por si só, pois não tem um caráter narrativo. Ao definir a adaptação como uma “revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma obra de arte em particular” (2013, p. 31), Hutcheon exclui de suas definições de adaptação os seguintes gêneros: alusões intertextuais rápidas ou fragmentos musicais, plágio, sequências e *prequels* e *fanfictions*. Memes de internet se encaixam deliberadamente em muitas dessas categorias “excluídas” da definição principal.

Dependendo de suas categorias o meme de internet pode ser uma alusão rápida e fragmentada de algo, mas também pode recontextualizar elementos de outras mídias. A definição de meme, no entanto, peca por não ser em sua integridade estruturadamente narrativa e por se aproximar da atividade de *fanfiction*.

Em contrapartida a própria Hutcheon ao começar a teorizar a adaptação utiliza como base a mesma fonte que a teoria dos memes utiliza para estudar sua gênese; as definições cunhadas por Richard Dawkins. Ela o faz pensando mais abstratamente no processo de como as histórias e ideias culturais “evoluem”:

Em O Gene Egoísta [The Selfish Gene] (1976), Richard Dawkins corajosamente sugeriu a existência de um paralelo cultural para a teoria biológica de Darwin: “a transmissão cultural é análoga à transmissão genética, pois, embora seja fundamentalmente conservadora, pode dar origem a um tipo de evolução” (DAWKINS, 1976/1989, p. 189). Ele argumenta que a linguagem, a moda, a tecnologia e as artes “evoluem no tempo histórico de um modo que se assemelha a uma evolução genética altamente acelerada, porém que, a rigor, nada tem a ver com a última” (p. 190). No entanto, ele postula a existência paralela do que chama de “mêmes” - unidades de transmissão cultural, ou unidades de imitação, que, como os genes, são “replicadoras” (p. 191-192). Diferentemente da transmissão genética, porém, quando os mêmes são transmitidos, eles sempre mudam, pois são alvos de “uma mutação e mistura contínuas” (p. 195), em parte para assegurar sua sobrevivência no “banco de mêmes”. Embora Dawkins esteja pensando em ideias quando escreve sobre os mêmes, as histórias também são ideias e pode-se dizer que funcionam dessa mesma maneira. Algumas mostram grande capacidade de sobrevivência (persistência numa cultura) ou reprodução (número de adaptações). (Hutcheon, 2013, p. 59)

Diferentemente, a teoria de Dawkins é usada para pensar a teoria dos memes de internet como unidades de sentido que se multiplicam. Entretanto, dada a ênfase de Hutcheon na necessidade de uma adaptação que seja *deliberada, extensiva e anunciada*, a maioria dos

memes de internet não poderia ser entendido como uma adaptação dentro do escopo de concebido pela autora, pois, embora os memes de internet se enquadrem na ideia mais ampla de memes culturais que se replicam e mudam, geralmente carecem da formalidade da estrutura desse conceito de adaptação.

Por outro lado, a própria teoria de Hutcheon permite que pensemos os memes de internet como uma forma de adaptação, mesmo diante de suas inerentes limitações narrativas explicitadas indiretamente pela autora. Observamos aqui alguns pontos de proximidade. Primeiramente, a gênese inspirada em Dawkins revela alguns pontos de proximidade essenciais; memes de internet se aproximam de ideias, imagens ou frases que se replicam, espalham e evoluem através da internet sofrendo as citadas “mutações e misturas contínuas”, assegurando sua permanência no “banco de memes” cultural, dessa forma, vemos que as histórias mais “aptas” se desenvolvem, os memes mais impactantes ou engraçados se multiplicam e “viralizam”.

Um segundo ponto seria a característica palimpséstica da mistura de “repetição com diferença, de familiaridade com novidade”. Memes de internet são inerentes a esse princípio, eles se apropriam de uma imagem, um modelo pré-definido, como uma frase ou cena familiar e a recontextualiza, adicionando uma variação que poderá a depender do contexto, ser algo humorístico, um comentário crítico, entre outros, surpreendendo o público enquanto ainda permite o reconhecimento. Hutcheon (2013) afirma que parte do prazer de fruir uma adaptação como tal é observar essas variações:

Gostaria de argumentar que parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança. A persistência temática e narrativa junta-se à variação material (ROPARS-WUILLEUMIER, 1998, p. 131), e assim as adaptações nunca são simplesmente reproduções destituídas da aura benjaminiana; pelo contrário, elas carregam essa aura consigo. (Hutcheon, 2013, p. 25)

A autora descreve acima uma atividade extremamente similar à do meme, em que há uma “aura” de mudança que faz parte da forma como essa atividade é apresentado e fruído. Parte do prazer de um meme é reconhecer essas características contrastantes que, juntas, constroem um sentido diferente do inicial. Nessa relação extremamente palimpséstica e caleidoscópica, Hutcheon (2013) defende essa característica ao afirmar que as adaptações são inerentemente “palimpsestuosas” (Hutcheon, 2013, p. 27), o que significa que o público

as compreende como texto novo, mas que refletem a presença constante do texto adaptado “pairando” sobre a adaptação.

É importante exemplificarmos aqui a dinâmica presente no caleidoscópio entre adaptação, meme e palimpsesto. Gérard Genette (2010) ao discutir a teoria do palimpsesto, elucida características essenciais para tal relação e que sustentam a interpretação do meme de internet como uma adaptação. Genette (2010) define palimpsesto como:

Um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. (Genette, 2010, p. 1)

Os memes de internet, por sua vez, dependem fundamentalmente desse efeito palimpséstico, pois sua relevância e impacto vêm da justaposição do contexto fonte com a nova roupagem ou significado dado pelo meme. Assim se compreende que, sem o conhecimento de parte do texto adaptado, ou do contexto inicial, seja uma cena de filme, uma imagem viralizada ou uma frase, o meme corre o risco de perder parte do seu sentido.

A partir dessa visão, Genette estabelece a relação de hipertextualidade advinda do movimento de um hipertexto com relação ao seu texto anterior, o hipotexto; dentro dessa leitura os memes de internet podem ser considerados um produto cultural que resulta de uma obra anterior, uma criação que se apoia em uma fonte reconhecível, cumprindo o critério de Hutcheon (2013) que diz respeito à revisitação *anunciada* de uma obra em particular.

A respeito dos outros critérios (a característica deliberada e extensiva) podemos ler as proximidades entre adaptação e a definição de meme da seguinte forma: sua característica deliberada parte da dinâmica do meme, onde seus criadores escolhem o material fonte que está em “alta” ou que melhor dialoga com o contexto escolhido e o modificam com uma intenção, sendo ela humorística, irônica, uma crítica ou a expressão de uma ideia.

A questão mais sensível está na forma como interpretamos a característica *extensiva*, pois, embora um meme como unidade de sentido possa ser uma “alusão rápida” que Hutcheon (2013) exclui da categoria de adaptação, o processo de espalhamento coletivo de um meme, a comunidade de usuários em que ele faz parte, sua proliferação, suas variações

criadas e compartilhadas por diferentes usuários e com diferentes propósitos ao longo do tempo constitui um engajamento cultural *extensivo* com a obra fonte.

Portanto, se entendermos essa extensão, não pensando em uma obra narrativamente longa, mas sim como uma narrativa que suscita multiplicidade e persistência de suas unidades de sentido em um determinado ambiente cultural (como o universo de fãs de Jane Austen, por exemplo) esse determinante também é um ponto para considerar os memes como adaptação.

Em seu texto, Hutcheon deixa claro que advoga por uma definição ampla de adaptação, que possa ser fruída como sua “própria coisa palimpséstica” (2013, p. 30), embora ela não cite os memes de internet diretamente em seu livro, sua abertura à inclusão de novas mídias, formas de engajamento e de leituras, sugere a fluidez do seu conceito e pode, através dele, abarcar novas manifestações culturais que se encaixam, ou não, em seus critérios iniciais.

Mesmo tendo feito distinções que definem fronteiras para o que pode ou não ser considerado uma adaptação, o caráter viral, evolutivo, transformador e palimpséstico dos memes de internet os posiciona como unidades culturais altamente adaptativas, pois operam dentro da “variação com repetição” de forma deliberada e anunciada, mesmo que informalmente. Ademais, a característica intertextual dos memes evoca mais uma definição de adaptação a seu caráter intertextual, “Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (Hutcheon, 2013, p. 30), qualificando-os assim como adaptações dentro de uma perspectiva mais ampla e contemporânea.

A expansão da perspectiva sobre as características da adaptação legitima o conceito de “fenômeno transgeracional” (Hutcheon, 2013, p. 59) dado à adaptação. Tendo em vista o movimento midiático contemporâneo — marcado pela multiplicidade de mídias, processos transmídia e justaposições intertextuais — a forma como os produtos de adaptação são lidos e compreendidos exige uma reflexão mais aprofundada acerca da fluidez dessas fronteiras, concebendo-as de maneira caleidoscópica. Não apenas porque elas existem, mas porque estão em constante movimento. Vide Genette (2010): Quem lê por último, lerá melhor.

4.6 O leitor conhece o futuro: perspectivas entre *A bela Cassandra* e *chat novel*

A empreitada adaptativa do caleidoscópio de perspectivas nos leva a mais uma etapa desse experimento, aqui adaptamos *A bela Cassandra* (TF) para o gênero *Chat novel* (CN), gênero esse que emerge exatamente do contexto digital e que consiste em contar uma história através de um chat de aplicativo de mensagem, como Whatsapp, Instagram, Facebook etc., emulando como esses personagens poderiam interagir no ambiente digital. A presença dos *chat novels* no mundo literário pode ser traçada por movimentos literários digitais feitos há décadas desde a ascensão da *web 2.0*.

Por sua vez, o gênero *chat novel* se difundiu com mais força entre os leitores de histórias de terror e suspense, como afirma Pozzoni (2021):

Com temas predominantemente de terror e suspense, essas micro-histórias emulam principalmente a interface do conhecido sistema de mensagens online WhatsApp. Embora essa plataforma seja a mais popular, em alguns casos são disseminadas ficções de bate-papo que fazem do Facebook Messenger, WeChat ou Telegram seu suporte preferencial. (Pozzoni, 2021, p. 3, tradução minha)⁷⁵

Apesar dessa preferência para o terror, outras temáticas também podem ser encontradas como enredo dos *chat novels*, provando a adaptabilidade do gênero que se desenvolve predominantemente com capturas de tela dessas conversas virtuais.

Ao comentar esses movimentos entre o mundo digital e a literatura, no livro *Translation, adaptation and digital media* (2023), Milton e Cobelo apontam a evolução da internet e como a maneira que consumimos e produzimos literatura e adaptação muda com o advento da cultura participativa inclinada pela *web 2.0*., “atualmente os guardiões tradicionais como grupos editoriais, editores e bibliotecários compartilham o controle com o público, não apenas comprando livros, mas também nas redes sociais” (Milton; Cobelo, p 76, tradução minha⁷⁶). Os autores destacam também que produtos analógicos eram mais difíceis

⁷⁵ Na fonte: *Con temáticas predominantemente de terror y suspenso, estos microrrelatos emulan, en su mayoría, la interfaz del reconocido sistema de mensajería online WhatsApp. Si bien esta plataforma es la más popular, en algunos casos se difunden chat fictions que hacen de Facebook Messenger, WeChat o Telegram su soporte de preferencia.*

⁷⁶ Na fonte: *Nowadays traditional gatekeepers such as publishers, editors, and librarians share control with the public, not only buying books but also using social media.*

de serem adaptados ou reapropriados pelos leitores/fãs, portanto, a internet ofereceu a plataforma para que adaptações, releituras e recriações fossem possíveis. Pozzoni (2021) também marca a importância da internet na difusão e grande produção de gêneros alternativos aos gêneros analógicos, além das mudanças na relação entre autor e leitor:

A web permitiu a criação de novos espaços onde os limites entre autor e escritor se difundiram, quem anteriormente se limitava a consumir aquilo que o mercado editorial publicava, agora pode, graças a essas novas oportunidades, produzir seus próprios escritos e compartilhá-los de maneira gratuita na web. (Pozzoni, 2021, p. 86, tradução minha⁷⁷)

A internet se destaca como meio e forma pela qual esses textos se reorganizam e alcançam leitores, são modificados por eles e se adaptam em diversos gêneros. Esse movimento pode ser conectado ao comentário de Italo Calvino, parafraseado por Carlos Fuentes no livro *Geografia do romance* (2007), em que ele ressalta as relações do autor e do leitor a partir de um viés “calvinista” enfatizando a ideia de que a vantagem do leitor em relação ao autor é que o primeiro conhece o futuro e que o texto literário permanece no futuro graças ao seu leitor:

Tal conclusão é parte da concepção “calvinista” de um leitor hipotético que, afinal, não só vai ler hoje, mas amanhã também. A esperança da civilização repousa sobre esta hipótese: amanhã haverá um leitor. Consequentemente a literatura deve pressupor um público mais culto que o próprio escritor. O escritor se dirige a um leitor que sabe mais que o autor. É que o leitor sabe que é o que nenhum escritor sabe hoje: o leitor conhece o futuro. (Fuentes, 2007, p. 168)

Temos aqui uma empreitada atemporal, em que Jane Austen permanece relevante como autora e persona também porque seus leitores conhecem o futuro, leem suas obras na perspectiva do futuro e as adaptam para as formas de literatura presentes na contemporaneidade com possibilidades inimagináveis para o contexto da autora séculos atrás.

Pensar nessa relação enfatiza a importância das adaptações e desse movimento caleidoscópico em transformar a obra literária em algo significativo e que possa permanecer independente do tempo ao se fortalecer como clássico, uma narrativa que diz, através de si,

⁷⁷ Na fonte: *La web ha permitido la creación de nuevos espacios en donde los límites entre autor y escritor se difuminan y quien anteriormente se limitaba a consumir aquello que el mercado editorial publicaba, puede, gracias a estas nuevas oportunidades, producir sus propios escritos y compartirlos de manera gratuita en la web.*

mais do que o está explícito. Apesar de em um primeiro momento pensarmos em romance e *chat novels* como gêneros absolutamente distantes, um ponto profícuo de aproximação é analisarmos as proximidades entre o romance epistolar e a narrativa de interação online, os *chat novels*. A ponte que pode ser feita aqui é que, mesmo não sendo o caso do nosso texto fonte, que emula as características de um romance escrito em capítulos, a tradição do romance epistolar também foi uma das inspirações de Austen, visto que em sua *juvenília* existem textos que utilizam desse recurso para compor sua narrativa, a exemplo de *Amor e Amizade* e *Leslie Castle*. Podemos, portanto, considerar o *chat novel* como o futuro do romance epistolar?

Essa estratégia narrativa, de descrever uma narrativa através de cartas entre os personagens, simula a intimidade da correspondência pessoal, confere aos romances uma sensação de verossimilhança e permite ao autor explorar a subjetividade dos personagens de forma mais profunda, contrapondo-se à formalidade da sociedade da época. A narrativa epistolar lançou o romance como gênero popular exatamente por incorporar o que chamamos de realismo formal, ou seja, atesta que, entre outros efeitos, o romance é o gênero que, em sua forma busca a verossimilhança para se aproximar da realidade. Como destaca Watt (2010):

Na verdade o Realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa ou convenção básica de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (Watt, 2010, p. 34)

A receita principal do realismo formal que está intrínseca com o gênero romance, sendo epistolar ou não, é a aproximação do leitor com o enredo e com os personagens, o mesmo efeito é pretendido quando se decide contar uma história por meio de *chat novels*, Ferrara ao comparar as estruturas do romance epistolar e dos *chats*, em *Meia-noite, viena: do chat ao romance epistolar* (2013) ressalta: “os autores de tais obras utilizaram esse gênero para obter uma aproximação supostamente mais fidedigna de seus leitores, uma vez que esse exclui a necessidade de um narrador em primeira ou terceira pessoa onisciente [...]” (Ferrara, 2013, p. 2).

Pozzoni por sua vez, em *Narrativa multimedia y nuevas formas de comunicación digital: el fenómeno del chat fiction en la literatura de terror* (2021), enfatiza a identificação, principalmente entre jovens, de um gênero que utiliza de recursos familiares, faz do *chat fiction* um meio literário que conversa de forma próxima a rotina e aos anseios dos leitores:

Dessa forma, os jovens mergulham em uma história que se passa em um ambiente que lhes é familiar: uma plataforma de bate-papo onde passam boa parte do dia interagindo com amigos. Um espaço cotidiano que assume novas características e onde elementos familiares adquirem significados diferentes e produzem efeitos de leitura diferentes daqueles gerados por outras mídias de leitura. (Pozzoni, 2021, p. 85, tradução minha⁷⁸)

Portanto, tanto o gênero epistolar quanto o *chat fiction* compartilham de características estruturais que deixam margem para que um possa ser lido e adaptado como uma forma do “futuro” do outro. A interpretação analisada aqui mostra a conexão existente entre os gêneros que destacam a forma como a literatura é caleidoscópica, espelhando e refletindo o próprio meio de formas diferentes e como ambos os gêneros podem ser inseridos na fortuna adaptativa das obras de Jane Austen.

A partir desse olhar, analisaremos as escolhas adaptativas ao adaptar *A bela Cassandra* ao gênero *chat novel*. As etapas de adaptação do TF foram as seguintes: adaptação do texto fonte em diálogo, incorporação atenta às necessidades do gênero alvo e a escolha da plataforma que iria dar a forma de *chat* ao texto. O TF escolhido foi o mesmo que está sendo usado para as adaptações sugeridas, porém algumas modificações fazem alusões ao texto adaptado em cordel e em meme, na tentativa de construir uma pequena teia intertextual entre as adaptações aqui apresentadas, afinal, como já discutimos antes, existe um universo de adaptações de Jane Austen, uma forma para que essa adaptação seja legitimada como tal é se conectando com outras obras do gênero.

A primeira escolha feita para o texto CN foi reestruturar o inicial romance em doze capítulos em um diálogo, essa é uma necessidade intrínseca do gênero CN, pois esse é “movido pelo diálogo” (Milton; Cobelo, 2023, p. 89, tradução minha⁷⁹). Para haver diálogo

⁷⁸ Na fonte: *De esta manera, los jóvenes se interiorizan en un relato que tiene lugar en una esfera familiar para ellos: una plataforma de chat en el que pasan gran parte del día interactuando con amigos. Un espacio cotidiano que adquiere nuevas características y en donde elementos habituales obtienen significaciones distintas y se producen efectos de lectura diferentes a los generados a través de otros medios de lectura.*

⁷⁹ Na fonte: *chat novels are dialogue driven.*

precisamos escolher personagens para a história que nos guiarão pela narrativa pelo próprio ponto de vista, foi escolhido, então, usar duas personagens que tem pouco destaque no TF: Maria, citada nos capítulos oitavo e nono do TF e a Viúva que aparece no capítulo décimo do TF.

A característica mais intuitiva de um *chat novel* é que o gênero seja organizado em forma de *chat* simulando uma conversa em plataformas como o Whatsapp. Para tanto, utilizamos a plataforma Fake Whatsapp Generator⁸⁰ pois, apesar de termos outras plataformas que oferecem o serviço de *chat*, o Whatsapp é mais popular entre os usuários brasileiros. A familiaridade dos leitores com a plataforma utilizada é essencial para que características essenciais do gênero sejam totalmente compreendidas e haja verossimilhança com os diálogos corriqueiros da plataforma, conforme Pozzoni (2021) afirma:

Nessas imagens podemos reconhecer as diferentes funções do chat que dão significados diferentes à história: o nome e a foto dos destinatários e as datas e horários em que as mensagens foram enviadas ajudam a recriar a atmosfera da história e fornecem informações sobre os personagens. (Pozzoni, 2021, p. 3, tradução minha⁸¹)

A leitura dos elementos imagéticos além dos diálogos também é um instrumento importante para a construção da narrativa CN e para as convenções do gênero como um todo, dependendo da plataforma de mensagens utilizada haverá a necessidade de incluir outros elementos ou limitar outros.

Podemos observar os elementos selecionados para a adaptação aqui sugerida na imagem do Chat 1 abaixo:

⁸⁰ Disponível em: <https://www.fakewhats.com/generator>. Acesso em: 22 jan 2025.

⁸¹ Na fonte: *En estas imágenes se pueden observar las distintas funciones del chat que aportan significados diversos al relato: el nombre y foto de los destinatarios y las fechas y horas en las que se enviaron los mensajes ayudan a recrear la atmósfera de la historia y aportar información sobre los personajes.*

Figura 19 – Chat 1.



Fonte: a autora.

Na imagem acima, foram inseridas informações extratexto, mas que fazem parte da construção de significado do gênero: no topo da imagem do diálogo temos o nome do contato, no caso Maria, pois temos acesso ao diálogo a partir do celular da viúva, escolha feita porque a personagem Maria é mencionada primeiro no TF, o que justificaria a moça ter iniciado a conversa. Optamos também por dar um nome à viúva; no século XVII talvez fosse corriqueiro se referir a alguém como viúva, apenas, por conta das convenções sociais e do possível *status* que o termo traria, porém, como estamos falando para um público do século XXI, é interessante que a personagem possa ter um nome que a marque no enredo antes do seu estado civil, assim, a chamamos de Joana, e no diálogo acima Maria se refere a ela como Dona Jô.

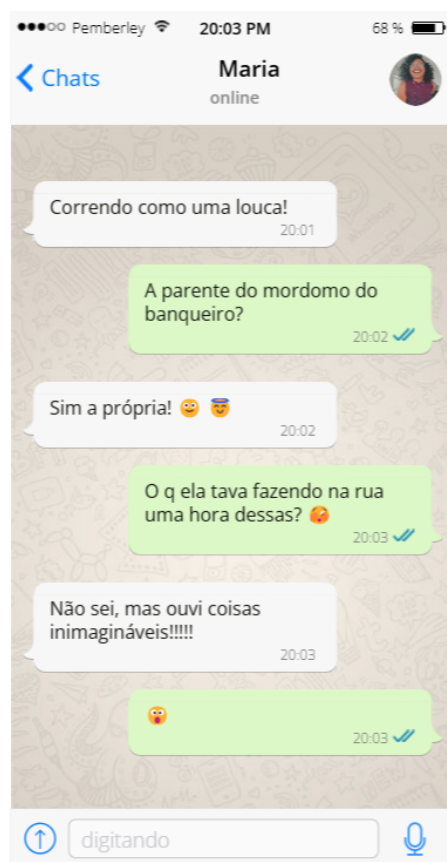
Como o gênero CN é voltado para os aparelhos móveis, alguns detalhes emulam esse espaço, por exemplo no chat acima temos a interface do Whatsapp apresentada no *layout* de um telefone com sistema iOS, a plataforma Fake Whatsapp Chat Generator não dispõe de

opção de *layout* do sistema Android, mais comum no Brasil. Há um pequeno *easter egg*, uma alusão ao universo de Austen no *layout* do celular que os leitores mais atentos podem captar: a rede Wi-Fi conectada ao celular de Dona Jô se chama *Pemberley*, que no universo Austen é o nome da propriedade de Sr. Darcy em *Orgulho e preconceito*.

Os outros elementos integrantes da história e estruturantes do gênero são: foto do perfil, a marcação do status de Maria como *online*, os dois *checks* azuis que indicam que a mensagem foi lida, o horário no relógio do celular e no balão de cada mensagem enviada, a indicação da porcentagem da bateria e a mensagem *digitando*, que indica que haverá uma mensagem a ser recebida.

No *chat 1* as personagens interagem a partir da “fofoca” indicada por Maria, e há um novo elemento, muito comum na linguagem da internet, as *figurinhas* que dão um tom descontraído à conversa das duas. Quando Maria questiona a “amiga” Dona Jô, nós vemos que a resposta de Joana não dá a impressão de que ela irá se engajar no assunto. Maria, então, apresenta o tema da conversa que será a jornada de Cassandra.

Figura 20 – Chat 2



Fonte: a autora.

No *chat 2* percebemos o engajamento das duas no diálogo, Maria deixa claro o espanto para com o comportamento de Cassandra e utiliza em sua fala mais um recurso determinante do gênero, o emoji, em que vemos a presença da ironia, pois a jovem está prestes a comunicar à amiga as peripécias de Cassandra e utiliza um emoji de anjinho.

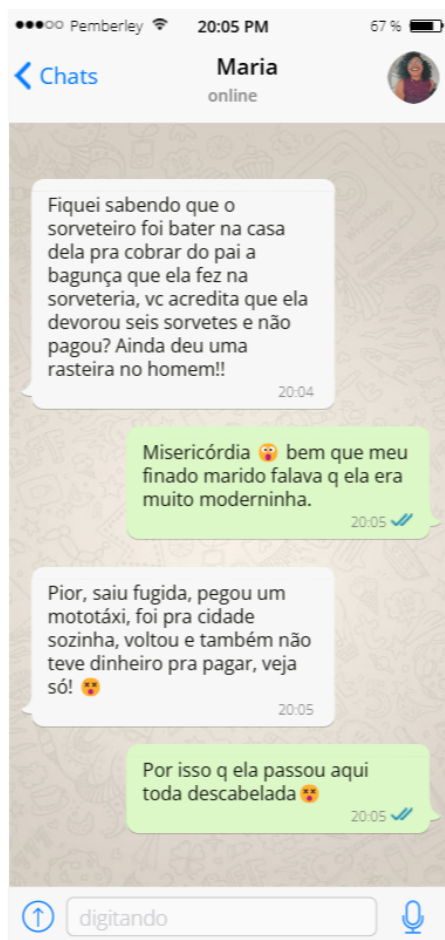
A partir das necessidades do CN foram feitas adaptações cruciais voltadas para os recursos multimídia do gênero alvo. Pozzoni (2021) destaca:

Elas são compostas inteiramente por diálogos nos quais seus protagonistas reproduzem a linguagem típica de um bate-papo: usam abreviações, usam emojis e, em certas ocasiões, cometem erros de ortografia. Eles geralmente começam *in media res* e, à medida que você os lê, você toma consciência das relações entre o remetente e o(s) destinatário(s). (Pozzoni, 2021, p. 83, tradução minha⁸²)

⁸² Na fonte: *Se componen íntegramente de diálogos en los cuales sus protagonistas reproducen el típico lenguaje de chat: usan abreviaturas, utilizan emojis y, en ciertas ocasiones, cometen faltas ortográficas. Generalmente comienzan in media res y, a medida que se avanza en su lectura, se conocen las relaciones existentes entre el emisor y el o los destinatarios.*

Na fala de Jô também podemos identificar características inerentes ao gênero, como o uso dos emojis e da linguagem mais informal e abreviada, trocando a palavra *que* pela letra *q*, e na fala de Maria temos o excesso de pontos de exclamação em conjunto para enfatizar a surpresa na frase.

Figura 21 – Chat 3.



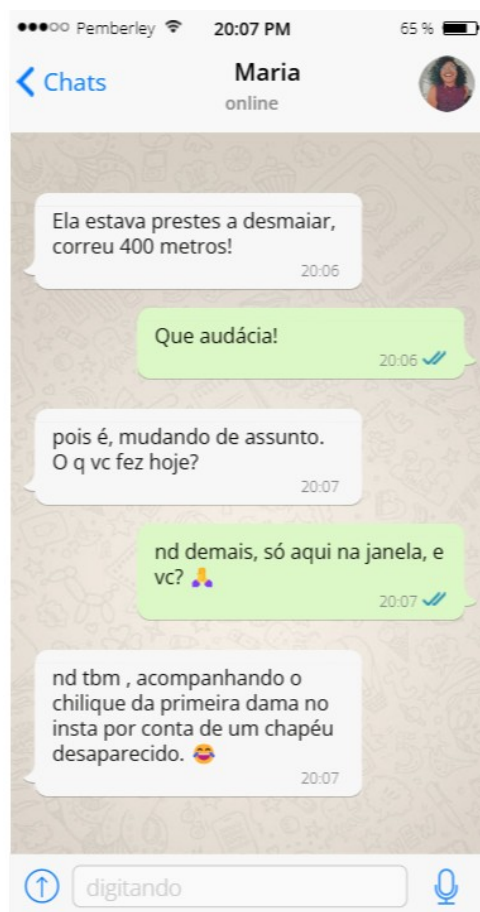
Fonte: a autora.

O diálogo continua no *chat 3* onde Maria descreve brevemente o episódio de Cassandra com o sorveteiro e com o mototáxi, retomando alguns termos que foram usados na adaptação em cordel como *dar uma rasteira* e a própria presença do mototáxi como meio de transporte. Jô responde passando o seu ponto de vista sobre a situação e ilustrando-o com emojis de espanto; pelo TF não sabemos se Cassandra estava descabelada ou não, porém a

interpretação do TF deixa margem para que imaginemos que, depois de sair correndo e fugir, a aparência da personagem poderia ter essa característica.

A cada ponto de vista acrescentamos mais um reflexo do caleidoscópio, uma nova interpretação que acrescenta na visão geral do universo parecido com a construção de um universo transmídia, aqui, cada gênero textual/imagético proposto ajuda a construir uma imagem do universo do romance *A bela Cassandra* e, por que não dizer, da juvenília em si, sem que um dependa inteiramente do outro para construir significado, ainda que ampliem uma teia maior de possibilidades se lidos juntos na perspectiva de um universo de adaptações.

Figura 22 – Chat 4



Fonte: a autora

Em seguimento, no *chat 4* outras modificações foram feitas em favor da adaptação. Ao caminhar para o desfecho da história era necessário que o CN oferecesse algum alívio cômico ou algo que emulasse a trajetória cíclica do TF, onde temos uma heroína que sai em

busca de aventuras, passa por desafios e depois volta para casa. No CN, as personagens mudam de assunto em busca de encontrar esse ponto de virada na história, um pequeno *plot twist*. As adaptações linguísticas foram feitas novamente para seguir de acordo com as especificidades da linguagem da internet, como as abreviações *q*, *nd*, *vc* e *tbm*, assim como o uso de emojis para complementar o diálogo. Há também uma menção à janela de onde, no TF, a viúva avista Cassandra e ao chapéu que inicia a saga da personagem.

Figura 23 – Chat 5.

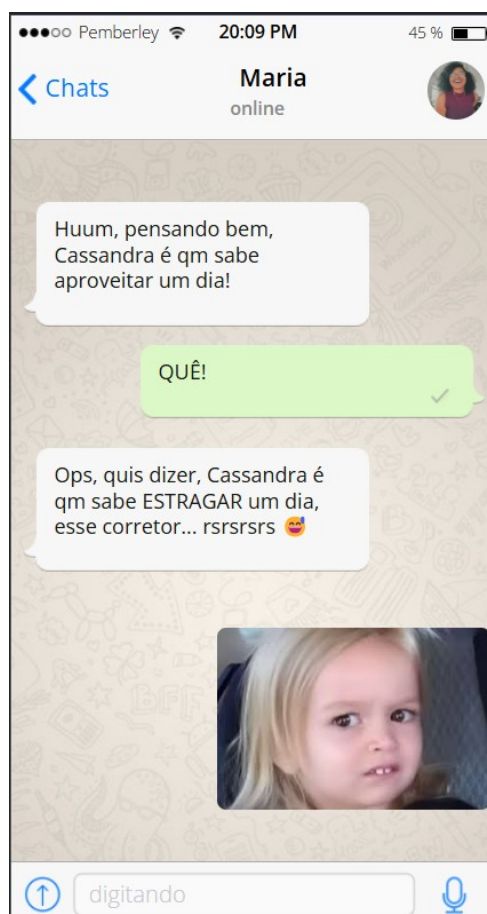


Fonte: a autora.

No *chat 5*, continuamos com a referência do chapéu. Aqui, a primeira-dama estaria em busca do seu chapéu desaparecido. Quem conhece o TF irá reconhecer que o chapéu da primeira-dama é aquele que Cassandra pega no início das suas transgressões e que acaba sendo utilizado como distração para ela fugir do mototáxi. Aqui há uma escolha do CN em não citar o furto do chapéu no diálogo inicial, pensando em deixar o texto mais sucinto, visto que é uma característica do gênero alvo, porém, o chapéu se manteve como uma referência ao TF.

Foi acrescentado um ponto de ironia na fala de Jô quando ela diz que “olhar a vida alheia é mais saudável do que correr por aí” justificando as atitudes das duas que estão de fora julgando as atitudes de Cassandra, frase que ganhará um desfecho no próximo chat.

Figura 24 – Chat 6.



Fonte: a autora.

No último *chat*, percebemos que a intenção de Maria talvez não fosse criticar Cassandra, mas sim se juntar a ela, pois emite sua opinião dizendo que “Cassandra sabe aproveitar um dia”, parafraseando a fala da própria personagem no TF. Ao ser questionada por Jô ela volta atrás, utilizando uma estratégia característica das redes sociais: colocar a “culpa” de algum erro no corretor automático dos sistemas de celular que sugerem palavras conforme o usuário as digita.

Outra característica do texto do meio digital é dar ênfase às palavras escrevendo-as em caixa alta, ou seja, letras maiúsculas. Percebemos o desagrado e a surpresa de dona Jô

quando ela lê a mensagem de Maria concordando com as atitudes de Cassandra, assim como a ênfase na palavra “estragar” na mensagem seguinte graças a esse recurso.

Por fim, a conversa é encerrada com outro recurso expressivo das plataformas de *chat* digital, um meme com o qual Jô expressa sua confusão e desconfiança com a resposta de Maria. O meme escolhido foi o rosto da menina Chloe, um meme muito popular que ficou mundialmente conhecido como *side-eyed Chloe*⁸³ e rendeu diversas variações utilizadas em diferentes contextos.

Sabemos que quem consome esse tipo de texto também está familiarizado com as plataformas de chat e, assim, reconhecem os códigos utilizados por ela e como interpretá-los (Pozzoni, 2021). Para além do que foi posto anteriormente, fica aqui uma ambiguidade que dependerá do leitor para interpretá-la da maneira que melhor compreender: estaria Maria realmente concordando com as atitudes de Cassandra e admitindo que ela sabe aproveitar o dia, ou ela realmente concorda com os pensamentos de Jô e foi mal compreendida pelo corretor do celular?

A partir da análise e da adaptação proposta acima, concluímos que o texto adaptado em *chat novel* tem muitos recursos a serem explorados. Apesar de ser difundido majoritariamente com histórias de terror, sua plasticidade convida a outras narrativas com diversos temas, sendo elas originais ou adaptadas.

Com tudo isso, decerto podemos concluir que Jane Austen não conhecia o futuro de suas obras e nem que elas permaneceriam sendo recontadas e recriadas pelas mídias contemporâneas, como enfatiza Fuentes, “Tudo o que não está escrito sempre será mais do que já está escrito e é por isso que a página escrita deve reverberar e criar a ilusão de que o leitor também lê o não escrito quando lê o escrito: o leitor conhece o futuro” (2007, p. 171).

⁸³ No Brasil, o meme em questão não possui um título comum, talvez o mais adequado seja “Chloe confusa”.

5. Considerações finais

A presente tese buscou compreender se a juvenília de Jane Austen, mesmo sendo um texto juvenil, não tão popular e distinto dentro do escopo de suas obras consolidadas, também pode ser suscetível a múltiplas formas de adaptações, da mesma forma que os romances completos e mais conhecidos da autora. Procuramos, também, delinear a juvenília como uma obra essencial para compreender a gênese literária de Austen e que oferece uma gama de novas perspectivas a serem observadas sobre temas, abordagens e interpretações dentro dos estudos literários que envolvem a autora.

Essa conclusão foi alcançada graças à definição de Eco em *Obra aberta* (2015), que evoca a ideia de que obras de arte tem como característica uma certa abertura que influencia a forma como esse texto poderá se modificar e ressoar nas próximas gerações de fruidores. Desse modo, a obra de Jane Austen e até mesmo os relatos de sua vida podem ser consideradas obras abertas, considerando a sua permanência no contemporâneo através das inúmeras traduções, retraduições e adaptações.

É por pensar nesse remanescer de uma obra de arte – e, em meu caso, sobre a presença de Austen no campo das adaptações – que Eco complementa: “É típico da obra de arte o pôr-se como nascente inexaurida de experiências que, colocando-a em foco, dela fazem emergir aspectos sempre novos.” (Eco, 2015, posição 1392). Essa constante emersão de aspectos novos de um texto trazidos à tona pela adaptação nos convida a refletir sobre a gênese das modificações advindas dessa emersão: O que as ditam? O que as constitui? Algumas discussões trazem mais perguntas do que respostas.

Para tais respostas procurou-se consolidar a teoria do caleidoscópio de perspectivas, em busca de um ponto de intersecção e diálogo entre tradução, adaptação e transmediação, apontando suas fronteiras e pontos de aproximação quando tratamos do texto literário e das inúmeras formas de mantê-lo relevante na sociedade contemporânea. Esse é um contexto marcado pela fluidez das informações, pela cultura da convergência e pelo recorrente apelo à adaptação. O caleidoscópio de perspectivas conversa com as principais teorias postas aqui nessa pesquisa, principalmente com a teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2013), ao pensar adaptação não apenas como um produto, mas como um processo que evoca movimentos constantes de mudança de perspectivas devido a diversos fatores relacionados principalmente à forma como consumimos literatura hoje em dia.

Essa teoria também dialoga com as ideias de Audrey Canalès (2020), que pensa as relações entre tradução, adaptação, transmediação e seus derivados como um sistema complexo que se interliga, e não como áreas distantes que não dialogam diretamente, orbitando sem encontro específico como o que Milton e Cobelo (2023) chamam de *Treux Solitudes*. Busca-se, com o caleidoscópio de perspectivas, colocar essas áreas em diálogo constante para que suas fronteiras possam se aproximar pelo estudo de suas relações, fortalecendo, assim, todas as áreas envolvidas. A ideia do caleidoscópio sintetiza um pouco da visão de Audrey Canalès quando coloca as relações de tradução e adaptação como um processo dinâmico de reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica, que se faz profícua quando pensamos na circulação e na permanência das narrativas no panorama midiático complexo que apresenta a contemporaneidade.

O caleidoscópio, mais do que uma metáfora, também se molda como processo e produto dentro dessa pesquisa, um fenômeno de natureza expansiva que busca a transformação conectada com novos diálogos culturais e textuais. Para tal demonstração do caleidoscópio em ação, foi pensada nessa tese o uso da adaptação comentada, para que o processo de ação desse caleidoscópio fosse pensado e documentado para além do produto em si. Pensar adaptação comentada, além de permitir a reflexão do processo de adaptação e das escolhas do adaptador, permitiu também que esse gênero pudesse ser pensado junto com a prática da tradução comentada no meio acadêmico, como atividades que podem contribuir uma com a outra, pois validam o espaço do tradutor/adaptador como protagonista no processo, validando sua voz de autoria. Entender como o processo de adaptação se deu, como as escolhas foram feitas e como o adaptador espera que essas relações dialoguem com a contemporaneidade nos ajuda a pensar a presença e permanência do texto fonte, ao mesmo tempo em que fruímos o prazer de experimentar a diferença e o processo de transformação de uma narrativa. A experiência faz parte do processo.

A principal tarefa foi, portanto, a adaptação comentada do conto da juvenília *A bela Cassandra* buscando investigar as possibilidades de recontextualização de um texto com características satíricas e irônicas escrito mais de 200 anos atrás em gêneros populares contemporâneos para, assim, podermos compreender o processo de adaptação, as motivações de cada gênero e os pontos de diálogo entre as adaptações e seu texto fonte.

Partimos da hipótese de que seria possível adaptar os textos iniciais de Jane Austen para a contemporaneidade de maneira profícua e criativa, assim como experimentamos as

obras da autora em diversas adaptações, como exemplificado pela *Austenmania*. A escolha de *A bela Cassandra* se deu pelo caráter pessoal do texto e pela versatilidade que apresentou quando adaptado. O desenvolvimento das três adaptações propostas – em cordel, meme e *chat novel* – permitiu a análise crítica das escolhas tomadas no processo. Cada gênero enfatizou um elemento distinto da narrativa fonte e propôs formas de diálogo entre texto fonte e contemporaneidade.

A experiência da adaptação para cordel foi baseada, primeiramente, em encontrar as similaridades entre os gêneros textuais, quais pontos de diálogo poderiam ser desenvolvidos e quais mostravam distanciamentos, assim como quais escolhas deveriam ser feitas para adequar o texto fonte ao gênero alvo. Foi essencial compreender a importância do gênero cordel e suas potencialidades, assim como as características formais e regionais, e sua presença na literatura brasileira. Os desafios dessa etapa se deram mais destacadamente no ato de encaixar a narrativa dentro da métrica característica do cordel, o que demandaria mais prática com o gênero, o que resultou em alguns versos ficarem “quebrados” em função de manter uma determinada linearidade da narrativa.

A experiência de adaptar *A bela Cassandra* em meme apresentou-se desafiadora, pois a maior parte da narrativa teve que ser condensada apenas na frase final do conto, deixando o contexto e a interpretação do leitor responsáveis por reconhecer as sutis semelhanças entre um texto e outro. Houve também o questionamento de que um meme não poderia ser considerado uma adaptação pela característica narrativa limitada que o gênero possui, porém, compreendemos aqui que a extensão narrativa de um meme vai além do que está explícito nele próprio, mas faz parte também da capacidade que esse gênero tem de espalhar e atualizar seu texto fonte e de construir significados dependendo de quem o interpreta.

Na última etapa do caleidoscópio de perspectivas sugerimos uma adaptação do texto fonte para o gênero *chat novel*, uma prática não tão comum quando falamos do gênero romance, visto que esse tipo de adaptação é mais popularizado em narrativas de terror, mas que possui elementos narrativos distintos e extremamente presentes no dia a dia do público contemporâneo. A principal característica de um *chat novel* é simular o efeito de uma conversa de aplicativo de mensagem, assim, o texto fonte foi pensado como um pequeno diálogo, que por sua vez é ilustrado como uma forma de “atualizar” o romance epistolar em suas características de verossimilhança e no efeito de adentrar uma outra realidade ao ler algo pessoal direcionado a outras pessoas.

A proposta do chat novel conclui as perspectivas pensadas nesse caleidoscópio com uma sensação de que foi apresentada aqui uma sutil teia intertextual entre as adaptações feitas, entendendo que o leitor contemporâneo, como enfatiza Fuentes (2007), lê o escrito e o *não* escrito, como um ato intrínseco a sua forma de interagir com textos literários na contemporaneidade e a quase inevitabilidade de uma futura adaptação. Buscou-se, através da prática da adaptação comentada uma leitura profunda das escolhas e possibilidades de diálogo entre as camadas do caleidoscópio, como forma de espelhar o processo que levou a esses movimentos caleidoscópicos e intertextuais, e construíram as reflexões dessa tese.

As discussões embasadas nos conceitos de adaptação como criação (Hutcheon, 2013), cultura da convergência (Jenkins, 2017) e a noção de transcrição (Campos, 2011), dialogando com o conceito de obra aberta (Eco, 2015), confirmam que a escrita de Austen fornece materiais que servem de construto para uma constante abertura ao ato de adaptar. Essa “abertura” evidencia pontos de diálogo e interpretação que permitem a constante presença dessas obras na contemporaneidade, assim, a juvenília, através de *A bela Cassandra*, se caracteriza como uma obra aberta suscetível a diversas interpretações e capaz de dialogar com o contexto cultural e social contemporâneo em diferentes camadas, independentemente da mídia em que é apresentado.

Ao chegarmos ao final dessa jornada, relembremos o labirinto que conduziu a pesquisadora a esse espaço de desafio e curiosidade. Se a etapa do doutorado representou o início de uma nova tarefa sob a perspectiva do “fauno”, o caminho percorrido até aqui reforça a ideia de que o caleidoscópio de perspectivas representa as inúmeras possibilidades de seguir em frente. Se o início dessa tese trouxe a inseparabilidade entre a pesquisa apresentada da pessoa que a escreve, marco aqui mais uma vez o espaço de consolidar a experiência de doutorado também como um ponto importante da pesquisa. Esse momento foi marcado pela superação dos desafios como professora-pesquisadora, que concilia seu trabalho com a responsabilidade do estudo do doutorado, dentre as várias outras demandas da vida extra-acadêmica.

A presente pesquisa analisou não apenas a juvenília de Austen e suas conexões metalinguísticas, mas também reforçou a posição da escrita acadêmica como um lugar de criatividade com criticidade essencial para fornecer novas abordagens que tornem o texto acadêmico um gênero que inove em inúmeras vertentes intelectuais, para além das possíveis limitações e formalidades excessivas muitas vezes impostas pela academia. Através dessa

pesquisa pude explorar os meus próprios limites de autoria, minha capacidade de arriscar e envolver escrita criativa com tradução e adaptação de forma crítica, acadêmica e competente. Evocar a voz de autoria de Jane Austen junto com a minha, presente no texto adaptado, foi um momento de ousadia e coragem.

Além do que já foi apresentado, do caleidoscópio que constrói essa pesquisadora emergem portas abertas para investigações futuras, em particular o desejo de explorar a adaptação literária no contexto do ensino de língua inglesa: a adaptação, aqui, se compreende como uma ferramenta pedagógica, evocando a voz da Gisele professora onde as reflexões geradas por essa tese poderão servir de alicerce para a exploração do potencial construtivo dessa perspectiva.

Durante o exame de qualificação, ouvi de uma das avaliadoras que ela havia aprendido coisas novas através da leitura do meu texto, ainda em etapa de ajustes. Ali, compreendi algo que ainda pairava sem ser consolidado inteiramente, como menciona Barbara Carine: “escrever é sobre ter a generosidade da partilha dos seus conhecimentos.” (2025, p. 61). E meu ser professora se alegra em saber que para além do peso e do impacto que o título de doutora possa ter na minha formação acadêmica, o escrever, pesquisar e compartilhar conhecimento só têm realmente importância se promoverem o aprendizado de alguma forma. Se isso acontecer, minha tarefa estará completa.

Portanto, essa tese de doutorado, além de contribuir para a linha de pesquisa proposta, cumpriu o compromisso de conciliar a Gisele pesquisadora com todas as suas outras personas, numa relação de audácia e, na maioria das vezes, de incerteza. O caleidoscópio aqui também constrói a metáfora das tantas Giseles que coexistiram durante o processo dessa pesquisa, que estão manifestadas nesse texto e que me convidam todos os dias a experimentar o prisma da coragem.

6. Referências bibliográficas

ABREU, Márcia. “Então se forma a história bonita”: relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. **Horizontes Antropológicos**, v. 10, n. 22, p. 199-218, 2004.

AUSTEN, Jane. 1775-1817. **The Complete Project Gutenberg Works of Jane Austen**. Project Gutenberg, 2010. E-book.

AUSTEN-LEIGH, James Edward. **Uma Memória de Jane Austen**. Tradução de Stephanie Savalla e José Loureiro. Domingos Martins – ES: Pedrazul, 2014.

BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. 2 ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BRITTO, Paulo Henriques. **A Tradução Literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BYRNE, Paula. **A Verdadeira Jane Austen: Uma Biografia Íntima**. Tradução de Rodrigo Breunig. Porto Alegre –RS: L & PM, 2018.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CANALÈS, Audrey. Transmedia, Translation and Adaptation: Parallel Universes or Complex System?. **TTR: Traduction, terminologie, rédaction**, v. 33, n. 1, p. 55–78, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1071148ar>. Acesso em: 25 jan.2024.

CARINE, Bárbara. **E eu, não sou intelectual?: um quase manual de sobrevivência acadêmica**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2025.

COSTA, Cynthia Beatrice. **Versões de Alice no País das Maravilhas: da tradução à adaptação de Carroll no Brasil**. 2008. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIAS, Nilza; BORGES, Pablo. **Orgulho e preconceito em cordel**. Londrina, PR: Editora Florear Livros, 2022.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EMSLEY, Sarah. **She Placed Her Bonnet on His Head & Ran Away: Stealing Sources and Avoiding Consequences**. 2024. Disponível em: <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-45-no-1/emsley/#Note-3>. Acesso em: 15 jan. 2025.

FERRARA, Bernardo. Meia-noite, Viena: do chat ao romance epistolar. **Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras**, v. 5, 2013.

FUENTES, Carlos. **Geografia do Romance**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

HARMAN, Claire. **Jane's fame: how Jane Austen conquered the world**. Edinburgh: Canongate, 2009.

HAURÉLIO, Marco. **Literatura de Cordel: Do sertão à sala de aula**. São Paulo: Paulus, 2014.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 03, n. 02, p. 464-478, dez. 1995. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X1995000200013&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 16 fev. 2026.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.

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

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Tradução de Susana L. de Alexandria. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry. **Transmedia Storytelling 101**. 2007. Disponível em: https://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Acesso em: 19 out. 2022.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. Tradução de Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.

KELLY, Helena. **Jane Austen, The Secret Radical**. Londres: Icon Books, 2016.

KITSI-MITAKOU, Katerina; VARA, Maria; CHATZIAVGERINOS, Georgios. 'OMG JANE AUSTEN': Austen and memes in the post-#metoo era. **Humanities**, v. 11, n. 5, 2022.

KOSKINEN, Kaisa; PALOPOSKI, Outi. Retranslations in the Age of Digital Reproduction. **Cadernos de Tradução**, Santa Catarina, v. 1, n. 11, p. 19-38, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 2010

MACK, Robert L. The Austen Family Writing: Gossip, Parody, and Corporate Personality. In: JOHNSON, Claudia L.; TUIE, Clara (ed.). **A companion to Jane Austen**. Wiley-Blackwell, 2009, p. 31-40.

MCFARLANE, Brian. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. Clarendon Press, 1996, Oxford.

MILTON, John; COBELO, Silvia. **Translation, Adaptation and Digital Media**. Nova York: Routledge, 2023.

MUDRICK, Marvin. **Jane Austen Irony as Defense and Discovery**. New Jersey: Princeton University Press, 1952.

NUNES, Alexandra dos Santos; PINTO, Maria Isaura Rodrigues. **Do Livro Ao Folheto: Diálogos Do Cordel Com A Literatura Instituída**. Revista Linguagem em (Re)Vista, v. 16, n. 31, p. 73-88, 2021.

PARRIL, Sue. **Jane Austen on film and television: a critical study of the adaptations**. Jefferson – NC: McFarland & Company, 2002.

PISETTA, L M. R. Apresentação. In: **Lady Susan e outras histórias**. Tradução de Lenita Maria Rimoli Pissetta. São Paulo: Martin Claret: 2020. [*e-book*]

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

POZZONI, Emilia Oriana. Narrativa multimedia y nuevas formas de comunicación digital: el fenómeno del chat fiction en la literatura de terror. **Memoria Académica: El Toldo de Astier**, v. 12, n. 22, p. 82-92, 2021. Disponível em: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12867/pr.12867.pdf. Acesso em: 05 jan. 2025.

PRATTEN, Robert. **Getting started with transmedia storytelling: a practical guide for beginners**. North Charleston, South Carolina: Createspace Independent Publishing, 2011.

RAW, Laurence (ed.). **Translation, Adaptation and Transformation**. Londres/Nova York: Continuum International Publishing Group, 2012.

ROMNEY, Rebecca. **Jane Austen's bookshelf: a rare book collector's quest to find the women writers who shaped a legend**. New York: Simon & Schuster, 2025.

RUTHERFORD, Victoria. **Jane Austen Had a Life!:** a guide to Jane Austen's Juvenilia. [s. l.]: Arcana Gallery, 2020.

SANTOS, Sirleide Vieira dos. **Acorda cordel na sala de aula: a legitimação do povo para o povo**. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2012.

SHAFMAN, Limor. **Memes in digital culture**. Londres: Mit Press, 2013.

SHIFMAN, Limor. **Memes in digital culture**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014.

SILVA JR, Fábio Alves. H. J. Vermeer: a teoria da funcionalidade (*Skopostheorie*) e a supremacia da finalidade. In: VIEIRA, Else Ribeiro Pires Vieira (org.). **Teorizando e contextualizando a tradução**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

SJOLIN, Mette. **'An Interesting and Well Written Tale': narration, irony and gender in jane austen 's juvenilia**. 2011. 64 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de English Literature, Lund University, Lund, Suécia, 2011. Disponível em:

<https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=2201924&fileId=8861575>. Acesso em: 25 jun. 2022.

THOMPSON, Emma. **Razão e Sensibilidade**: Roteiro e Diário. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues e Alyda Christina Sauer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

TORO, Guillermo del; FUNKE, Cornelia. **O Labirinto do Fauno**. Tradução de Bruna Beber. São Paulo: Intrínseca, 2019.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Por que e como pesquisar a tradução comentada? *In*: FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (orgs.). **Literatura Traduzida tradução comentada e comentários de tradução volume dois**. Fortaleza, CE: substância, 2017, p.15-35.

VASCONCELOS, Sandra G. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. 1 ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WHITE, Donna R. **Nonsense Elements in Jane Austen's Juvenilia**. 2018. Disponível em: <https://www.jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-39-no-1/nonsense-elements-in-jane-austens-juvenilia/>. Acesso em: 17 jan. 2025.

WOOLF, Virginia. **The common reader**. First series. Nova York: Harcourt, 1925.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Tradução de Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

YAZELL, Bryan; WOHLMANN, Anita. Memes in the Literature Studies Classroom. **Narrative Works**, v. 12, n. 1, p. 1-17, 2024. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7202/1111279ar>. Acesso em: 06 nov. 2025.

ZAVAGLIA, Adriana; RENARD, Carla M. C.; JANCZUR, Christine. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 331-352, 2015.

Referências filmicas

Anos 1990

A ROOM WITH A VIEW. Direção de James Ivory. Intérpretes: Maggie Smith, Helena Boham Carter. Merchant Ivory Productions, 1985. (177 min.), son., color.

AS PATRICINHAS DE BEVERLY HILLS. Direção de Amy Heckerling. Intérpretes: Alicia Silverstone, Stacey Dash, Brittany Murphy. Paramount Pictures, 1995. (97 min.), son., color.

EMMA. Direção de Diarmuid Lawrence. Intérpretes: Kate Beckinsale, Bernard Hepton, Mark Strong. A&E Television Networks, 1996. (107 min.), son., color.

EMMA. Direção de Douglas McGrath. Intérpretes: Gwyneth Paltrow, James Cosmo, Greta Scacchi. Matchmaker Films; Haft Entertainment, 1996. (120 min.), son., color.

HOWARDS END. Direção de James Ivory. Intérpretes: Anthony Hopkins, Emma Thompson. Merchant Ivory Productions, 1992. (142 min.), son., color.

LITTLE WOMEN. Direção de Gillian Armstrong. Intérpretes: Susan Sarandon, Winona Ryder, Kirsten Dunst. Columbia Pictures, 1994. Son., color.

PALÁCIO DAS ILUSÕES. Direção de Patricia Rozema. Intérpretes: Frances O'connor, Jonny Lee Miller, Alessandro Nivola. BBC, 1999. (112 min.), son., color.

PERSUASION. Direção de Roger Michell. Intérpretes: Amanda Root, Ciarán Hinds, Susan Fleetwood. BBC, 1995. (107 min.), son., color.

PRIDE AND PREJUDICE. Direção de Simon Langton. BBC, 1995. (300 min.), DVD, son., color.

RAZÃO E SENSIBILIDADE. Direção de Ang Lee. Columbia Pictures, 1995. (136 min.), son., color.

THE AGE OF INNOCENCE. Direção de Martin Scorsese. Intérpretes: Daniel Day-lewis, Michelle Pfeiffer, Winona Ryde. Columbia Pictures, 1993. (139 min.), son., color.

THE REMAINS OF THE DAY. Direção de James Ivory. Intérpretes: Anthony Hopkins, Emma Thompson, John Haycraft. Columbia Pictures, 1993. (134 min.), son., color.

Anos 2000

A ABADIA DE NORTHANGER. Direção de Jon Jones. Granada Television, 2007. (84 min.), son., color. Legendado.

AMOR E INOCÊNCIA. Direção de Julian Jarrold. Intérpretes: Anne Hathaway, James Mcavoy, Julie Walters. Film Councils, 2007. (120 min.), son., color.

EMMA. Direção de Jim O'hanlon. Intérpretes: Romola Garai, Michael Gambon, Jonny Lee Miller. BBC, 2009. (240 min.), DVD, son., color. 4 episódios.

LOST IN AUSTEN. Direção de Dan Zeff. ITV, 2008. (177 min.), son., color. 3 episódios.

MANSFIELD PARK. Direção de Iain B. Macdonald. Intérpretes: Julia Joyce, Douglas Hodge, Maggie O'Neill. Company Pictures, 2007. (88 min.), son., color.

MISS AUSTEN REGRETS. Direção de Jeremy Lovering. Intérpretes: Samuel Roukin, Olivia Williams, Greta Scacchi. BBC, 2008. (90 min.), DVD, son., color.

NOIVA E PRECONCEITO. Direção de Gurinder Chadha. Miramax, 2004. (115 min.), son., color.

O CLUBE DE LEITURA DE JANE AUSTEN. Direção de Robin Swicord. Intérpretes: Kathy Baker, Hugh Dancy, Amy Brenneman. Mockingbird Pictures, 2007. (106 min.), son., color.

O DIÁRIO DE BRIDGET JONES. Direção de Sharon Maguire. Intérpretes: Renée Zellweger, Colin Firth, Hugh Grant. Miramax, 2001. (97 min.), son., color.

ORGULHO E PRECONCEITO. Direção de Joe Wright. Universal Studios, 2005. (128 min.), son., color.

PERSUASION. Direção de Adrian Shergold. Intérpretes: Sally Hawkins, Alice Krige, Anthony Head. Clerkenwell Films, 2007. (93 min.), son., color.

SENSE & SENSIBILITY. Direção de John Alexander. Intérpretes: Dominic Cooper, Charity Wakefield, Hattie Morahan. BBC, 2008. (174 min.), DVD, son., color.

Anos 2010

AMOR & AMIZADE. Direção de Whit Stillman. Intérpretes: Kate Beckinsale, Chloë Sevigny, Xavier Samuel. Westerly Films, 2016. (90 min.), son., color.

AUSTENLAND. Direção de Jerusha Hess. Sony Pictures, 2013. (97 min.), son., color.

DEATH COMES TO PEMBERLEY. Direção de Daniel Percival. BBC, 2013, son., color.

EMMA APPROVED. Direção de Bernie Su. Intérpretes: Joanna Sotomura, Brent Bailey, Dayeanne Hutton. Pemberley Digital, 2013. Son., color. Disponível em: https://youtu.be/aeeXkf8LZ_8?si=cMfkRkyM6hn-nS-X. Acesso em: 13 jan. 2018.

ORGULHO E PAIXÃO. Direção de Fred Mayrink. Realização de Marcos Bernstein. Intérpretes: Nathalia Dill, Thiago Lacerda, Agatha Moreira. Rede Globo de Televisão, 2018, son., color. 161 capítulos.

ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS. Direção de Burr Steers. Lionsgate Entertainment, 2016. (107 min.), son., color.

SCENTS AND SENSIBILITY. Direção de Brian Brough. Intérpretes: Ashley Williams, Marla Sokoloff, Nick Zano. Silver Peak Productions, 2011. (90 min.), son., color.

SEM PRADA NEM NADA. Direção de Angel Garcia. Intérpretes: Camilla Belle, Alexa Penavega, Kuno Becker. Lionsgate / Televisa, 2011. (107 min.), son., color.

THE LIZZIE BENNET DIARIES. Direção de Bernie Su, Hank Green. Pemberley Digital, Youtube, 2012, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/LizzieBennet>. Acesso em: 25 set. 2017.

Anos 2020

EMMA. Direção de Autumn de Wilde. Focus Features, 2020. 124 min.

FIRE ISLAND: Orgulho e Paixão. Direção de Andrew Ahn. Searchlight Pictures, 2022. 105 min.

PERSUASÃO. Direção de Carrie Cracknell. Netflix, 2022. 107 min.