



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALESSANDRA MARIA DA SILVA OLIVEIRA

PERSUASÃO (1817) E A REPRESENTAÇÃO CONTEMPORÂNEA DE ANNE ELLIOT
NO FILME DE CARRIE CRACKNELL PARA O SERVIÇO DE STREAMING

FORTALEZA

2026

ALESSANDRA MARIA DA SILVA OLIVEIRA

***PERSUASÃO* (1817) E A REPRESENTAÇÃO CONTEMPORÂNEA DE ANNE
ELLIOT NO FILME DE CARRIE CRACKNELL PARA O SERVIÇO DE *STREAMING***

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Letras
(PPGLetras) da Universidade Federal do
Ceará (UFC) como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre. Área de
concentração: Literatura Comparada.

FORTALEZA

2026

ALESSANDRA MARIA DA SILVA OLIVEIRA

***PERSUASÃO* (1817) E A REPRESENTAÇÃO CONTEMPORÂNEA DE ANNE
ELLIOT NO FILME DE CARRIE CRACKNELL PARA O SERVIÇO DE *STREAMING***

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Letras da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Literatura
Comparada.

FORTALEZA

2026

ALESSANDRA MARIA DA SILVA OLIVEIRA

***PERSUASÃO (1817) E A REPRESENTAÇÃO CONTEMPORÂNEA DE ANNE
ELLIOT NO FILME DE CARRIE CRACKNELL PARA O SERVIÇO DE STREAMING***

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Letras da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Literatura
Comparada.

Aprovada em 25/05/2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Prof^a. Dr^a. Adriana dos Santos Sales
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)

Prof^a. Dr^a. Simone dos Santos Machado
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

A Deus, na pessoa de Jesus Cristo e em Espírito Santo, meu suporte e refúgio. Gratidão por tudo!

A minha família, minha vó, Maria Goretti, minha mãe, Isabella Nogueira, e minhas tias, Isadélia Nogueira, Isabel Nogueira e Isabetty Nogueira. Mulheres que não somente me incentivaram a estudar, mas também pavimentaram o caminho que estou trilhando hoje. Sem o suporte delas, a pesquisa não teria se formado.

A Rosa Maria de Brito, por todo suporte emocional e pelas palavras de incentivo desde que eu passei a morar em sua residência em Fortaleza.

Aos meus amigos, Diego Rocha, Karla Andressa, Marciana Gonçalves e Gabriela Almeida, cujos laços nasceram desde o primeiro semestre da pós-graduação. A rede de apoio proporcionada por eles contribuiu bastante para a minha caminhada acadêmica ser mais leve. Levo cada um na minha história, na minha carreira e no coração.

Ao professor Carlos Augusto Viana pelas orientações, não só sobre a pesquisa literária, mas também pelas conversas e conselhos sobre saúde mental e vida acadêmica.

A banca composta por Adriana Sales e Simone Machado pelas contribuições à pesquisa.

A Jane Austen pelos romances singulares e legado magnífico!

Ao PPGLetras – Programa de Pós-graduação em Letras – da Universidade Federal do Ceará (UFC), pela honra e pelo prazer de levá-los como símbolo e conceito nas apresentações da pesquisa.

A CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pelo suporte financeiro, que possibilitou consideravelmente a execução da pesquisa em todas as instancias. Além de ter contribuído para presença do trabalho em eventos nacionais e internacionais.

“Devo ater-me ao meu próprio estilo & seguir meu próprio caminho; e ainda que eu possa jamais ter sucesso nele novamente, estou convencida de que falharia completamente em qualquer outro.” (Austen, 2023, p. 675).

RESUMO

Esta pesquisa analisa as transformações da personagem Anne Elliot na adaptação cinematográfica contemporânea do romance póstumo *Persuasão* (1817), de Jane Austen (1775 – 1817), por Carrie Cracknell, produzida pela Netflix em 2022. Considerada uma das personagens mais maduras de Austen, Anne Elliot se desenvolve em um enredo conflituoso, no qual seu crescimento pessoal reflete a principal mensagem da obra. Por isso, partimos da hipótese de que a narrativa audiovisual transforma significativamente a construção representativa da protagonista em relação à sua construção por Jane Austen no romance. Assim, partimos da análise da construção da personagem a partir do texto literário até a adaptação cinematográfica, considerando o processo de adaptação e as divergências entre o texto literário e fílmico. Destarte, a pesquisa investiga de que modo tais modificações dialogam com a cultura da convergência e com a complexidade narrativa do audiovisual contemporâneo para mostrar como as transformações culturais influenciam a recriação do universo literário da autora britânica. Primeiramente, examina-se a escrita literária de Jane Austen no período regencial inglês e a construção literária de Anne Elliot no livro, com ênfase no estilo irônico da autora e na configuração da personagem segundo pressupostos da crítica literária por Sandra Vasconcelos (2002), Virginia Woolf (2014) e Genilda Azerêdo (2003) entre outros. Em seguida, mobilizam-se contribuições da teoria da adaptação, dos estudos de cinema e transformações culturais com as reflexões de Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2003), Jason Mittell (2006) e Henry Jenkins (2006) a fim de embasar os deslocamentos intermídias envolvidos no processo adaptativo. Na construção da personagem, abordamos Antônio Candido et al. (1968) e para as produções audiovisuais das obras de Jane Austen, trazemos Linda Troost (2010) para seguir a análise cinematográfica. Por meio de uma análise comparativa entre o romance e o filme, observa-se que a adaptação atualiza a construção da protagonista, intensificando sua exteriorização emocional e reconfigurando sua postura especialmente diante do espectador. A pesquisa busca contribuir para os estudos de adaptação cinematográfica ao evidenciar como a reescrita para o *streaming* implica alterações na complexidade narrativa e na representação das personagens de ficção para também promover engajamento digital.

Palavras-chave: Jane Austen; adaptação cinematográfica; *streaming*; Persuasão; Anne Elliot.

ABSTRACT

This research analyzes the transformations of the character Anne Elliot in contemporary film adaptation of Jane Austen's (1775–1817) posthumous novel *Persuasion* (1817), directed by Carrie Cracknell and produced by Netflix in 2022. Considered one of Austen's most mature characters, Anne Elliot develops within a conflict-driven plot, in which her personal growth reflects the work's central message. Therefore, we start from the hypothesis that the audiovisual narrative significantly transforms the protagonist's portrayal compared to Jane Austen's portrayal of her in the novel. Thus, we begin by analyzing the character's construction from the literary text through to the film adaptation, considering the adaptation process and the divergences between the literary and filmic texts. Consequently, the research investigates how such modifications engage with the culture of convergence and the narrative complexity of contemporary audiovisual media to demonstrate how cultural transformations influence the recreation of the British author's literary universe. First, we examine Jane Austen's literary writing during the English Regency period and the literary construction of Anne Elliot in the book, with an emphasis on the author's ironic style and the character's configuration according to the assumptions of literary criticism by Sandra Vasconcelos (2002), Virginia Woolf (2014), and Genilda Azerêdo (2003), among others. Next, we draw on contributions from adaptation theory, film studies, and cultural transformations, incorporating the insights of Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2003), Jason Mittell (2006), and Henry Jenkins (2006) to ground the cross-media shifts involved in the adaptive process. In the construction of the character, we draw on Antônio Candido et al. (1968), and for the audiovisual adaptations of Jane Austen's works, we turn to Linda Troost (2010) to guide the cinematic analysis. Through a comparative analysis between the novel and the film, it is observed that the adaptation updates the construction of the protagonist, intensifying her emotional expression and reconfiguring her stance, especially toward the viewer. The research seeks to contribute to studies of film adaptation by highlighting how rewriting for streaming entails changes in narrative complexity and in the representation of fictional characters to also promote digital engagement.

Keywords: Jane Austen; film adaptation; *streaming*; Persuasion; Anne Elliot.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Anne Elliot e o capitão Wentworth na cena inicial do filme	66
Figura 2 – Anne Elliot apresenta as suas aquisições sobre Frederick	69
Figura 3 – Anne Elliot na cena do jantar na casa da família Musgrove	73
Figura 4 – Anne Elliot reencontrando Frederick Wentworth.....	74
Figura 5 – Anne Elliot grita o nome de Frederick da janela do quarto	75
Figura 6 – Anne Elliot de cabelo solto	78
Figura 7 – Frederick Wentworth, Anne Elliot e capitão Harville em cena.....	79

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	A ESCRITA LITERÁRIA E A IRONIA NARRATIVA DE JANE AUSTEN, E O TRAÇO DA PERSUASÃO EM ANNE ELLIOT	16
2.1	Jane Austen e a escrita feminina no período regencial inglês	16
2.2	A ironia na narrativa de Jane Austen	26
2.3	Anne Elliot e o traço da persuasão	31
3	A TEORIA DO CINEMA E DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA; A CULTURA DA CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA E A COMPLEXIDADE NARRATIVA CONTEMPORÂNEA	41
3.1	A teoria do cinema e da adaptação cinematográfica	41
3.2	A cultura da convergência midiática	46
3.3	A complexidade narrativa contemporânea nas produções audiovisuais	49
4	A PERSONAGEM DE FICÇÃO, JANE AUSTEN NO CINEMA E ANNE ELLIOT NO SERVIÇO DE <i>STREAMING</i> DA <i>NETFLIX</i>	56
4.1	A construção da personagem de ficção	56
4.2	Jane Austen na TV e no cinema	60
4.3	Anne Elliot no filme de Carrie Cracknell	64
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
	REFERÊNCIAS	84

1 INTRODUÇÃO

As artes convergem e estabelecem influências estéticas umas sobre as outras, e um grande exemplo disso é a relação entre literatura e cinema – presente desde o surgimento das telas. Dessa ligação surgem influências mútuas, contribuindo para a propagação da arte literária para diferentes públicos. A adaptação de romances do século XIX para o cinema e a televisão consolidou-se, ao longo do século XX, como um dos fenômenos mais recorrentes da cultura audiovisual. Entre os autores revisitados, Jane Austen (1775 – 1817) ocupa posição considerável, tendo suas obras traduzidas para diferentes suportes e linguagens, desde produções hollywoodianas da década de 1940 até serializações televisivas da BBC em 1990, chegando a atuais releituras voltadas ao mercado global de *streaming*. A permanência dessas adaptações evidencia a vitalidade do texto literário de Austen e a sua capacidade de dialogar com contextos históricos distintos.

Jane Austen viveu em um contexto histórico marcado por restrições sociais impostas às mulheres, mas isso não a impediu de exercitar seu talento na escrita criativa desde cedo. Seus textos trazem o protagonismo feminino frente às questões individuais e sociais da época e elas se destacam pela complexidade psicológica e profundidade emocional. A escrita de Austen também contribui para deixar sua marca na literatura, dona de uma ironia sutil, a autora abordou assuntos considerados complexos de maneira sofisticada e inovadora.

Dentro deste período sócio-histórico conhecido como Era Georgiana, a escritora britânica combina tons realistas e românticos neste período de transição estética no romance – entre os séculos XVIII e XIX. Austen construiu uma obra que, embora centrada em espaços domésticos e cotidianos, tensiona criticamente as estruturas sociais de sua época. Seus romances, *Razão e Sensibilidade* (1811), *Orgulho e Preconceito* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), e os romances póstumos *Persuasão* (1817) e *A Abadia de Northanger* (1817), são marcados por heroínas femininas singulares, dotadas de complexidade emocional e psicológica. As protagonistas dessas obras literárias estão inseridas em um contexto de restrição social guiada pelas expectativas sociais, mas buscam autenticidade neste meio.

Dessa forma, Austen apresenta as tensões entre a vida pública e a privada por meio do seu estilo irônico e estética única. Anne Elliot, a protagonista do último romance concluído por Jane Austen, *Persuasão* (1817), se apresenta no enredo de maneira singular. Já com idade considerada avançada para casar-se, ela lida com a indiferença da família e com reminiscências de sua adolescência ao saber do retorno de Frederick Wentworth, o amor que teve que abrir mão no passado. A presença de Wentworth provoca cada vez mais resignação em Anne e ela reage à cordialidade dele de maneira sutil.

Na década de 1990, as obras de Jane Austen obtiveram adaptações para o audiovisual tanto para a indústria da televisão quanto para a do cinema, consolidando forte presença na virada do século XX para o XXI. Destarte, à medida que as mídias passaram por transformações e aprimoramentos nas suas formas de narrar, as obras de Austen também foram constantemente adaptadas nesses novos contextos, sendo atualizadas pelas transformações midiáticas decorrentes da convergência entre meios e adequando-se à complexidade narrativa desenvolvida ao longo das últimas décadas do século XX. Essas adaptações apresentaram certos padrões estéticos que configuraram categorias de análises das obras audiovisuais baseadas nos romances de Austen, tais como o estilo de patrimônio, o padrão hollywoodiano e fusão entre ambos, isto é, a apresentação cultural inglesa e o intuito de entreter o público a partir de seus anseios (Troost, 2010).

Na atualidade, o serviço de *streaming* tem obtido bastante espaço no dia a dia da sociedade digital. Plataformas como HBO Max, Prime Video e Netflix estão expandindo seus serviços e adaptando clássicos da literatura ocidental para os diferentes formatos de telas. Em 2022, a Netflix produziu uma versão atualizada do romance *Persuasão* (1817) de Jane Austen. No entanto, mesmo tendo o texto de partida como referencial, essa releitura apresentou a heroína de Austen – elemento principal que leva a crítica austeniana no enredo – com tons diferentes daqueles constantemente percebidos nas outras adaptações fílmicas dos romances da autora.

Diante disso, busca-se responder à seguinte questão: de que maneira a adaptação contemporânea adapta a protagonista de *Persuasão* (1817) em relação à sua construção no livro? E como isso se relaciona à luz das novas dinâmicas de produção e circulação das narrativas audiovisuais? Por isso, parte-se da hipótese que a protagonista

recebeu transformações destoantes em relação à protagonista do livro para promover entretenimento e maior engajamento por parte do atual público espectador do serviço de *streaming* da Netflix.

Portanto, esta pesquisa tem como objetivo analisar as transformações que a protagonista de *Persuasão* (2022) apresentou no filme, principalmente em relação à obra na qual o longa metragem é baseado. Para isso, considera-se o processo de adaptação, bem como as especificidades artísticas do texto literário e do texto fílmico. Ademais, consideram-se também os elementos culturais e funcionais que revestem a perspectiva audiovisual contemporânea, como a teoria da cultura da convergência (Jenkins, 2006) e a teoria da complexidade narrativa na TV e no cinema (Mittell, 2006). Para tanto, examina-se a forma como a personagem é representada no romance e na produção audiovisual, analisando as transformações narrativas impostas pelo novo formato midiático. Dessa forma, a pesquisa busca contribuir para pesquisas voltadas à análise de personagens reconfigurados nas narrativas fílmicas contemporâneas, fornecendo contribuições também para trabalhos sobre as transformações e atualizações culturais e tecnológicas.

Quanto à metodologia empregada, trata-se de uma pesquisa qualitativa, comparativa e analítico-interpretativa que examina o conflito envolvendo a personagem, tanto no romance quanto à adaptação cinematográfica para o serviço de *streaming*. Para isso, busca-se atingir os seguintes objetivos: examinar a escrita e o estilo de Jane Austen, fundamentado na discussão de Sandra Gilbert e Susan Gubar (1984), Sandra Vasconcelos (2002) e Genilda Azêredo (2003) para entender a maneira como Austen construía seus enredos. Quanto ao livro *Persuasão* (1817), que é a base para a análise, utilizam-se Virginia Woolf (2014) e Harold Bloom (1994) para explanar a relevância do dilema de Anne Elliot para a obra. No sentido de embasar a discussão sobre o campo audiovisual, utilizamos as teorias de adaptação propostas por Robert Stam (2003) e Linda Hutcheon (2013), além dos estudos de Henry Jenkins (2006) e Jason Mittell (2006) sobre a teoria da cultura da convergência e a teoria da complexificação narrativa, e os impactos das transformações tecnológicas na construção de enredos audiovisuais. No que diz respeito à construção da personagem no romance e no cinema, contamos com Antônio Candido et al. (1968) em prol de evidenciar as diferenças entre as personagens. Quanto aos estilos das adaptações televisivas e cinematográficas das obras de Jane Austen, Deborah Cartmell (2010) e Linda Troost (2010).

Esta pesquisa está dividida em três seções. Na primeira, apresentamos a escrita literária de Jane Austen, seu estilo irônico e o traço temático do enredo de *Persuasão* na trajetória de Anne Elliot. De modo que nos baseamos nos pressupostos de Gilbert e Gubar (1992), Azerêdo (2013), Woolf (2015) e Vasconcelos (2002). Na segunda, apresentamos as teorias do cinema e da adaptação, a convergência midiática e a complexidade narrativa contemporânea postuladas por Stam (2003), Hutcheon (2013), Jenkins (2006) e Mittell (2006), respectivamente. Na terceira seção, abordamos a construção da personagem de ficção no romance por Candido (1968) e Rosenfield (1968), e no cinema por Gomes (1968). Em seguida, abordamos as adaptações de Jane Austen para o cinema e televisão por Linda Troost (2010) e Deborah Cartmell (2010) para análise da personagem no romance de Austen e no filme de Carrie Cracknell.

2 A ESCRITA LITERÁRIA E A IRONIA NARRATIVA DE JANE AUSTEN, E O TRAÇO DA PERSUAÇÃO EM ANNE ELLIOT

Nesta segunda seção, apresentamos uma discussão sobre a escrita de Jane Austen frente ao contexto social da Inglaterra no período regencial, destacando o seu processo de criação e a sua técnica literária. Em seguida, a ironia, traço marcante nos romances de Austen, será abordada para ilustrar o estilo literário da autora. Após isso, abordamos a centralidade da personagem Anne Elliot no enredo de *Persuasão* (1817), observando sua trajetória e como a sua construção, repleta de complexidade emocional e psicológica, é a engrenagem de sustentação da constituição da narrativa literária.

2.1 Jane Austen e a escrita feminina no período regencial inglês

Jane Austen nasceu em 16 de dezembro de 1775, em Steventon, zona rural do condado de Hampshire, Inglaterra. Foi a sétima filha do reverendo George Austen e de Cassandra Leigh Austen. Desde a juventude, demonstrou interesse pela leitura e aptidão para a escrita, favorecida pelo ambiente intelectual doméstico. A biblioteca do pai encontrava-se acessível aos filhos e às filhas, circunstância que contribuiu para sua formação literária uma vez que, naquela época, o letramento literário não era uma prática do cotidiano de boa parte das mulheres. Austen manteve estreita relação com a irmã mais velha, Cassandra, sua principal confidente ao longo da vida.

George Austen, além de clérigo da Igreja Anglicana, exercia atividades de ensino e incentivava a prática da escrita no âmbito familiar. Tanto ele quanto Cassandra Leigh Austen estimulavam os filhos a produzirem textos como forma de entretenimento e exercício intelectual. Nesse contexto, Jane Austen passou a compor peças paródicas e narrativas curtas destinadas à leitura em família, revelando precocemente aptidão para recursos satíricos. Os escritos produzidos durante a adolescência, período em que ainda residia em Steventon, foram posteriormente reunidos sob o título *Juvenilia*. Parte significativa de seus primeiros romances também foi concebida nesse período, embora publicada apenas a partir de 1811, com *Razão e Sensibilidade* — originalmente intitulado *Elinor e Marianne*.

Sandra Gilbert e Susan Gubar (1992), ao analisarem a produção juvenil da autora, identificam nesses textos traços iniciais de procedimentos estéticos que se consolidariam na obra madura. Para as autoras, narrativa como *Amor e Amizade* já evidencia a presença de crítica à idealização feminina e às expectativas sociais relacionadas ao casamento, temas que se tornariam recorrentes em seus romances posteriores.

(...) essas obras juvenis são importantes não só porque, nelas, Austen ridiculariza as falsas convenções literárias que degradam a expressão, falsificando perigosamente as expectativas, especialmente das leitoras, mas também porque ela revela aqui sua consciência de que tais convenções moldaram de forma inalterável a vida das mulheres. Pois a paródia de Jane Austen das convenções literárias extravagantes gira em torno da cultura que torna as mulheres continuamente vulneráveis a tais fantasias (Gilbert; Gubar, 1984, p. 132, tradução nossa).¹

Austen também demonstra outro aspecto relevante para a sua escrita em *Amor e Amizade*: a conexão com o mundo externo. Buscando romper com o comum “amor à primeira vista”, Gilbert e Gubar (1992) explicam que a paródia era um meio da autora ilustrar “a perigosa desilusão”² (p. 115). A protagonista deste conto, Laura, seria um modelo real do que acontecia com as mulheres. Mas é em *A Abadia de Northanger* (1817) – outra obra iniciada na juventude, mas anteriormente sob o título *Susan* – que a escritora expressa o maior nível da paródia. Aqui é possível ver um certo tom de comicidade nas obras iniciais de Jane Austen, fomentando sua carreira literária que viria a estar bastante recheada de teor cômico.

A protagonista Catherine Morland projeta imagens fantasiosas à sua realidade e cria enredos mentais como se estivesse inserida em um romance gótico. Ela é caracterizada como leitora assídua desses romances, fato que suscita censura por parte de John Thorpe, irmão de sua amiga Isabella Thorpe. Tal personagem declara desprezar o gênero, embora admita preferência pelas obras de Ann Radcliffe, reconhecida autora de romances góticos. A cena evidencia a ironia austeniana ao expor o esnobismo e a incoerência social diante de um gênero

¹ (...) such juvenilia is important not only because in this early works Austen ridicules the false literary conventions that debase expression, thereby dangerously falsifying expectations, especially for female readers, but also because she reveals here her awareness that such conventions have inalterably shaped women's lives. For Jane Austen's parody of extravagant literary conventions turns on the culture that makes women continually vulnerable to such fantasies. (Gilbert; Gubar, 1984, p. 132).

² The dangerous delusiveness (Gilbert; Gubar, 1984, p. 115).

literário em ascensão. A crítica torna-se ainda mais evidente quando o narrador atribui a Henry Tilney, herói da obra, a seguinte afirmação: “A pessoa que não sente prazer com um bom romance, seja cavalheiro ou dama, só pode ser intoleravelmente estúpida” (Austen, 2011, p. 124). Dessa forma, Austen explicita sua crítica social por meio da imaginação feminina e afirma sua posição enquanto romancista em um período em que o gênero romanesco ainda era frequentemente considerado trivial.

Sandra Guardini Vasconcelos (2002) discute a condição das mulheres que desafiaram o estigma associado à escrita literária em um contexto no qual “ser escritora era sinônimo de devassidão sexual” (Vasconcelos, 2002, p. 104). Em uma sociedade estruturada sob valores predominantemente patriarcais, era relegada à mulher o espaço doméstico, sendo o casamento e a maternidade apresentados como destinos socialmente obrigatórios. A ausência dessas prerrogativas implicava marginalização ou dependência econômica de parentes do sexo masculino. Tal condição se refletia, inclusive, na legislação sucessória de bens, que frequentemente impedia mulheres de herdarem propriedades familiares. Mesmo quando eram integrantes diretas da linhagem, permaneciam subordinadas à autoridade masculina, ainda que esta fosse exercida por parentes distantes. Esse impasse constitui elemento temático recorrente na ficção de Jane Austen.

Em seu primeiro romance publicado, *Razão e Sensibilidade* (1811), Austen problematiza as implicações sociais e econômicas do sistema de herança. As irmãs Elinor e Marianne Dashwood, filhas do segundo casamento do sr. Dashwood, tornam-se financeiramente vulneráveis após a morte do pai, passando a depender da boa vontade do meio-irmão, herdeiro legítimo da propriedade. A recusa deste em garantir-lhes estabilidade econômica evidencia a fragilidade da posição feminina na estrutura patrimonial da época. Nesse contexto, Elinor assume papel central na reorganização doméstica, priorizando a estabilidade familiar em detrimento de seus próprios interesses afetivos. Marianne, por sua vez, orientada por ideais românticos, envolve-se com o sr. Willoughby, cuja escolha por um casamento economicamente vantajoso revela a prevalência das conveniências financeiras sobre os vínculos sentimentais. Assim, o romance explicita as tensões entre afeto, moralidade e estrutura socioeconômica.

O contexto histórico do final do século XVIII e início do XIX conferia ao

matrimônio função determinante na mobilidade social feminina. Em determinadas circunstâncias, o casamento poderia representar acesso à elite britânica ou, ao menos, garantia de estabilidade econômica. Tal dinâmica é evidenciada em *Orgulho e Preconceito* (1813), no qual Charlotte Lucas, amiga de Elizabeth Bennet, aceita a proposta de casamento do sr. Collins — primo distante dos Bennet e herdeiro legal da propriedade familiar. Após a recusa de Elizabeth, Charlotte opta pela união como estratégia de segurança material, ainda que desprovida de afeto.

A decisão não apenas assegura a Charlotte residência e estabilidade financeira, como também é recebida com satisfação por sua família, que reconhece no matrimônio a solução socialmente mais viável para uma mulher de sua idade, isto é, vinte e sete anos. O romance aponta, a partir disso, a pressão exercida sobre o público feminino, cuja juventude era orientada pela expectativa do casamento como imperativo social e familiar. Mulheres que ultrapassavam certa faixa etária — como Charlotte, aos vinte e sete anos — eram frequentemente consideradas em condição desfavorável ao matrimônio, o que intensificava a urgência dessa escolha.

Mesmo em suas obras tardias, Austen mantém o enfoque crítico sobre as restrições impostas às mulheres no âmbito sucessório e patrimonial. Em *Persuasão* (1817), romance publicado postumamente, o tema ressurge de forma significativa. As irmãs Elliot, filhas do baronete Walter Elliot, convivem com a consciência de que, na ausência de um herdeiro masculino direto, a propriedade familiar será transferida ao primo distante William Elliot. A exclusão feminina do direito sucessório evidencia, novamente, a precariedade jurídica e econômica da posição das mulheres, cuja estabilidade permanecia condicionada à estrutura patriarcal de transmissão de bens.

³Ele era, àquela altura, muito jovem e iniciara recentemente os seus estudos de Direito. Elizabeth achara-o extremamente simpático, todos os planos a favor dele tinham sido reforçados. Ele fora convidado a ir a Kellynch Hall; falaram nele e esperaram-no pelo resto do ano, mas ele nunca apareceu. Na primavera seguinte, encontraram-no de novo na cidade, acharam-no igualmente simpático, e foi mais uma vez encorajado, convidado e esperado e, novamente, não apareceu; as notícias seguintes foram que tinha se casado. Em vez de agir de acordo com a linha traçada para o herdeiro da

³ A tradução usada nesta dissertação é do tradutor Fabio Cyrino na edição de *Persuasão* da editora Landmark.

casa de Elliot, ele comprara a independência unindo-se a uma mulher rica, de nascimento inferior (Austen, 2012, p. 04).³

Diante desse cenário sucessório, o herdeiro da propriedade dos Elliot contrai matrimônio prioritariamente por razões econômicas, e não por afinidade social ou afetiva. Ainda assim, era plausível que se cogitasse uma união entre ele e uma das filhas do sr. Walter Elliot, uma vez que tal união representaria a única possibilidade de “reintegrar” a herança ao núcleo familiar direto. O casamento surgia, portanto, como estratégia indireta de recuperação patrimonial e de manutenção do vínculo com o espaço doméstico anteriormente pertencente à mãe.

Nesse contexto, o lar assumia centralidade na experiência feminina, configurando-se como espaço legítimo de atuação social das mulheres. A restrição de acesso a diversas atividades da esfera pública reforçava a delimitação entre o espaço privado — socialmente atribuído ao feminino — e o espaço público — predominantemente masculino. Além disso, as expectativas matrimoniais pressupunham a incorporação de atributos associados à domesticidade, como organização, cuidado e submissão às normas sociais vigentes. Consequentemente, determinados ambientes e comportamentos eram considerados impróprios para mulheres, consolidando um sistema de exclusões simbólicas e materiais. Sandra Vasconcelos (2002) discute essas limitações ao analisar as imposições históricas que condicionavam a atuação feminina na sociedade oitocentista.

A organização de vida social dividia os sexos, obrigava as mulheres a uma situação de dependência, as privava de educação e as condenava à indiferença masculina e a um cotidiano aborrecido e vazio. A ascensão da burguesia, no entanto, provocando uma profunda transformação na vida inglesa, trouxe não apenas prosperidade, mas permitiu importantes mudanças nos costumes e na vida cotidiana de homens e mulheres, cujo melhoramento passa a ser visível nas ruas e nas casas e no refinamento do gosto e das maneiras (Vasconcelos, 2002, p. 105).

³ He was at that time a very young man, just engaged in the study of the law; and Elizabeth found him extremely agreeable, and every plan in his favour was confirmed. He was invited to Kellynch Hall; he was talked of and expected all the rest of the year; but he never came. The following spring he was seen again in town, found equally agreeable, again encouraged, invited, and expected, and again he did not come; and the next tidings were that he was married. Instead of pushing his fortune in the line marked out for the heir of the house of Elliot, he had purchased independence by uniting himself to a rich woman of inferior birth (Austen, 2012, p. 164).

As transformações sociais ocorridas no final do século XVIII e início do XIX favoreceram a expansão dos periódicos e do mercado editorial, contribuindo tanto para o refinamento dos costumes quanto para a consolidação do romance como gênero literário. Esse processo esteve associado à formação de um público leitor feminino e à atribuição de uma função moralizadora à literatura. Contudo, tais mudanças não eliminaram os limites impostos à mulher no âmbito doméstico, onde persistiam rígidos critérios de práticas de domesticidade.

Em *Persuasão* (1817), essa circunstância histórica encontra expressão na trajetória de Anne Elliot. Após o rompimento com Frederick Wentworth e sem perspectivas imediatas de matrimônio, a protagonista encontra amparo no cultivo intelectual e na disciplina emocional. Conforme o narrador assinala, ela encontrou refúgio no “refinamento de sua mente e na delicadeza de seu gosto, nos estreitos limites da sociedade à sua volta” (Austen, 2012, p. 26). A passagem mostra como o aperfeiçoamento interior surge como alternativa possível dentro de um espaço social restrito.

Paralelamente, as transformações do mercado editorial possibilitaram que a escrita se configurasse como atividade profissional, ainda que cercada de estigmas. Algumas mulheres passaram a utilizar o romance como meio de expressão intelectual e crítica social. No ensaio *Um teto todo seu*, Virginia Woolf (2014) reflete sobre as condições materiais e simbólicas da escrita feminina no século XIX, ressaltando os obstáculos enfrentados por autoras em uma sociedade que frequentemente depreciava o gênero romanesco. A ausência de autonomia espacial, de um lugar próprio para o exercício da escrita, simbolizada na metáfora do “quarto próprio”, corrobora a dificuldade de mulheres escritoras disporem de tempo e espaço exclusivos para a produção literária.

Ao comentar as obras de Jane Austen, Charlotte Brontë, Emily Brontë e George Eliot, Virginia Woolf (2014) observa que tais romances foram produzidos no interior do espaço doméstico, frequentemente na sala de estar da casa familiar (Woolf, 2014, p. 102). Essa circunstância reforça a impossibilidade de separação entre experiência cotidiana e criação literária feminina. No mesmo ensaio, Woolf destaca a autenticidade e a integridade presentes na escrita das autoras Jane Austen e Emily Brontë, ressaltando a resistência implícita em sua produção. Segundo a crítica, a relevância dessas escritoras reside no fato de que “elas escreviam como mulheres, não como

homens” (Woolf, 2014, p. 108). Tal afirmação evidencia o caráter inovador de uma escrita que, ao afirmar uma perspectiva feminina própria, desafia os padrões literários dominantes e amplia o espaço de atuação intelectual das mulheres em um contexto historicamente restritivo.

Seria preciso uma jovem muito decidida para desconsiderar todas as críticas, repreensões e promessas de recompensa. A pessoa teria que ter sido uma espécie da ativista para si mesma: ah, mas eles não podem comprar a literatura também. A literatura está aberta a todos. Recuso-me a permitir que você, mesmo que seja um bedel, me negue acesso ao gramado. Tranque as bibliotecas, se quiser; mas não há portões, nem fechaduras, nem cadeados com os quais você conseguirá trancar a liberdade do meu pensamento (Woolf, 2014, p. 109).

Os romances de Jane Austen caracterizam-se por núcleos familiares restritos e ambientação predominantemente rural, cenário que corresponde ao espaço social no qual a autora viveu a maior parte de sua vida. Embora o número de personagens seja relativamente limitado, a narrativa privilegia a investigação da interioridade dos indivíduos e de seus efeitos nas dinâmicas sociais, culturais e afetivas. Entre as obras publicadas postumamente, *Persuasão* e *A Abadia de Northanger* destacam-se pelo foco na dimensão psicológica das protagonistas. Em *Persuasão* (1817), Anne Elliot enfrenta a permanência de sentimentos ligados a uma experiência afetiva do passado, lidando, na maturidade, com as repercussões emocionais de escolhas anteriores. Já em *A Abadia de Northanger*, Catherine Morland vivência, ainda na juventude, uma imaginação intensificada pela leitura de romances góticos, o que a conduz a interpretações distorcidas da realidade.

A respeito da produção estética de Austen, Virginia Woolf (2014) observa que o ambiente doméstico constitui eixo recorrente de sua ficção, sendo simultaneamente espaço de criação e de constante interrupção. Tal circunstância contribui para a centralidade da experiência íntima e emocional na construção de suas personagens.

Jane Austen escondia seus manuscritos ou cobria-os com pedaço de mata-borrão. Bom, então, todo treinamento literário que uma mulher tinha no começo do século XIX consistia em exercitar a observação de personagens, a análise das emoções. Sua sensibilidade foi lapidada por séculos pela sala de estar comum. Os sentimentos das pessoas a afetavam; suas relações pessoais estavam sempre diante de seus olhos (Woolf, 2014, p. 98).

Ao tratar desses aspectos, Sandra Vasconcelos (2002) considera que eles constituem nuances do romance enquanto gênero em consolidação no período regencial. O espaço doméstico e a representação da natureza humana figuravam entre seus principais elementos estruturantes, uma vez que o romance buscava retratar o cotidiano e as experiências sociais da época. Nesse contexto, o gênero ultrapassava a condição de mero entretenimento feminino, configurando-se também como meio de expressão intelectual em face das restrições sociais impostas às mulheres.

A publicação de textos literários, contudo, expunha autoras à crítica e a julgamento moral, pois a inserção feminina na esfera pública era frequentemente associada a transgressão social. Em razão disso, muitas escritoras em ascensão optavam pelo anonimato ou pelo uso de pseudônimos, como ocorreu com Jane Austen, cujas primeiras obras foram publicadas sob a assinatura “*A Lady*”. Além disso, a pressão exercida pela sociedade inglesa impunha às escritoras profissionais a necessidade de manter suas produções dentro dos “limites da modéstia e da moralidade” (Vasconcelos, 2002, p. 105). Embora autores homens também estivessem sujeitos a convenções sociais, tais exigências recaíam de maneira significativamente mais rigorosa sobre as mulheres.

Que as mulheres tenham ousado se aventurar no mundo da literatura é, portanto, em si mesmo um fato notável, dadas as condições adversas que tiveram que suportar. Constrangidas pelas exigências insistentes de feminilidade por parte da sociedade a que pertenciam, elas, no entanto, na sua busca por uma voz pública, ajudaram a forjar as convenções do romance, criando uma tradição do romance feminino (Vasconcelos, 2002, p. 105).

Frances Burney (1752–1840) e Ann Radcliffe (1764–1823) estão entre as autoras que influenciaram Jane Austen no contexto inicial da tradição literária feminina inglesa. Ambas contribuíram para a consolidação estética do romance, introduzindo ousadia temática e explorando, de modo significativo, a condição da mulher na sociedade britânica. A influência dessas escritoras manifesta-se de forma perceptível na obra de Austen. Frances Burney, por exemplo, é frequentemente associada à inspiração para alterações no título de *Orgulho e Preconceito* (antes *Primeiras Impressões*), enquanto Ann Radcliffe é diretamente referenciada em *A Abadia de Northanger* (1817), sobretudo por meio da menção a *Os Mistérios de Udolpho* (1794), romance predileto da protagonista Catherine Morland.

Essas mulheres, não só ousaram na escrita de romances, gênero em ascensão e com baixo prestígio social na época, mas também foram responsáveis por pavimentarem o caminho para as futuras escritoras. Jane Austen contribuiu com sua escrita e deixou um legado para que os romances das irmãs Brontes fossem publicados, assim como os de Frances Burney contribuíram para os de Austen.

É importante destacar que grande parte dos manuscritos de Jane Austen foi concebida ainda no final do século XVIII, com exceção de *Emma* (1815), *Persuasão* (1817) e dos textos inacabados produzidos nos anos finais de sua vida. As escritoras do século XVIII, portanto, não apenas serviram de modelo estético, mas também de estímulo à inserção feminina no mercado editorial. Austen tentou publicar um romance no final do século XVIII; contudo, o manuscrito não chegou a ser efetivamente editado e divulgado. Esse desapontamento no início da carreira pode ter contribuído para o intervalo significativo entre a redação das primeiras obras e sua posterior publicação. Nos últimos anos de vida, a saúde fragilizada de Austen comprometeu sua produtividade literária e impediu a conclusão de alguns projetos de romances. *Persuasão* foi o último romance finalizado integralmente pela autora. Até o presente, não há consenso acerca da enfermidade que ocasionou sua morte, embora registros epistolares indiquem que ela enfrentava problemas de saúde durante o período de composição de *Persuasão* e de outras narrativas inacabadas. Em carta dirigida ao irmão Charles Austen, a escritora relata sua dificuldade de escrita: “(...) tenho me sentido deveras indisposta nas últimas duas semanas para escrever qualquer coisa que não fosse absolutamente necessária” (Austen, 2023, p. 735). Em correspondência anterior à sobrinha Fanny Knight, também menciona os sintomas que a afligiam.

Cerca de uma semana atrás senti-me muito mal, tenho tido muita febre e às vezes noites sofríveis, mas estou consideravelmente melhor agora, e recuperando um pouco a minha aparência, que tem estado bem ruim, preta & branca & todas as cores erradas. Não devo mais contar com o retorno do meu viço. A doença é um indulgencia perigosa na minha idade (Austen, 2023, p. 735).

Na mesma correspondência, Austen recomenda à sobrinha que não insista para que o marido desta releia seu romance, observando que o ponto de vista dele divergiria substancialmente do seu, sobretudo no que concerne à escrita literária e à construção de heroínas. A autora afirma: “retratos de perfeição, como sabes, me

deixam enojada e cruel” (Austen, 2023, p. 728). Tal declaração evidencia sua rejeição as representações idealizadas e moralmente impecáveis de personagens femininas, sugerindo preferência por figuras mais complexas e verossímeis. Na sequência da carta, Austen menciona estar trabalhando em uma nova obra — posteriormente publicada como *Persuasão* — e observa que a heroína talvez agradasse à sobrinha, pois “(...) ela é quase boa demais para ser criação minha.” (Austen, 2023, p. 728). A afirmação revela certo distanciamento irônico em relação à própria personagem, ao mesmo tempo que reforça a consciência crítica da autora acerca da construção feminina em seus romances.

Entretanto, embora descrita como uma personagem “quase boa demais”, Anne Elliot é introduzida no romance a partir de uma experiência de arrependimento. A narrativa inicial já a apresenta em estado reflexivo, confrontando o equívoco de ter renunciado ao relacionamento passado com Frederick Wentworth. Por isso, a protagonista surge marcada por sensibilidade e autocrítica, o que confirma o afastamento de Austen dos chamados “retratos de perfeição” e reforça o caráter psicológico e realista da personagem. Tais aspectos relevantes na construção da personagem colaboram para um apelo maior a identificação do leitor, pois Anne não almeja a perfeição, mas busca se reerguer dos escombros do passado que vem à tona com a figura de Wentworth.

Estava convencida de que, embora tivesse sofrido todos os inconvenientes da censura em casa e toda a ansiedade própria da carreira dele, todos os prováveis receios, demoras e decepções, teria sido mais feliz se tivesse mantido o noivado do que fora, sacrificando-o; e isso, acreditava ela, mesmo que eles tivessem sofrido a quantidade habitual, mais do que a quantidade habitual de preocupações e ansiedades, e sem ter em conta o resultado real do caso dele, o qual, afinal, acabara em prosperidade, mais cedo do que seria razoável esperar (Austen, 2012, p. 27).

Portanto, é partir dessas conjecturas que Anne Elliot segue diante da figura que simboliza o arrependimento de escolhas do passado. O retorno do aspirante a marinheiro como capitão da marinha implica cada vez mais na complexidade emocional da personagem, já que ela, então, precisa lidar com a aparente frieza e indiferença de Frederick Wentworth. Os dois passam a ter convivência inevitável, o que os obriga a enfrentar o ressurgimento de sentimentos ignorados, e é a partir desse dilema, que Austen constrói diálogos e situações por meio da sua típica ironia sutil.

2.2 A ironia na narrativa de Jane Austen

Jane Austen não buscava apenas apresentar este panorama da questão feminina no século XIX, mas também promovia o protagonismo da mulher frente a sua própria vida por meio da literatura. Para abordar tais assunto, Jane Austen apropriou-se do discurso indireto livre e utiliza como recurso retórico a figura de linguagem “ironia”, traço marcante do estilo de escrita da autora. Normalmente, Austen apropriou-se desse traço logo nas linhas iniciais do texto, revelando a sua crítica e senso de humor. Por exemplo, *Orgulho e Preconceito* (1813) inicia com a instigante e célebre frase que “um homem possuidor de uma grande fortuna deve estar em busca de uma esposa” (Austen, 2013, p. 05), o que reflete bastante a principal fonte de crítica do enredo.

As frases iniciais do romance *Emma* (1815) também apresentam o emblema da obra ao trazerem na descrição de Emma Woodhouse um tipo particular de mulher que desafiava padrões sociais da época, “bela, inteligente e rica, com um lar confortável e uma natureza alegre, parecia reunir algumas das melhores bênçãos da vida; e vivera quase vinte e um anos no mundo com muito pouco a afligi-la ou irritá-la” (Austen, 2020, p. 73).

Entretanto, em *Persuasão* há uma inversão nessa ordem, pois esse aspecto literário da escrita de Jane Austen não é reforçado no início da narrativa como ocorre usualmente, mas parece ter sido deslocado para o último parágrafo, como pontua Anthony Burgess (1996, p. 209) na seção destinada a ela no livro *Literatura Inglesa*:

Anne era a própria ternura e encontrara total retribuição no afeto do capitão Wentworth. A profissão dele era tudo o que poderia vir a fazer com que suas amigas preferissem uma ternura menor; e a ameaça de uma guerra futura tudo o que poderia nublur sua felicidade. Ela se orgulhava de ser a mulher de um marujo, mas devia pagar o tributo de um permanente alerta por pertencer a uma profissão que, se possível, é mais valorizada por suas virtudes domésticas do que por sua importância nacional (Austen, 2012, p. 168).

Ou seja, a prática de marcar logo no início da narrativa o tom irônico do enredo, o que é tão recorrente nos outros romances da autora – parece se deslocar para o capítulo final de *Persuasão* como forma de marco de uma nova estratégia de Austen, que como salientou Woolf (2015), ela estava se aventurando mais na escrita, que é reforçado na ironia sutil e a na crítica social implícita presente no contexto dos

personagens. Mas essa não é a única peculiaridade do romance em relação aos outros. A ironia em *Persuasão* é menos recorrente do que nos demais.

Genilda Azêredo (2003) salienta que a ironia no romance póstumo se apresenta em níveis menores porque a figura de linguagem evoca, muitas vezes, o humor, e a obra troca esse aspecto para dar espaço ao tema abordado no enredo: o conflito gerado pelo dilema da protagonista. Para isso, Azêredo analisa a caracterização de Anne Elliot, e testifica que a construção da personagem é o cume da problemática, pois a protagonista personifica, segundo a pesquisadora, a razão e a sensibilidade símbolo das irmãs Dashwood, do primeiro romance publicado de Austen.

Anne Elliot pode ter um predecessor intratextual, tanto em Elinor quanto (ironicamente) em Marianne – de Razão e Sensibilidade. Qualidades como senso de dever, responsabilidade, profunda introversão, afeição pelos outros, todas a colocam lado a lado com Elinor. Mas ela também lembra o leitor de uma "Marianne posterior". É bem mais fácil para o leitor de Austen entender e aceitar a rejeição de Anne a Wentworth oito anos antes do início da história, porque sua lembrança da falta de prudência de Marianne em seu relacionamento apaixonado e desastroso com Willoughby, de alguma forma oferece suporte para isso. Anne Elliot, portanto, funciona como uma Marianne "reversa", ou como uma Marianne "revisitada". Anne Elliot é ao mesmo tempo "razão" e "sensibilidade" (Azerêdo, 2003, p. 104).

Então, Anne Elliot é, de certa forma, a fusão da razão e da sensibilidade em Elinor Dashwood e Marianne Dashwood, o que reforça a complexidade psicológica da personagem. A ironia tão utilizada pelos narradores criados por Jane Austen nos outros romances ainda é lançada aos paradigmas sociais restritos, ao esnobismo elitista britânico e aos costumes tradicionais de período. Assim, podemos dizer que, embora esteja presente em *Persuasão* essa figura de linguagem é mais recheada de seriedade.

Em *Persuasão*, o silêncio e a tensão são elementos constantes na narrativa e repletos de conexão com o passado. Primeiramente, a ironia construída por Jane Austen ao longo da narrativa relaciona-se tanto às emoções de Anne em relação a Frederick quanto às emoções dele no que diz respeito a ela. A obra trata o silenciamento da personagem no seio familiar maneira irônica, pois o silêncio de Anne se contrapõe ao fato da narrativa ser estruturada por meio do discurso indireto livre, orientado pela perspectiva dela. Em outras palavras, embora a voz de Anne Elliot não tenha valor no convívio com a família e com os amigos, é pela sua consciência que o discurso narrativo se desenvolve.

Já a tensão é dirigida de maneira irônica, pois Frederick Wentworth manifesta sua fria cordialidade e indiferença ao passo que o narrador criado por Jane Austen nos mostra sua postura atenta a Anne Elliot. Quando o grupo formado por Anne, Frederick, Mary, Charles integram as inseparáveis irmãs Harrietta e Louisa em um passeio, Frederick chega a questionar Louisa – quem todos pensam ser a futura esposa do marinheiro – sobre o motivo de Anne Elliot não ter aceitado a proposta de casamento de Charles Musgrove, então marido de sua irmã mais nova e ela responde o óbvio para ele: influência de lady Russell. O assunto não progride porque sabemos disso por meio de Anne, que escuta a conversa sem querer. Entretanto, eles vão se afastando e ela não consegue mais ouvi-los.

Contudo, a tensão e a ironia se encontram quando ao voltarem para Uppercross, o grupo é surpreendido pela chegada dos Crofts – irmã e cunhado de Frederick – em uma carruagem. O capitão Wentworth, aparentando estar totalmente concentrado em uma conversa com Louisa Musgrove, aborda a irmã e sussurra para ela algo – que é ocultado ao leitor, já que a audição de Anne Elliot não consegue distinguir a fala. Mas os momentos seguintes justificam a atitude do capitão. A sra. Croft convida Anne Elliot a voltar à mansão na carruagem porque ela aparenta estar bem cansada. Anne recusa, mas a sra. Croft insiste. A seguir, a cena.

O grupo a pé já tinha atravessado a estrada e subia o talude em frente; o almirante estava a pôr o cavalo em movimento quando o capitão Wentworth atravessou rapidamente a sebe e disse qualquer coisa à irmã. As palavras poderão ser adivinhadas pelo efeito causado. “Senhorita Elliot, tenho certeza de que a senhorita está cansada”, exclamou a senhora Croft. “Dê-nos o prazer de a levarmos a casa. Há bastante espaço para três pessoas, garanto-lhe se fôssemos todos iguais a você, acho que nós podíamos sentar quatro. Venha, por favor”. Anne ainda estava na estrada e, embora tivesse instintivamente começado a recusar, não a deixaram prosseguir. A amável insistência do almirante veio juntar-se à da mulher; eles não aceitariam uma recusa; apertaram-se o máximo possível para arranjar espaço para ela a um canto, e o capitão Wentworth, sem dizer uma palavra, virou-se para ela e, em silêncio, ajudou-a a subir na carruagem (Austen, 2012, p. 65).

Dessa maneira, podemos perceber que a frieza de Frederick é um disfarce. Ele decide agir de maneira indiferente com Anne Elliot, mas suas atitudes expressam o contrário. E é nessa contradição que a ironia austeniana está manifestada na obra,

pois, o discurso e as ações das personagens, de maneira paradoxal, é a especialidade da autora.

Vale destacar a construção da ironia em *Emma* (1815), que se constitui, talvez, o livro mais irônico da autora, como reforça Genilda Azerêdo (2009), em seu artigo *Jane Austen on the screen: a study of irony in Emma*. Em sua análise, a autora demonstra como Jane Austen construiu a figura de linguagem em diversos níveis ao trazer como protagonista de um romance homônimo uma mulher que age conforme os padrões da sociedade da época, ao mesmo tempo que tenta ser autora/Deus do destino dos demais. Por isso, encontramos os aspectos mais ousados da escrita de Austen ao longo da narrativa, com o intuito de expor a soberba da classe alta e orgulho elitista em relação a essa posição. Tais características estão refletidas na protagonista, Emma Woodhouse, como assevera Azeredo:

Este contraste entre refinamento privado e exibição pública, polidez e artifício, naturalidade e dissimulação, é amplamente transmitido nos romances de Austen. Este aspecto também é responsável por gerar ironia; uma ironia que surge exatamente da fusão de vários discursos em suas narrativas (Azerêdo, 2009, p. 91).

Em *Jane Austen, Adaptação e Ironia*, Genilda Azerêdo (2003) explica que o tom irônico nos enredos Austenianos estão presentes não só nos diálogos dos personagens, mas também na voz do narrador (Azerêdo, 2003, p. 93). Entretanto, existem posições divergentes quanto a manifestação da ironia nos textos das autoras. Virginia Woolf (2015), por exemplo reitera a ideia de que a ironia de Jane Austen é implícita em *Persuasão*, pelo fato de a obra ser marcada pela monotonia e as emoções, inserida nos monólogos interiores de Anne Elliot sobre sua vida. Azerêdo (2009), em outra perspectiva, a define como explícita em *Emma*, pois mesmo que a protagonista dê nome ao romance, ela não é o centro dele. Os dilemas da vida rural dos outros personagens – como os do sr. Knightley, por exemplo, – comprovam isso.

Isso ocorre principalmente porque o romance *Emma* é repleto de situações cômicas e com reflexões psicológicas menores, o inverso do que acontece em *Persuasão*. Essa mudança de perspectiva está relacionada com a forma particular de desenvolvimento das protagonistas na narrativa: enquanto Emma pensa excessivamente na própria influência sobre os outros, Anne Elliot está sujeita às vontades da família. Emma, diferente de Anne, demonstra adquirir sabedoria apenas

no final de sua história, quando ela e George Knightley acabam rompendo a amizade por imprudência e soberba da protagonista. Anne Elliot, por sua vez, inicia a trama bastante prudente e consciente de sua condição, mas o autoconhecimento vai sendo desenvolvido à medida que ela e o capitão Frederick Wentworth se relacionam, ainda que em poucas ocasiões.

No que diz respeito ao conteúdo, a figura do pai de Anne Elliot, o hipervaidoso sr. Walter Elliot, ao lado da filha mais velha e do sobrinho, William Elliot, são as principais figuras esnobes do romance. A vaidade do patriarca da família, da sua obsessão pelo livro *baronetage* e a casa rodeada de espelhos configuram a sátira preferida de Jane Austen.

No quesito diálogo, a ironia é expressa em conversas entre os personagens. Um exemplo representativo disso acontece por ocasião de um jantar na casa dos Musgrove, e o capitão Wentworth, diante da presença da família e de Anne Elliot, critica a presença de mulheres nas embarcações marítimas, afirmando que elas merecem mais conforto do que a tripulação a bordo pode proporcionar.

(...) isso não é por falta de cavalheirismo para com elas. Resulta, sim, saber que é impossível, apesar de todos os esforços e de todos os sacrifícios, proporcionar o conforto que as mulheres merecem. Não é falta de cavalheirismo, almirante, achar que as mulheres merecem um nível de conforto elevado... É o que acontece comigo. Detesto ouvir falar de mulheres a bordo, ou de vê-las a bordo; e navio algum, sob o meu comando, transportará alguma vez um grupo de senhoras, se eu puder evitar (Austen, 2012, p. 51).

Como podemos ver, o personagem tenta limitar o papel da mulher, inclusive reduzindo seus espaços de locomoção. No entanto, a irmã dele, a Sophia Croft – esposa do almirante Croft – intervém e diz o quanto as mulheres podem se adaptar em alto mar. Ela reitera: “(...) eu detesto ouvi-lo falar assim, como um cavalheiro requintado, e como se as mulheres fossem todas damas delicadas, em vez de seres racionais. Nenhuma de nós espera ter mar calmo todos os dias” (Austen, 2012, p. 52).

Vê-se que esta última frase da sra. Croft carrega um simbolismo que transcende o assunto da limitação da mulher no universo marítimo, evidenciando o fato de as mulheres serem capazes de se adaptarem na sociedade como um todo – e não somente na esfera privada. É neste trecho onde Austen efetua a sua crítica, já que o isolamento doméstico era bastante presente no cotidiano das mulheres e isso revelava o preconceito social a que eram submetidas, uma vez que eram consideradas

racionalmente inferiores aos homens e não poderiam estar em muitos espaços públicos. A conversa termina com o almirante Croft desdenhando do pensamento de Frederick, ao afirmar que o capitão seria eternamente grato a qualquer amigo marinheiro que levasse a esposa até ele. Essa cena expressa o estilo irônico de Jane Austen por meio da satirização das situações presente nos diálogos.

Diante disso, observa-se que, em *Persuasão*, a ironia apresenta-se de forma mais densa e menos recorrente quando comparada a outras obras de Jane Austen. E essa característica particular da obra pode ser atribuída ao momento de maturidade intelectual da autora, bem como à construção da heroína Anne Elliot, cuja personalidade não evidencia traços que remetam diretamente a um tom marcadamente irônico.

2.3 Anne Elliot e o traço da persuasão

No que diz respeito à trajetória de Anne Elliot, em *Persuasão* (1817), seu principal dilema gira em torno de um impasse histórico-social envolvendo o amor e a condição econômica. Em uma época marcada pela necessidade de ascensão social, as famílias buscavam entrar nos ciclos sociais mais elevados, principalmente por meio do casamento. Enquanto as mulheres, especialmente, as mães, buscavam os melhores partidos para suas filhas, os homens, eram responsáveis pelo cuidado do patrimônio imaterial e da propriedade familiar.

Anne Elliot é a segunda filha do baronete e viúvo Sir Walter Elliot. A família vive a mansão de Kellynch Hall e esbanja a fortuna por status social. Na adolescência, Anne Elliot, jovem no seu pleno vigor e beleza, conheceu o espirituoso Frederick Wentworth e, mesmo com temperamentos diferentes, os dois encontraram afinidades e conexão emocional quando se conheceram. A relação imediatamente se tornou amorosa e Frederick propôs casamento a Anne. Entretanto, ao passo que muitas coisas os uniam, tantas outras também os separavam – como as questões determinantes na época, isto é, a situação econômica, a posição social e o sobrenome, fatores que colocavam Wentworth em desvantagem. Logo, motivos para influenciar Anne Elliot a pensar que o matrimônio não seria favorável, não faltaram para Lady Russell, madrinha e amiga confidente da moça. Cedendo à influência da melhor amiga, Anne recusa a proposta de casamento de Frederick e rompe com ele.

O conflito do romance é apresentado ao leitor quando Anne descobre que Frederick, então capitão da marinha, retornaria a Bath (cidade onde se passa o romance) com prestígio social pós-guerra e manifestando a intenção de se casar. Após essa elevação de estatuto social, ele passa a ser cobiçado por outras moças solteiras – como Louisa e Harrieta Musgrove, amigas de Anne – e a participar dos mesmos círculos sociais da família Elliot. Portanto, a tensão entre Anne Elliot e Frederick Wentworth cresce com a convivência indesejada dos dois e com a sensação dos sentimentos mal resolvidos. Os fatos são apresentados ao leitor por meio da fusão entre a narração em 3ª pessoa do narrador e a perspectiva de Anne Elliot.

No início da narrativa, é revelado um dos principais motivos que teria levado Lady Russell a convencer Anne a recusar a proposta de Frederick. O narrador do romance descreve:

O capitão Wentworth não possuía fortuna. Tinha tido sorte na sua profissão, mas gastara com prodigalidade o que ganhara facilmente, não guardara nada. Mas estava confiante de que em breve seria rico, cheio de vida e de entusiasmo, ele sabia que em breve teria um barco e que em breve seria colocado em um posto que o conduziria a tudo o que desejava. Sempre tivera sorte e sabia que continuaria a ter. Tal confiança, poderosa no seu entusiasmo e encantadora pelo modo como era expressa, deveria ter sido suficiente para Anne; mas lady Russell via a situação de um modo diferente (Austen, 2012, p. 25).⁶

Diante disso, percebemos a condição social e econômica em que o então pretendente de Anne Elliot se encontrava. Logo, a perspectiva de Lady Russell, além de estar fundada no carinho e no apreço pela afilhada, também tem raízes na engrenagem social da época, já o casamento era tido como possibilidade de vantagem social. Ao discutir essa questão, Adriana Sales Zardini afirma que:

(...) uma moça de origem nobre se interessasse por um rapaz de origem humilde, nada poderia ser feito, pois todo o dinheiro proveniente de antigas gerações poderia ficar nas mãos de comerciantes e o nome da família (nobre) se perderia. Por isso, em muitos casos, os ricos de origem nobre (*old money*) se consideravam melhores que as pessoas ricas, graças ao dinheiro do comércio (*new money*) (Zardini, 2011, p. 09).

⁶ Captain Wentworth had no fortune. He had been lucky in his profession; but spending freely, what had come freely, had realized nothing. But he was confident that he should soon be rich: full of life and ardour, he knew that he should soon have a ship, and soon be on a station that would lead to everything he wanted. He had always been lucky; he knew he should be so still. Such confidence, powerful in its own warmth, and bewitching in the wit which often expressed it, must have been enough for Anne; but Lady Russell saw it very differently (Austen, 2012, p. 184).

Seguindo essa perspectiva histórica, o início do romance é marcado pela descrição da figura vaidosa e egocêntrica do patriarca da família Elliot, Sir Walter Elliot. Muito vaidoso e extremamente orgulho quanto ao título de baronês, ele chega a hesitar em alugar a propriedade, Kellynch Hall, mesmo se encontrando em declínio financeiro. Então, sob este prisma, o futuro e a reputação nobre da família Elliot entrariam em declínio com o casamento de Anne e Wentworth, pois, de acordo com a visão do pai da moça, seria desvantajoso e socialmente inconveniente. Portanto, isso não somente prejudicaria a imagem social da família, mas também as relações deles com a alta sociedade.

Dessa forma, Anne Elliot não se encontrava somente diante das pressões sociais para casar-se, mas também estava submetida à pressão emocional por parte de sua família. Mesmo amando Frederick, ela precisa ser bastante prudente ao tomar qualquer decisão. Nesse sentido, esses fatores devem ser levados em conta na escolha de Anne, e são primordiais para a progressão da narrativa, pois a questão central envolve o uso da racionalidade em detrimento dos sentimentos, já que ela “Ela fora forçada a ser prudente na juventude e, à medida que envelhecia, aprendia o que era o romance: a sequência natural de um início nada natural”⁷ (Austen, 2012, p. 30). Esse é o principal debate temático neste enredo criado por Jane Austen.

As temáticas e o conflito do livro já se tornam evidentes no próprio título da obra literária, uma que ele levanta a questão central do enredo. Isso porque o nome do livro impulsiona a imaginação do leitor sobre a problemática principal da história. Esta relação intrínseca entre título e enredo é comum nos romances de Jane Austen, e é possível vislumbrar isso também em *Orgulho e Preconceito* (1813), onde o relacionamento amoroso entre Elizabeth Bennet e Fitzwilliam Darcy se inicia com atritos relacionados a discrepâncias sociais e a primeiras impressões. Em *Razão e Sensibilidade* (1811), as irmãs Elinor e Marianne Dashwood são símbolos da racionalidade e das emoções efervescentes, respectivamente. Enquanto em *Emma* (1815) há a personalidade egocêntrica da protagonista que dá nome ao livro. Em outra perspectiva, *Mansfield Park* (1814) e *A Abadia de Northanger* (1817) carregam a importância do local para a sucessão do conflito envolvendo as personagens.

Harold Bloom (1994), em *O Cânone Ocidental*, analisa essa relação entre os

⁷ She had been forced into prudence in her youth, she learned romance as she grew older: the natural sequel of an unnatural beginning. (Austen, 2012, p. 186).

títulos dos romances e o impasse a ser enfrentado pela protagonista na história. Ele aborda que, em *Persuasão*, o título difere dos outros livros porque não se refere a uma pessoa, casa ou propriedade, mas, sim, a uma abstração. Abstração essa que vai além do “orgulho” e do “preconceito” que percebemos em Elizabeth Bennet e Fitzwilliam Darcy. A “persuasão” é circunstancial e perdura na história até o momento no qual o casal protagonista, oito anos depois, decidem retirar esse empecilho – ou melhor, os efeitos dele – da história.

Seguindo essa perspectiva de associar a nomeação de pessoas e objetos como motivação para compreensão da temática das obras, podemos elencar ainda alguns sobrenomes dos principais personagens criados por Austen, que também seguem um significado relacionado a sua trajetória no enredo. O nome de Fanny Price, de *Mansfield Park*, é o mais evidente dentre os outros, pois o seu sobrenome evoca dinheiro, uma das principais temáticas do livro. A partir disso, podemos relacionar o sobrenome de Frederick, “Wentworth”, que pode ser entendido como “alguém valioso no passado”, considerando a conjugação do verbo “go” em inglês no passado simples, que é “went”⁸ e o significado de “valor” do substantivo “worth”. Portanto, é pertinente considerar o sobrenome de Wentworth, como um precedente de valor na história, especialmente para Anne Elliot.

A conexão entre os dois, marcada pela tensão, gera o distanciamento e o silêncio. À medida que Anne descobre ainda estar apaixonada por Frederick, ele aparenta ser o único que nota a presença dela. Depois do fatídico acidente de Louisa Musgrove em Lyme, o capitão demonstra estar consciente da capacidade de Anne Elliot e diz: “A senhora Charles Musgrove vai querer, sem dúvida, voltar para junto dos filhos; mas, se Anne quiser ficar, não há pessoa mais indicada nem mais capaz que Anne” (Austen, 2012, p. 76).

Esse aspecto da relação dos dois é analisado por Harold Bloom (1994), que destaca o estilo literário irônico e inovador de Jane Austen no enredo. Ele caracteriza Anne Elliot como “um ser serenamente eloquente”, além de ser “uma personagem autoconfiante, de modo nenhum desamparada, e o sentido que ela tem do eu nunca esmorece” (Bloom, 1994, p. 253). É possível perceber isso na narração de Austen em que é dito o seguinte:

⁸ Significado do verbo “went” no passado simples em inglês, gerado pelo dicionário inglês-português: <https://www.linguee.com.br>

mas Anne, aos vinte e sete anos, pensava de um modo muito diferente de como fora levada pensar aos dezenove. Não culpava lady Russell, não culpava a si mesma por ter seguido os conselhos dela; mas achava que, se uma jovem, em circunstâncias semelhantes, lhe viesse pedir conselhos, estes não lhe provocariam tamanho sofrimento imediato, com vista a um futuro feliz incerto (Austen, 2012, 27)⁹.

Outro ponto importante na construção narrativa de *Persuasão* é a marcação de tempo. O texto literário inicia com uma leitura do *baronetage*¹⁰ pelo Sr. Walter Elliot, pai de Anne, que é composta por datas e períodos da vida da família Elliot. Esse é o passatempo favorito do patriarca, um homem que valoriza a beleza, a elegância e o sobrenome acima de tudo. A filha do meio, Anne Elliot, é rechaçada por ter, segundo o pai, uma beleza mediana quando adulta. Porém, o narrador do livro privilegia os traços de Anne aos dezenove anos quando conheceu Frederick Wentworth.

Anne Elliot, com todas as vantagens que a classe, a beleza e a inteligência lhe conferiam, desperdiçar a vida aos dezenove anos; envolver-se aos dezenove anos em um noivado com um jovem que não tinha nada a recomendá-lo a não ser ele mesmo, e sem esperança de alguma vez ser rico; pelo contrário, correndo o risco de uma profissão incerta, e sem ligações que garantissem a sua promoção naquela profissão, seria, de fato, um desperdício em que lhe era doloroso pensar! Anne Elliot, tão jovem, conhecida de tão pouca gente, arrebatada por um desconhecido sem ligações nem fortuna; ou, melhor, mergulhada em um estado da mais penosa e preocupante dependência, que lhe destruiria a juventude! Isso não aconteceria, se ela conseguisse evitá-lo, através de uma interferência sincera de amizade e dos conselhos de alguém que tinha quase um amor e direitos de mãe (Austen, 2012, p. 25)¹¹.

⁹ but Anne, at seven-and-twenty, thought very differently from what she had been made to think at nineteen. She did not blame Lady Russell, she did not blame herself for having been guided by her; but she felt that were any young person, in similar circumstances, to apply to her for counsel, they would never receive any of such certain immediate wretchedness, such uncertain future good (Austen, 2012, p. 185).

¹⁰ O *baronetage* era um livro destinado aos barões onde era possível encontrar as árvores genealógicas das famílias dos barões de cada região.

¹¹ Anne Elliot, with all her claims of birth, beauty, and mind, to throw herself away at nineteen; involve herself at nineteen in an engagement with a young man, who had nothing but himself to recommend him, and no hopes of attaining affluence, but in the chances of a most uncertain profession, and no connexions to secure even his farther rise in the profession, would be, indeed, a throwing away, which she grieved to think of! Anne Elliot, so young; known to so few, to be snatched off by a stranger without alliance or fortune; or rather sunk by him into a state of most wearing, anxious, youth-killing dependence! It must not be, if by any fair interference of friendship, any representations from one who had almost a mother's love, and mother's rights, it would be prevented (Austen, 2012, p. 184).

Embora Anne pudesse usufruir de sua beleza e de uma série de privilégios, o seu vigor foi esmorecendo na medida em que ela vivenciava as consequências da persuasão. O narrador dissertando sobre o passado da personagem e, por meio de *flashbacks*, revela d quando Anne e Frederick se conheceram na época em que Anne Elliot era descrita como uma moça de temperamento manso e a natureza melancólica. Essas características são reforçadas pelo argumento de que, apesar de Lady Russell ter a influenciado no passado, ela entende que foram por motivações benevolentes. Contudo, ela com 27 anos de idade – e com mentalidade muito diferente de aos 19 – tem plena consciência de que “teria sido uma mulher mais feliz se tivesse mantido o noivado do que ter sacrificado tudo¹²” (Austen, 2012, p. 23). Assim, Anne Elliot parece ter amadurecido por meio dessas circunstâncias complexas, isto é, a consciência do momento de felicidade do passado e do arrependimento. Dessa forma, é possível notar a profundidade da condição mental da personagem, o que eleva a estética reflexiva e psicológica do romance.

Anne Elliot, assim como Fanny Price (*Mansfield Park*), não possui uma vivacidade de espírito quanto Elizabeth Bennet, Emma Woodhouse ou Marianne Dashwood. Apesar disso, é relevante considerar que Anne Elliot e Fanny Price contam com complexos sentimentos, pois passaram por experiências traumáticas no passado e são constantemente subjugadas no contexto familiar. Tais problemas não são tão comumente vivenciados pelas outras protagonistas e isso pode ser característica do período maduro de Austen, pois segundo Franca Neto e John Milton, na obra *Literatura Inglesa* (2009), “faltam comicidade e a espontaneidade” das obras anteriores nos últimos romances de Austen, entretanto essa falta é compensada com “delineamentos mais complexos de personagens” (p. 153). Anne Elliot e Fanny Price expressam tais delineamentos profundos, ao passo que *Persuasion* e *Mansfield Park* revelam um menor teor de comicidade, possibilitando espaço para os conflitos das personagens.

Consoante a essa ideia, Virginia Woolf (2015) também comenta sobre a comicidade nos últimos romances. Ela menciona que em *Persuasão* a comicidade “é menos intensa¹³”. Ela ainda acrescenta que o atributo singular de *Persuasão* é “uma beleza peculiar e uma singular monotonia”, aspecto das mudanças literárias da etapa

¹² she should yet have been a happier woman in maintaining the engagement, than she had been in the sacrifice of it (Austen, 2012, p. 186).

¹³ Tradução: Leonardo Frões.

transitória entre os séculos XVIII e o XIX. Além de apresentar um novo elemento estético no qual a romancista haveria tentado se aventurar e a “descobrir que o mundo é maior, mais misterioso e mais romântico do que havia suposto” (Woolf, 2015, p. 102). Talvez seja essa a razão pela qual as adaptações cinematográficas desta última obra tenham passado despercebidas pela crítica especializada, em relação as demais, já que há um número maior de personagens maduros (especialmente os protagonistas), e isso pode não ser objeto de interesse do público cinéfilo, que está acostumado com a sagacidade das protagonistas mais conhecidas.

Dentro dessa lógica, é possível visualizar a oposição de temperamento entre as personagens. Anne Elliot reflete o oposto de Emma Woodhouse. Enquanto Emma persuade a amiga Harriet Smith a não se casar, Anne é persuadida por Lady Russell pelos mesmos motivos levantados pela srta. Woodhouse, isto é, os valores culturais e econômicos. Então, podemos dizer que, enquanto Emma foi “influyente”, Anne foi “influenciável” e esse contraste revela traços da personalidade de cada uma. Enquanto Emma é extrovertida, ama ser o centro das atenções e ter a opinião elevada a mais alta estima, Anne, em outra perspectiva, mesmo sendo bastante letrada, inteligente e de bom senso, – nas palavras do narrador – não é valorizada no âmbito familiar e por isso, observa mais do que fala. Mas Anne, com uma elegância de espírito e uma doçura de caráter que a colocavam em alta conta com qualquer pessoa de discernimento, não era ninguém aos olhos do pai, nem aos da irmã; a sua palavra não tinha qualquer peso; era sempre obrigada a ceder: era apenas Anne (Austen, 2012, p. 11)¹⁴.

Nos primeiros capítulos de *Persuasão*, o narrador onisciente evidencia o nível de reflexão de Anne na medida em que ela vai manifestando sua natureza melancólica e sua alta introspecção. No capítulo em que ocorre o reencontro com o capitão Wentworth, Anne demonstra desconcerto após ver o antigo noivo depois de anos. A personagem reage de maneira imediata após a saída dele: “Anne tentou terminar o café da manhã o melhor que pôde. “Já passou! Já passou!”, repetiu para si mesma, com uma gratidão nervosa. “O pior já passou” (Austen, 2012, p. 46)¹⁵. Em seguida,

¹⁴ but Anne, with an elegance of mind and sweetness of character, which must have placed her high with any people of real understanding, was nobody with either father or sister; her word had no weight, her convenience was always to give way: she was only Anne (Austen, 2012, p. 171).

¹⁵ Anne might finish her breakfast as she could. “It is over! it is over!” she repeated to herself again and again, in nervous gratitude. “The worst is over!” (Austen, 2012, p. 205).

entra o estado de epifania:

Ela o vira. Tinham-se encontrado. Tinham voltado a estar na mesma sala! Em breve, porém, começou a raciocinar para si própria e a tentar sentir menos oito anos, tinham-se passados quase oito anos desde que tinham desistido de tudo. Como era absurdo voltar a sentir a agitação que aquele espaço de tempo tinha banido para a distância e para o esquecimento! O que não teria acontecido em oito anos! Acontecimentos de todo o gênero, alterações, separações, mudanças – tudo, deve ter acontecido de tudo; e o esquecimento do passado – como isso era natural, como era certo também! Era quase um terço de sua vida (Austen, 2012, p.46)¹⁶.

A vivacidade de espírito das protagonistas, que Bloom (1994) diz ser a especialidade de Austen, carece em Anne Elliot. Porém, a falta de vivacidade é compensada com maior nível de maturidade que está presente na posição dessa protagonista e nas suas reflexões psicológicas. Embora Anne seja ignorada por sua família, é por meio dos olhos dela que temos o panorama do que está acontecendo. Na medida em que Anne é ignorada por todos ao redor, é pela perspectiva dela que o enredo acontece.

Ninguém ouve Anne, ninguém a ver, mas é ela que está sempre no centro. É através dos seus ouvidos, olhos e mente que somos levados a interessarmo-nos por aquilo que está acontecer. Se ninguém se dá muito conta dela, ela dá bastante conta de toda a gente, e a percebe-se do que lhes está a acontecer quando eles mostram ignorância acerca deles próprios... ela lê a mente de Wentworth, com todos os futuros dissabores que ele está a causar a outros e a si mesmo, antes de essas consequências trazerem a informação até ele (Stuart Tave *apud* Harold Bloom, 1994, p. 254).

O diferencial de Anne, ressalta Bloom (1994), é justamente a percepção dos outros e a revelação sobre eles. Por meio dos olhos de Anne Elliot, que Austen estabelece a narração e funde a perspectiva da protagonista à voz do narrador. Um exemplo é o desabafo de Anne sobre a cordialidade fria de Wentworth: “Anne não desejava mais esses olhares e conversas. A polidez fria e a graça cerimoniosa de

¹⁶ She had seen him. They had met. They had been once more in the same room. Soon, however, she began to reason with herself, and try to be feeling less. Eight years, almost eight years had passed, since all had been given up. How absurd to be resuming the agitation which such an interval had banished into distance and indistinctness! What might not eight years do? Events of every description, changes, alienations, removals – all, all must be comprised in it, and oblivion of the past – how natural, how certain too! It included nearly a third part of her own life (Austen, 2012, p. 205).

Frederick eram piores do que qualquer coisa”¹⁷ (Austen, 2012, p. 54). Outro ponto irônico é que, ao passo que os outros a ignoram a presença de Anne, ela é notada por quem ela acredita ser total indiferente a ela – aquele a quem ela pensava ter perdido total poder.

Quando Anne Elliot debate sobre a natureza e constância do amor nos homens e nas mulheres com o capitão Haville, Frederick Wentworth percebe o assunto e escuta a conversa sem eles perceberem. Aparentemente, ele está escrevendo um documento para o amigo, mas, em seguida, é narrado que ele também escrevia uma carta a Anne revelando os seus sentimentos depois de anos. Na carta – momento do clímax do livro – Frederick expõe seus sentimentos e revela ter voltado a Bath por causa de Anne. Ele diz estar “entre a agonia e a esperança” (Austen, 2012, p. 159)¹⁸ e que ainda amar a jovem mesmo depois de anos de reclusão. Os eventos seguintes levam ao desfecho da obra. O narrador dá a entender que os dois se casam sob o consentimento da família de ambos.

De acordo com o exposto, percebemos como o conflito gerado pela persuasão de lady Russel, que dissuadiu Anne Elliot a não aceitar a proposta de casamento de Frederick Wentworth, configura vários desdobramentos do enredo. O trauma encarnado na figura de Wentworth como capitão da marinha e excelente pretendente as moças solteiras, intensifica a resignação e sentimentos na protagonista. Por isso, a estrutura elaborada por Jane Austen e a fusão das perspectivas do narrador à visão da protagonista dão foco à construção da personagem, por isso, transformá-la significa também alterar traços da história para outra perspectiva, já que ambos estão interligados.

Nessa perspectiva, passar essas nuances para uma adaptação fílmica pode ser um desafio, principalmente se levarmos em consideração a configuração da expressão audiovisual. Outra questão primordial é como a personagem Anne Elliot, inserida nesta complexidade narrativa e emocional, pode ser adaptada para as telas de modo a evidenciar os fatores aos quais ela foi submetida; o dilema entre viver um amor e manter a imagem social da família, sua postura diante do capitão Wentworth e seu crescimento pessoal perante esse desafio. Além disso, sua resignação e introversão, aspectos bastante explorados na narrativa de Austen, podem ser um

¹⁷ Anne did not wish for more of such looks and speeches. His cold politeness, his ceremonious grace, were worse than anything (Austen, 2012, p. 212).

¹⁸ I am half agony, half hope (Austen, 2012, p. 312).

obstáculo adicional para construção de uma narrativa audiovisual que pressupõe mais ação.

3 A TEORIA DO CINEMA E DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA; A CULTURA DA CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA E A COMPLEXIDADE NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

Neste capítulo, buscamos delinear um percurso teórico sobre a configuração de narrativa nas telas e o processo de adaptação fílmica com o objetivo de apresentar a autenticidade e a funcionalidade das produções audiovisuais e seus contextos receptores. Delinearemos, ainda, um percurso teórico do desenvolvimento e aprimoramento nas narrativas cinematográfica e televisiva implantadas nos programas televisivos desde a década de noventa, que vai ao encontro do novo formato de telas disponibilizado pelas plataformas de serviço de *streaming* atuais, que levam em consideração ainda os modos de engajamento.

3.1 A teoria do cinema e da adaptação cinematográfica

Um dos pontos mais discutidos quanto à relação entre literatura e cinema é a questão da fidelidade ao texto de partida, especialmente quando é uma obra literária considerada clássica da tradição literária. Robert Stam (2003) salienta que a exigência de fidelidade total entre o filme e o livro leva à categorização da adaptação em diversos termos, como “profanação”, “deformação” e até mesmo “violação” do texto literário. Esses termos carregam um significado hierárquico, pois não só proclamam a superioridade do livro sobre o filme, mas também elevam o grau artístico da literatura sobre o cinema. Entretanto, Stam direciona esse argumento para outra perspectiva e reflete sobre o senso comum segundo o qual algumas adaptações não conseguem captar aspectos cruciais do texto de partida (livro), ao passo que outras chegam a perder até mesmo as características intrínsecas do texto-fonte (Stam, 2003, p. 20). Ocorre, dessa forma, um certo distanciamento da obra e isso, muitas vezes, é o principal argumento para atribuir juízo de valor e críticas tradicionais à adaptação fílmica.

A ideia de fidelidade total não deve ser o principal caminho de análise de uma adaptação cinematográfica porque tanto a literatura quanto o cinema se estruturam por meios distintos de linguagem e possuem formas de comunicação peculiares. Enquanto

o cinema se comunica essencialmente pela imagem, seu principal meio de expressão, a literatura se estrutura na palavra. Sob essa perspectiva, de acordo com Stam (2006), percebe-se que a questão da fidelidade possui um caráter duplo: ao mesmo tempo que não deve ser o critério central na avaliação de uma adaptação, também não pode ser totalmente desconsiderada, já que algumas narrativas cinematográficas podem não conseguir refletir nuances centrais da obra de partida.

Há também o apelo do público para a verossimilhança nas telas, no que pode configurar a adoção do estilo “realista” do cinema. Durante muito tempo a arte cinematográfica obteve um “ideal estético” baseado no realismo que vigorava em outras artes. Movimentos como o “surrealismo”, o “realismo poético” e o “realismo subjetivo”, segundo Stam, mostram como o realismo dentro do cinema era almejado. No âmbito literário, o realismo “designa um mundo ficcional caracterizado por coerência interna, causalidade plausível e plausibilidade psicológica” (Stam, 2003, p. 164). Dessa forma, além da fidelidade, há outro fator determinante: a busca pelo traço realista pautado na verossimilhança.

Seguindo na mesma linha de raciocínio, Linda Hutcheon (2013) explica que a possibilidade “das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto” (Hutcheon, 2013, p. 24) contribui para o olhar crítico, e as vezes negativo, à adaptação cinematográfica. A leitura do texto-fonte leva o público a criar expectativas sobre a adaptação e quando elas são contrariadas podem suscitar críticas subjetivas. Muitas vezes, há o que Stam argumenta ser a visão de superioridade da literatura sobre a adaptação, simplesmente por conta de a literatura ser uma forma de arte mais antiga e mais cultivada nas sociedades ocidentais. Essas percepções, evidentemente, não levam em consideração o processo de adaptação, ou seja, não consideram os diversos fatores envolvidos em adequar o conteúdo do texto de partida ao texto de chegada. Nas telas, o texto-fonte precisa ser traduzido em linguagem não-verbal e sonora, já que o público telespectador detecta essa linguagem pela percepção auditiva e visual. Ademais, o processo de adaptação, como salienta Hutcheon, é análogo ao processo de tradução e de paráfrase. Portanto, “Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal” (Hutcheon, 2013, p. 39). A autora ainda salienta que as adaptações “contam histórias ao seu próprio modo” e que quem adapta:

utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante (Hutcheon, 2013, p. 24).

Ou seja, na visão da autora, os adaptadores podem contar histórias de maneiras diferentes dependendo do setor artístico. Por exemplo, um roteiro de cinema pode virar romance, ou um texto literário pode se tornar uma peça de teatro. Cada meio conta a mesma história de maneira distinta, perpassando por mensagens diferentes. E mesmo diante da imagem compartilhada de inferioridade das adaptações, elas estão presentes em quase tudo no cotidiano das sociedades modernas e no surgimento de novas mídias digitais. A busca pelo entretenimento artístico leva ao método adaptativo ser cada vez mais comum na cultura de massa. A escolha pela adaptação ocorre porque ela atrai o gosto pela “repetição com variação” e combina “reconhecimento e lembrança” (Hutcheon, 2013, p. 25) que pode evocar o prazer pela obra ou o repúdio.

Como é amplamente difundida na cultura de massa e digital, o processo de adaptação carrega consigo outro interesse: o comercial. Isso porque, considerando os novos parâmetros de recepção, um dos motivos que levam a adaptação ter maior projeção é o engajamento com o público espectador, tanto para o texto literário quanto para a narrativa cinematográfica. O impacto comercial de uma obra literária pode ser visto pela indústria cinematográfica como um ponto de partida relevante para iniciar o processo de adaptação. Sob essa perspectiva, a adaptação, de maneira mais geral, possui o seu lado externo ao processo, que é a mercantilização, levando os filmes a se tornarem mais produtos comerciais para o consumo do que obra de arte. Além de render altos lucros para a indústria cinematográfica, uma adaptação fílmica de uma obra literária pode também contribuir para a propagação do texto literário no qual o longa é baseado.

Linda Hutcheon (2013) classifica esse fenômeno como o primeiro propósito da adaptação. Por isso ela defende que a adaptação:

(...) é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de

ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada (Hutcheon, 2013, p. 29).

Já como processo criativo, a adaptação reinterpreta um texto de acordo com a perspectiva requerida. Isso pode ser considerado um ato de recuperação ao transformar uma história para determinado público, podendo até ter intuito de manter viva a história. Por outro lado, ela também serve de intertextualidade, ressoando através da repetição, e se tornando, assim, uma extensão e não uma derivação ou obra secundária.

Como qualquer processo de adaptação, a arte cinematográfica também exala a sua singularidade. Robert Stam destaca que o cinema “deve obedecer à sua própria lógica” e não fazer o que as outras artes fazem de melhor, e sim “fazer o que melhor saber fazer” (Stam, 2003, p. 26). Expressa-se, nesse aspecto, a complexidade pragmática e a pluralidade semântica da expressão do cinema diante do material sutil da imagem, das inúmeras possibilidades de movimentos e configuração desses movimentos. Ademais, as combinações entre os planos cinematográficos – suplantados de milhões de imagens - manifestam características e detalhes vívidos. A simultânea ligação com o som, os ruídos, a trilha sonora enriquece ainda mais a apresentação de determinada mensagem. Por isso, a necessidade de tantos profissionais do ramo para institucionalizar a produção.

Enquanto os poetas e romancistas (geralmente) trabalham solitariamente, os cineastas (geralmente) trabalham em conjunto com fotógrafos, diretores de arte, atores, técnicos etc. Enquanto os romances possuem personagens, os filmes possuem personagens e intérpretes, algo bastante distinto (Stam, 2003, p. 27).

Conforme um filme é produzido o seu propósito e códigos são pensados para “caber” no gênero no qual ele precisa estar inserido. A teoria do cinema, explica Robert Stam (2006), também herdou essa técnica de classificar as histórias da literatura por isso o gênero cinematográfico é influenciado por tensões sócio-históricas. Entretanto, o cinema foi se apropriando de novos meios e propósitos capazes de adquirir outros tipos de gêneros. O musical, os *blockbusters*, os filmes de faroestes, são exemplos do aprimoramento dos gêneros que levam em consideração as estruturas audiovisuais e o objetivo concreto de agradar determinado público.

Ainda assim, a adaptação é vista como “obra derivativa” e “reencenada e transformada” (Hutcheon, 2013, p. 31). Essa visão é patenteada porque no processo ocorre a mudança na forma, mas o conteúdo persiste. Há também o intuito de vários profissionais adaptadores de manterem o “tom”, o “espírito” ou o “estilo” da obra, conforme a mídia e o gênero. É, portanto, a busca por “equivalência” a principal impulsionadora da transformação, em ações conjuntas com os “diferentes sistemas de signos” e os “vários elementos da história”, isto é, o tema, as personagens, os pontos de vista, contexto etc. Ela define:

Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (Hutcheon, 2013, p. 40).

Nesse sentido, ocorrem mudanças ontológicas no processo. Aquele que adapta transforma uma arte situada em um sistema, como a literatura, para outro com normas diferentes, como o cinema. Da mesma forma, também outro fenômeno acontece: ambos os meios artísticos carregam impressões de quem os produz. Na adaptação, a perspectiva do adaptador é posta em prática no processo; sua sensibilidade, talento e interesses são ativados para a seleção de aspectos requeridos. Tais aspectos serão adequados aos códigos e ferramentas da mídia de chegada. Quanto ao conteúdo interno, podemos citar o gênero no qual a obra adaptada será implementada que também deve ser levado em conta. Por exemplo, os cortes no texto de partida e os acréscimos no texto de chegada participam desse método, especialmente por conta da disponibilidade temporal da mídia. Um romance longo pode ter personagens, locais e temáticas retiradas para que a obra adaptada atenda à expectativa de tempo de duração previsto no formato audiovisual.

Seguindo o mesmo parâmetro, o processo adaptativo é um reflexo da autonomia que o adaptador tem na recriação e na apropriação do texto fonte. Esse ato revela o novo produto artístico a ser gerado na adaptação, o que permite a ela a possibilidade de ser um outro texto e não uma mera cópia. Por isso é pertinente pensar sobre o fracasso de uma adaptação, não pelo viés da fidelidade, mas pela falta de criatividade e habilidade

do adaptador de lidar com aspectos considerados relevantes da obra de partida. E esse diálogo funcionaria como intertextualidade para o público conhecedor do texto adaptado.

O outro lado da adaptação está no âmbito externo e diz respeito ao seu alcance. Esse lado revela o caráter dúbio do método: a adaptação como processo e como produto. Sabemos que o processo adaptativo considera os meios artísticos através dos quais o processo se desenvolve e transita. A comercialização de adaptações, como mencionado, motiva o processo de construção dos textos adaptados, entretanto, a apropriação de obras artísticas vinculadas aos meios de produção de massa pode contribuir para a visualização da obra adaptada somente como produto. Destarte, vale considerar os meios de produção que propagam as adaptações, pois a partir disso é possível visualizar o interesse em adaptar para determinado público.

3.2 A cultura da convergência midiática

Desde o final da década de 1990 e, mais especificamente, nos anos 2000, a cultura ocidental passou por transformações tecnológicas do mercado associadas à rede de internet e, com isso, mudanças e aprimoramentos instalaram-se em diversos países o Ocidente, ecoando até ao Oriente. Henry Jenkins (2006) concebeu essas alterações na corporação mediática como um fenômeno resultante do choque entre diferentes meios de comunicação. A partir daí, Jenkins definiu três conceitos ramificados da chamada “cultura da convergência” que são: convergência mediática, cultura participativa e inteligência coletiva.

A convergência mediática refere-se à forma como os meios coexistem através do fluxo de conteúdos em várias plataformas, enquanto a cultura contribui ativamente, participando num processo que Jenkins, analogicamente, denomina migratório em prol do entretenimento. Este segundo conceito é revolucionário por contrastar com as noções anteriores de passividade dos espectadores. Existe, assim, uma interação entre os produtores e os consumidores de mídia, sendo essa relação moldada por um conjunto

de regras, formando o terceiro conceito: a inteligência coletiva – termo cunhado pelo francês Pierre Lévy¹⁹.

A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros. Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. Por haver mais informações sobre assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos. Essas conversas geram um burburinho cada vez mais valorizado pelo mercado das mídias. O consumo tornou-se um processo coletivo (Jenkins, 2006, p. 33).

Por isso, “na convergência das mídias, toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortejado por múltiplas plataformas de mídia” (Jenkins, 2006, p. 31). É para esse fenômeno que Jenkins chama atenção. Assuntos de grande impacto popular e cultural tendem a chegar a essas plataformas midiáticas de forma decisiva, provocando mudanças funcionais em diversos setores, inclusive no âmbito público, e influenciando práticas de comportamento. Tais mudanças estão especialmente relacionadas às formas de interação e de consumo. A convergência, embora seja um conceito antigo, tem assumido novos significados diante das constantes transformações tecnológicas. Não se trata da extinção das mídias anteriores, mas de uma interação dinâmica entre mídias tradicionais e contemporâneas.

No contexto televisivo, Jenkins menciona o slogan da emissora americana NBC, nos anos 1980 — “*Must See TV*” (TV obrigatória, ou, em tradução literal, “deve-se ver TV”) — como representação da forma pela qual os programas eram organizados em horários fixos e previamente estabelecidos. Contudo, com o avanço das interações dos telespectadores em ambientes digitais, como sites de discussão, e com as mudanças nas preferências do público, os telespectadores passaram a assistir aos programas nos horários que lhes fossem mais convenientes. Sob essa perspectiva, a televisão transita do modelo de “TV de hora marcada” para uma “televisão de envolvimento”.

¹⁹ Pierre Lévy é um filósofo francês conhecido pelas suas contribuições na área da tecnologia e comunicação. Dentro da pesquisa de Henry Jenkins, o autor usou o conceito cunhado pelo filósofo para discorrer sobre a coletividade da convergência de acordo com a “inteligência coletiva”.

A maneira como as mídias tradicionais e contemporâneas passaram a interagir na divulgação de produções audiovisuais contribuiu para o desenvolvimento da chamada “cultura transmídia”, que possibilita a circulação de filmes e séries por diferentes modalidades de entretenimento, como ocorre, por exemplo, com jogos eletrônicos derivados de obras cinematográficas. Elementos do longa-metragem passam a ser explorados em outros setores com vistas à ampliação do consumo, sendo esse processo sustentado pela “colaboração entre produtores de programas, especialistas em marcas e empresas de novas mídias, que sugere um rápido aumento do interesse” (Jenkins, 2006, p. 188). Esse movimento permite aos fãs não apenas visualizar, mas também experienciar, de forma mais concreta, conteúdos originalmente apresentados na tela, ampliando sua vivência para além do audiovisual.

Os fóruns de discussão virtuais entre fãs levavam muitos indivíduos a debaterem sobre as narrativas de séries que ainda estavam em exibição nos anos 1990, contribuindo para o sucesso das vendas de videocassetes (utilizados para gravação e posterior compartilhamento em ambientes digitais) e, conseqüentemente, para a propagação do conteúdo dessas produções na internet. Esse é o caso da série de suspense narrativo *Twin Peaks* (1990), dirigida e roteirizada por David Lynch. O enredo combinava complexidade narrativa e elevado teor de suspense, incentivando os fãs a elaborarem diferentes interpretações e até teorias da conspiração. Trata-se, portanto, da transformação de perspectivas individuais em formas de inteligência coletiva.

A comunidade on-line ficou fascinada ao descobrir como era trabalhar em grupo, com a força conjunta de milhares de pessoas tentando desvendar o que viam na televisão, e estavam todos usando videocassetes recém adquiridos para assistir às fitas inúmeras vezes, procurando algo que pudessem ter deixado escapar. (...) Enquanto os críticos reclamavam que *Twin Peaks* estava tão complicada a ponto de se tornar quase incompreensível à medida que a temporada avançava, as comunidades de fãs começavam a reclamar que a série estava se tornando previsível demais. A capacidade da comunidade de unir seus recursos coletivos trazia novas exigências para a série que nenhuma produção televisiva na época teria sido capaz de satisfazer. Para se manterem entretidos, começaram a criar teorias de conspiração e explicações mais interessantes, pois tinham muito mais profundidade do que qualquer coisa que pudesse ir ao ar (Jenkins, 2006, p. 82-83).

Nesse contexto, a relação entre produtores, empresas e fãs (audiência) contribuiu para o aprimoramento, a adaptação e a diversificação das técnicas narrativas, uma vez

que as mídias passam a interagir com crescente rapidez e intensidade. Isso fomenta a criação de corporações e o desenvolvimento de novas formas de inovação. Dessa forma, as mídias corporativas também passam a estimular o interesse pelo consumo, evidenciando a obra audiovisual como produto. Como afirma Jenkins, “roteiristas e outros criadores pensam na narrativa, hoje, em termos de criação de oportunidades para a participação do consumidor” (Jenkins, 2006, p. 324).

O serviço de *streaming*, transmissão de conteúdo bastante difundido na atualidade, segue esses parâmetros. Levando em consideração o que está em evidência no sistema da cultura, empresas promovem o compartilhamento desses conteúdos visando o marketing e o lucro. Assim, plataformas digitais e fóruns de discussão adquirem influência significativa na estruturação das obras audiovisuais, uma vez que o consumo e a participação ativa da audiência se tornam elementos centrais em seu processo de elaboração. Consequentemente, emergem narrativas audiovisuais marcadas por maior complexidade estrutural e apelo interpretativo.

3.3 A complexidade narrativa contemporânea nas produções audiovisuais

O formato narrativo nos enredos audiovisuais também passou por diversas transformações e aprimoramentos nas últimas décadas, sobretudo em função das novas formas de engajamento do público com essas narrativas. A convergência entre mídias tradicionais, como a televisão aberta e privada, e a internet possibilitou uma interação ampliada entre o público consumidor e as histórias ficcionais, contribuindo para a demanda por ferramentas cinematográficas capazes de sustentar enredos mais complexos, bem como maior diversidade de técnicas e de construção de personagens.

Jason Mittell (2006) analisa as séries televisivas e os *sitcoms* da década de 1990 em um contexto em que o meio digital ainda se encontrava em ascensão. Segundo o autor, a intensificação da interação com o público, aliada à crescente complexidade narrativa e à adoção de determinadas técnicas, como a narrativa não linear e a construção de personagens psicologicamente mais densos, conferiu às produções um nível mais elevado de complexidade. Essa complexidade é caracterizada pela

diversidade estética e de estilos, o que possibilita maior liberdade criativa e singularidade às narrativas audiovisuais. Ao discutir essa complexidade, o autor afirma que:

(...) a complexidade narrativa oferece uma gama de oportunidades criativas e uma paleta de respostas do público que são exclusivas do meio televisivo e, portanto, devem ser estudadas e apreciadas como um desenvolvimento fundamental das formas narrativas americanas (Mittel, 2006, p. 30, tradução nossa).²⁰

Nesse contexto de complexidade narrativa, a televisão configura-se, segundo Jason Mittell (2006), como o principal meio a incorporar esse nível de sofisticação, em razão da ruptura com os paradigmas das narrativas convencionais, tradicionalmente marcadas pela delimitação rígida de horários e pela estrutura episódica de curta duração. Para o autor, o cinema, a literatura, os videogames e as histórias em quadrinhos exercem influência significativa sobre o meio televisivo, tanto em termos estéticos quanto na complexidade do conteúdo.

No entanto, a complexidade narrativa na televisão apresenta especificidades próprias, ajustadas ao modelo seriado, o que a distingue do cinema. Nesse sentido, a década de 1980 é marcada pelo surgimento de técnicas narrativas baseadas em arcos de história mais longos, posteriormente expandidos para o formato de temporadas. A televisão a cabo, amplamente difundida na sociedade americana naquele período, passou a oferecer um número crescente de programas seriados que adotavam esse novo modelo de construção narrativa.

Esse estilo televisivo também possibilitou maior autonomia ao espectador, especialmente no que diz respeito ao controle sobre o consumo dos conteúdos, contribuindo para a consolidação e a expansão dessas estratégias ao longo das décadas de 1990 e 2000.

Várias transformações importantes nos setores de mídia, nas tecnologias e nos comportamentos do público coincidem com o surgimento da complexidade narrativa, não funcionando como causas diretas dessa evolução formal, mas

²⁰ (...) narrative complexity offers a range of creative opportunities and palette of audience responses that are unique to the television medium and thus should be studied and appreciated as a key development in the history of American narrative forms (Mittel, 2006, p.*)

certamente permitindo que as estratégias criativas floresçam (Mittel, 2006, p. 30, tradução nossa).²¹

As transformações televisivas vivenciadas nos anos 1990 reforçam essa perspectiva, especialmente no que diz respeito à criatividade e aos recursos formais. As séries de televisão que emergiram na década de 1980, e se consolidaram na década de 1990, conforme explica Mittell (2006), passaram a explorar a não convencionalidade na estruturação de suas narrativas, característica fortemente influenciada por outras formas artísticas, como o romance e o cinema. O formato tradicional das séries televisivas era marcado pela linearidade, pela resolução das histórias em episódios autônomos e por uma relativa estabilidade de gênero. No entanto, no novo modelo, a complexidade narrativa passa a privilegiar a continuidade episódica, a hibridização de gêneros e o desenvolvimento mais aprofundado de arcos narrativos e de personagens.

Para viabilizar esse processo, houve a incorporação de profissionais oriundos da indústria cinematográfica, contribuindo para o aprimoramento das novas formas de narrar no meio televisivo. É o caso de diretores como David Lynch e Barry Levinson, bem como de roteiristas provenientes do cinema, como Aaron Sorkin e Joss Whedon, que participaram da criação de seriados inovadores e de grande popularidade na televisão norte-americana.

Além do caráter inovador dessa emergente estrutura narrativa, a produção dessas obras pressupõe um elevado nível de engajamento do público que, com o advento das tecnologias digitais e, posteriormente, das redes sociais, passa a desempenhar um papel significativo na atribuição de valor estético às produções audiovisuais. Nesse sentido, Mittell destaca que a complexidade narrativa se expandiu em consonância com as transformações tecnológicas e com o engajamento coletivo dos espectadores. Segundo ele: “A onipresença da Internet permitiu que os fãs adotassem uma ‘inteligência coletiva’ para reunir informações, interpretações e discussões de narrativas complexas que convidam ao engajamento participativo” (Mittel, 2006, p. 31, tradução nossa).

²¹ A number of key transformations in the media industries, technologies, and audience behaviors coincide with the rise of narrative complexity, not functioning straightforward causes of this formal evolution but certainly enabling the creative strategies to flourish.

Embora não constitua o fator originário da complexidade narrativa, esse conjunto de transformações tecnológicas e criativas contribuiu significativamente para a sua difusão, ampliando a participação do público, que passou a exercer maior poder de escolha e controle sobre o consumo televisivo, especialmente com a expansão da televisão a cabo a partir dos anos 1980, como reforça Mittell:

(...) – a proliferação de canais ajudou a rotinizar as reprises, de modo que os telespectadores podem acompanhar um programa em reprises exibidas cronologicamente ou assistir a programas premium da TV a cabo perdidos várias vezes ao longo da semana (Mittell, 2006, p. 31, tradução nossa).

Como podemos perceber, essa nova forma de interação com os programas de TV também mudou a percepção sobre a sua estrutura e profundidade temática. O estilo melodramático das narrativas televisivas tradicionais, amplamente difundido pelas telenovelas, perde espaço diante da complexidade narrativa, que, por sua vez, busca desenvolver arcos de personagens psicologicamente mais densos, enfatizando as relações interpessoais em detrimento de um foco exclusivo no enredo. Nesse modelo, o desenvolvimento da trama assume papel central, uma vez que os conflitos dramáticos emergem dos próprios desdobramentos narrativos, diferentemente do que ocorre nas telenovelas, nas quais o drama frequentemente se estrutura a partir de convenções externas à progressão da história. Esse modelo vigorou de forma exitosa até a primeira década dos anos 2000²².

Na segunda década do século XXI, as plataformas de streaming — especialmente aquelas voltadas à difusão de produções cinematográficas — passaram a se apropriar das ferramentas associadas à complexidade narrativa em suas produções audiovisuais. A HBO (Home Box Office), enquanto emissora de televisão por assinatura, já buscava implementar esse modelo em produções exclusivas, sustentando o discurso de que seus conteúdos seriam suficientemente inovadores para se distinguirem da televisão convencional (Castellano; Meimaridis, 2016, p. 196). Tal posicionamento foi amplamente difundido por meio do slogan *“It’s not TV, it’s HBO”* (“Não é televisão, é HBO”), que

²² No Brasil, as telenovelas atingiam altos níveis de audiência até o início dos anos 2000. Com o passar da década e as tecnologias virtuais participando do cotidiano dos telespectadores brasileiros, a audiência foi minguando, passando a ser tanto online quanto analógica.

evidencia uma tentativa de ruptura com os parâmetros tradicionais do meio televisivo e a proposição de um novo paradigma de entretenimento audiovisual. Produções como *Oz*, *The Wire* e *Deadwood* consolidaram o prestígio dessa proposta estética e narrativa, associada à sofisticação do canal (Mittell, 2006, p. 31). Ademais, essa estratégia incluiu a incorporação de profissionais oriundos do cinema, reforçando a ideia de qualidade e distinção.

Até o momento do desenvolvimento desta pesquisa, a HBO passou a adotar a marca Max, ampliando sua atuação para além da televisão por assinatura e consolidando-se também como plataforma digital de *streaming*. Em um cenário competitivo, que inclui serviços como Prime Video, pertencente à Amazon — uma das maiores empresas de varejo do mundo —, e a Netflix, essas plataformas têm exercido impacto significativo no ambiente digital. Seus catálogos abrangem uma ampla variedade de produções audiovisuais, como séries, filmes, documentários e *reality shows*. Além disso, buscam se diferenciar por meio de um discurso de qualidade, semelhante àquele anteriormente mobilizado pela HBO, baseado na superação dos padrões tradicionalmente associados à televisão. A Netflix constitui um exemplo expressivo desse movimento, como afirma Castellano e Meimaridis:

Além de se destacar pela presumida qualidade de suas produções, a Netflix está modificando os padrões e modelos previamente estabelecidos na televisão aberta e fechada americana, fato que é constantemente integrado à fala da empresa sobre si mesma, a partir de uma espécie de “pedagogia do meio” que vem instituindo, sobretudo no relacionamento que mantém com os usuários em sites de redes sociais. (Castellano; Meimaridis, 2016, p. 196).

Apesar de buscarem romper com os paradigmas tradicionais da televisão, investindo em inovação, criatividade e na produção de conteúdos inéditos e exclusivos, as plataformas de *streaming* ainda se apropriam de técnicas e modelos televisivos tradicionais, como a estrutura episódica das séries e o consumo em larga escala pelo telespectador. Nesse contexto, a característica de passividade anteriormente associada ao telespectador é gradualmente substituída pelo engajamento ativo do público nas plataformas digitais e na internet. Tanto a HBO quanto a Netflix, por meio de seus discursos institucionais e estratégias de divulgação, procuraram se distanciar dos parâmetros televisivos em favor da inovação e do fortalecimento de sua posição no

mercado audiovisual. Contudo, esse rompimento ocorreu de maneira parcial, uma vez que, além de produzirem conteúdos seriados em formato semelhante ao televisivo, essas empresas também mantêm em seus catálogos diversas séries oriundas da televisão.

O que se observa, portanto, é um processo de reformulação e aprimoramento dos padrões televisivos a partir da incorporação de narrativas com maior apelo comercial e sofisticação estética, frequentemente associadas à indústria cinematográfica. A proposta inicial dos serviços de *streaming* fundamenta-se na ideia de uma “qualidade cinematográfica” — conforme o discurso da HBO — ou, no caso da Netflix, na oferta de um conteúdo “prestigiado, pleno, participativo e personalizado” (Castellano; Meimaridis, 2016, p. 196). Sob essa perspectiva, busca-se associar o acesso às produções audiovisuais ao prestígio tradicionalmente atribuído ao cinema, desvinculando-o da concepção de televisão por assinatura.

Com o objetivo de fidelizar os consumidores, a Netflix introduziu uma nova lógica de distribuição episódica, disponibilizando temporadas completas de uma só vez na plataforma, em contraste com o modelo televisivo tradicional de exibição semanal. Dessa forma, o intervalo entre os episódios passa a ser determinado pelo próprio telespectador, estimulando práticas de consumo contínuo. Essa estratégia visa ampliar o engajamento e incentivar o consumo integral das séries. Entretanto, no que diz respeito à adaptação dos conteúdos às reações do público, esse modelo apresenta limitações: diferentemente da televisão, na qual roteiristas podem ajustar episódios futuros com base na recepção dos anteriores — medida, por exemplo, pelos índices de audiência —, as temporadas disponibilizadas integralmente nas plataformas não permitem esse tipo de intervenção durante sua exibição.

No que se refere ao conteúdo e ao elenco, a Netflix também se destaca pela diversidade temática e representacional, incorporando atores de diferentes etnias, idades e perfis. Entre os temas abordados, destacam-se produções como *Master of None*, que problematiza questões identitárias e sociais contemporâneas, e *Orange Is the New Black*, cuja narrativa apresenta um elenco majoritariamente feminino e diverso, incluindo a atriz transgênero Laverne Cox. Segundo Castellano e Meimaridis (2016, p. 201), grande parte desse elenco é composta por mulheres negras, latinas e idosas, muitas delas fora dos padrões estéticos tradicionalmente valorizados pela indústria audiovisual norte-americana.

A participação do público na era digital torna-se evidente por meio dos debates e das múltiplas interpretações que emergem nas redes sociais e em outros espaços virtuais. A internet reúne milhões de usuários de diferentes contextos culturais, favorecendo a circulação de ideias e o fortalecimento de posicionamentos. Considerando que as plataformas de *streaming* dependem desse engajamento virtual, é recorrente a incorporação de pautas e perspectivas amplamente debatidas pelo público em suas produções e estratégias de divulgação (Castellano; Meimaridis, 2016, p. 201).

No âmbito da produção cinematográfica, de modo semelhante ao que ocorreu com o cinema em sua consolidação ao longo do século XX, as plataformas digitais também se apropriam do legado da literatura, adaptando obras de diferentes gêneros, períodos e tradições para o formato audiovisual. Esse processo contribui para a difusão de obras literárias entre os usuários contemporâneos, ampliando seu alcance. Ademais, essas empresas, mesmo diante das transformações nos modos de recepção e construção narrativa, continuam a mobilizar e popularizar elementos de complexidade narrativa característicos das produções de sucesso das décadas de 1990 e 2000.

Recapitulando o exposto até então, o processo de adaptação leva em consideração os desejos mercadológicos. Por isso, não deve ser compreendida em termos de fidelidade, mas como uma reinterpretação mediada pelas exigências do mercado e do adaptador. À luz da teoria da convergência, a adaptação fílmica impulsiona consideravelmente a obra adaptada, a inserindo em um ambiente marcado pela circulação ampliada e pelo engajamento do público. Consequentemente, a maneira como o público interage com as produções audiovisuais influencia em como elas são construídas, como ocorreu com a adaptação do romance *Persuasão*, de Jane Austen, que será analisada na seguinte seção.

4 A PERSONAGEM DE FICÇÃO, JANE AUSTEN NO CINEMA E ANNE ELLIOT NO SERVIÇO DE *STREAMING* DA *NETFLIX*

Esta seção tem por principal objetivo abordar a construção da personagem de ficção no romance e no cinema considerando as propriedades expressivas de cada meio. Apresenta ainda o surgimento e a influência da escritora Jane Austen no cinema, para, em seguida, ilustrar como a personagem escrita por Austen, Anne Elliot, é representada por uma nova perspectiva contemporânea no serviço de *streaming*. É importante mencionar que esta análise não tem nenhuma intenção de criticar a atuação da atriz Dakota Johnson, intérprete da personagem no filme, muito menos objetiva taxar ou efetuar juízo de valor ao longa-metragem em relação à obra na qual ele é baseado. A análise a seguir busca descrever e analisar a construção da personagem considerando as transformações dela em relação ao romance.

4.1 A construção da personagem de ficção

A personagem constitui um dos elementos centrais da narrativa ficcional, pois ela é responsável por articular o enredo, as ideias e os efeitos de sentido no romance e no cinema. Nesse sentido, Antônio Candido (1968) propõe compreender a personagem a partir de três dimensões fundamentais: ontológica, lógica e epistemológica. Essas dimensões estruturam sua existência na obra. No plano ontológico, a linguagem configura-se como o principal meio de construção da personagem no romance, delimitando sua presença e suas características. Já o aspecto lógico refere-se à coerência interna da narrativa, isto é, à forma como a personagem se insere no enredo e se desenvolve de maneira plausível. Por fim, a dimensão epistemológica está relacionada à verossimilhança, responsável por produzir no leitor a impressão de realidade, pois:

No meio dêles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos. (...) Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no

romance; e que a leitura dêste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor (Candido et. al., 1968, p. 28).

Essa perspectiva é aprofundada por Antônio Candido (1968), que destaca a centralidade da personagem na experiência literária. Segundo o autor, é por meio dela que o leitor estabelece uma adesão afetiva e intelectual à obra, uma vez que a personagem “vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (Candido, 1968, p. 28). Diante disso, a eficácia do romance depende, em grande medida, da aceitação da “verdade” da personagem pelo leitor, isto é, da sua capacidade de parecer coerente e verossímil no universo ficcional. Além disso, Candido argumenta que a personagem, embora fictícia, apresenta uma coerência mais estável do que os indivíduos reais, pois sua construção é previamente delimitada pelo autor. Enquanto na realidade cotidiana a percepção dos sujeitos é fragmentária e variável, no romance, a personagem é organizada segundo uma lógica interna que orienta suas ações, pensamentos e comportamentos. Essa delimitação não implica simplificação, mas uma forma específica de construção estética, na qual a complexidade é estruturada de modo inteligível para o leitor. Para o autor:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos de ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica (Candido et al, 1968, p. 28).

A caracterização da personagem, nesse contexto, realiza-se por meio de recursos narrativos que permitem o acesso à sua interioridade, como o discurso indireto livre e a articulação entre narração e descrição. Tais mecanismos favorecem a aproximação entre leitor e personagem, possibilitando processos de identificação e reconhecimento. Conforme observa Candido, a personagem tende a ser um dos elementos mais memoráveis da obra, justamente por concentrar os conflitos, valores e experiências que estruturam a narrativa.

Ao narrar e descrever as características de Anne Elliot, Austen apropria-se da 3ª pessoa e cria um narrador onisciente. Esse narrador comenta sobre alguns traços da personagem e

convida o leitor conhecer as convicções do pai da jovem, como ocorre na situação em que o narrador conta uma parte da vida de Anne Elliot quando ela era mais nova no seguinte trecho:

Alguns anos antes, Anne Elliot fora uma bela jovem, mas sua beleza murchara cedo; e, mesmo em seu auge, seu pai havia encontrado pouco para admirar nela (tão diferentes eram suas feições delicadas e seus olhos escuros e suaves dos dele). Não existia nada em seu aspecto físico, agora que ela estava melancólica e magra, capaz de despertar sua estima. (Austen, 2012, p. 08).

Esse estilo auxilia na expressão psicológica das personagens, especialmente as femininas. Como reitera Sandra Gilbert e Susan Gubar (1992), Jane Austen transforma assuntos triviais em questões morais e éticas, por isso o narrador onisciente revela aos leitores os sentimentos, as questões psicológicas, principalmente aquelas envolvendo o destino das mulheres e os estreitos horizontes culturais em que elas estavam submetidas.

Jane Austen sempre foi famosa por cenas à beira da lareira em que vários personagens discutem confortavelmente e silenciosamente opções tão aparentemente triviais que é surpreendente quando são transformadas em importantes dilemas éticos. Há sempre um sentimento, também, de que devemos à arte de seu narrador o significado com o qual tais cenas são investidas: ela parecia saber sobre os fardos da banalidade e a pressão resultante para sujeitar até mesmo os menores gestos a uma análise minuciosa (Gilbert; Gubar, 1984, p. 113, tradução nossa).²³

Por isso, cabe a afirmação de Candido (1968) ao explicar que a construção estrutural das personagens “é o maior responsável pela força e eficácia de um romance” (Candido et. al. 1968, p. 29) e que ela é indissociável dos acontecimentos da obra, mas nem é mais importante do que o enredo ou menor que ele. À luz dessas considerações, é possível compreender que o sucesso das protagonistas de Jane Austen decorre, em grande parte, da forma como são construídas enquanto personagens ficcionais dotadas de coerência interna, densidade psicológica e forte verossimilhança. Elizabeth Bennet, Elinor Dashwood e Anne Elliot exemplificam aquilo que Antônio Candido (1968) define como a capacidade da personagem de promover a identificação

²³ Jane Austen has always been famous for fireside scenes in which several characters comfortably and quietly discuss options so seemingly trivial that it is astonishing when they are transformed into important ethical dilemmas. There is always a feeling, too, that we owe to her narrator's art the significance with which such scenes are invested: she seemed to know about the burdens of banality and the resulting pressure to subject even the smallest gestures to close analysis (Gilbert; Gubar, 1984, p. 113).

no leitor, uma vez que concentram em si os conflitos morais, sociais e emocionais que estruturam o enredo. Por meio de recursos como o discurso indireto livre, Austen confere acesso à interioridade dessas protagonistas e isso permite que o leitor acompanhe suas hesitações, julgamentos e transformações, o que reforça sua complexidade.

No entanto, ao ser adaptada para o cinema, a personagem passa a ser construída por outros meios de linguagem. Conforme aponta Paulo Emílio Gomes (1989), a personagem cinematográfica se configura por meio da imagem e do som, pois, na arte cinematográfica, “as personagens se encarnam em pessoas, em atores” e essas “personagens encarnadas” produzem uma interação com o público. Diferentemente da literatura, em que a interioridade pode ser explicitada pela linguagem, no cinema ela é sugerida por elementos visuais, gestuais e sonoros, o que implica uma mediação distinta na relação com o público.

Além disso, sob a perspectiva de Paulo Emílio Gomes, a força da personagem literária contribui diretamente para sua tradução bem-sucedida ao cinema, ainda que por meios distintos. Ao serem adaptadas, essas protagonistas mantêm seu núcleo coerente, mas passam a ser reinterpretadas por meio da performance de atrizes e atores e dos recursos audiovisuais próprios do sistema cinematográfico, o que amplia suas possibilidades de recepção. Dessa forma, podemos dizer que a permanência e a popularidade das heroínas austenianas na literatura e no audiovisual evidenciam que a construção sólida da personagem, tanto no plano narrativo verbal quanto no plano narrativo visual, constitui um dos principais fatores para o êxito das obras da autora em diferentes mídias.

Essa diferença evidencia que, embora a personagem permaneça central em ambos os meios, sua construção e sua recepção variam de acordo com as especificidades de cada linguagem. No romance, a verossimilhança e a profundidade são produzidas sobretudo pela organização estética da palavra; no cinema, essas dimensões são articuladas, não pela apenas pela palavra, mas pela encenação, pelos recursos audiovisuais e técnicas cinematográficas. Por isso, compreender a personagem como categoria teórica exige considerar os modos de sua materialização em diferentes sistemas de representação. A partir dessas considerações, torna-se possível analisar como essas diferenças se manifestam na adaptação cinematográfica de *Persuasão* (2022), especialmente na construção da personagem Anne Elliot.

4.2 Jane Austen na TV e no cinema

Por ser o romance mais famoso de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito* (1813) é a primeira obra da autora a ser adaptada para as telas em 1938. Entretanto, os registros sobre a produção foram perdidos e pouco se sabe sobre ele hoje (Cartmell, 2010, p. 06). Mas em 1940, Hollywood, na considerada Era de Ouro, elabora um roteiro do longa homônimo escrito pelo escritor britânico, Aldous Huxley, e pela dramaturga americana, Jane Murfin, em um contexto delicado entre as nações inglesas e norte-americanas. Com a Segunda Guerra Mundial prestes a eclodir pela Europa, o filme ganhou tons suaves, diálogos confortáveis e personagens com aspectos americanos, com a finalidade de entreter e incentivar a identificação dos telespectadores Hollywoodianos.

Linda Troost (2010) analisa as adaptações cinematográficas das obras literárias de Jane Austen nas categorias: estilo hollywoodiano de adaptar, estilo tradicional na adaptação e adaptações de fusão. Ela ainda acrescenta outra categoria que diz respeito à mudança de contexto da adaptação em relação à obra de partida. Tal categoria é denominada “imitação” e um importante exemplo desse fenômeno é o filme *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995), da diretora Amy Heckling, cuja estrutura narrativa e os acontecimentos vividos pela personagem Cher Horowitz se assemelham aos de Emma Woodhouse, do terceiro romance publicado de Jane Austen.

Na primeira categoria, Linda Troost (2010) explica que a maneira de Hollywood de adaptar romances considerados clássicos desde a Era de Ouro do cinema possui formatos estéticos bem estabelecidos. A constituição dos filmes de época começou com cenários abertos, personagens interpretados por atores esbeltos e no auge da carreira, já a fruição do longa contava com cortes de uma cena a outra e transições estratégicas para que se fossem dados enfoques a temáticas ou pontos específicos da obra de partida. O principal exemplo de filme no qual essas técnicas foram usadas é a primeira adaptação fílmica de *Orgulho e Preconceito* (1940) dirigido por Robert Z. Leonard e estrelado por Greer Garson como Elizabeth Bennet e Laurence Olivier com sr. Darcy. A produção cinematográfica fez parte do gênero *Screwball Comedy*, gênero fílmico híbrido bastante difundido na estimada Era de Ouro do cinema.

A versão transformou algumas partes do enredo do livro, como a ausência de Netherfield (mansão do sr. Darcy) com intuito de não contrastar com a expressa classe média de Elizabeth,

proporcionando a suspensão do problema de classes discutido por Austen no texto literário. Personagens aparentemente “vilões” receberam toques adoráveis, como é o caso do sr. Collins e da Lady Catherine (tia nobre de Darcy). Ambos, na versão fílmica, não buscam impedir a união de Elizabeth e Darcy por questões sociais e financeiras, mas buscam atestar o amor verdadeiro da jovem. Essas mudanças revelam a liberdade artística que Hollywood normalmente exerce sobre as adaptações dos clássicos para adequá-las aos interesses políticos e econômicos da indústria cultural.

Ao contrário da prática hollywoodiana que em alguns casos pode tomar certas liberdades ao adaptar uma obra, o estilo britânico tende a ser caracterizado pela busca por maior fidelidade possível ao texto-base. E isso é comprovado pelas primeiras séries de TV da BBC – British Broadcasting Corporation. Buscando uma exposição a maneiras, aos ambientes e aos figurinos da época retratada, a BBC começou a produzir adaptações audiovisuais das obras de Jane Austen na década de 1970. Linda Troost (2010) argumenta que produções seriadas oferecem mais espaço de desenvolvimento da obra pelo fato de a série não ter os limites de tempo como ocorre no cinema. Uma série pode conter mais de duas horas de duração, estabelecer diferentes clímax, subvertendo a ordem comum dos filmes que normalmente precisa de um ou dois clímaxes.

Mas a história da BBC com as adaptações começa antes do audiovisual. Em 1951, a empresa iniciou *The Classical Serial* com dramatizações radiofônicas e isso auxiliou ao padrão conhecido da BBC: diálogos fortes e fidelidade ao texto literário. Entretanto, *Orgulho e Preconceito* (1813) havia sido transmitido a um vasto público no raio de 40 km, e foi narrado por Alexandra Palace (Cartmell, 2010, p. 06), mas sem sucesso significativo.

Ao tratar da adaptação de *Emma* (1971), Linda Troost (ano) afirma que a narrativa apresentava vários aspectos da vasta pesquisa da produção BBC sobre o contexto do romance. Mesmo que não tivesse um certo “brilho”, devido à busca incessante pela fidelidade, mesmo assim a série tentou combinar cenários, figurinos, e até colocando os atores os cabelos um pouco bagunçados para indicar um aspecto relacionado a hábitos higiênicos da época. Quanto às técnicas narrativas, Troost (2010) salienta o conservadorismo da direção, tanto no que diz respeito às cenas quanto ao som, definindo o ritmo lento da série.

A BBC realizou uma extensa pesquisa, portanto os cenários, adereços e figurinos eram historicamente precisos e tinham um visual distinto. Na adaptação

da BBC de 1972 de *Emma*, de Austen, por exemplo, as personagens tinham o que parecia ser cabelo sem lavar, tudo numa tentativa de simular a higiene da Regência – cabelos volumosos e brilhantes são uma invenção moderna. Os figurinos desta série são lindamente confeccionados, mas as combinações de cores autênticas às vezes parecem estranhos para os olhos modernos. Além disso, as primeiras produções usam técnicas de filmagem muito conservadoras. Filmadas em grande parte em estúdios com câmeras fixas, as séries da BBC mostram principalmente cenas internas, raramente se aventurando em locações externas. Pelo mesmo motivo, elas são poucas em planos abertos (como para paisagens ou cenas de multidão), planos de acompanhamento (aqueles que seguem um personagem enquanto ele se move) e planos gerais (para objetos distantes). Como não usam música de fundo e o ritmo é muito lento, há inúmeros silêncios longos. As tomadas são mais longas do que estamos acostumados e contribuem para o ritmo lento da narrativa (Troost, 2010, p. 79, tradução nossa).²⁴

As técnicas utilizadas eram pensadas na maneira como a narrativa audiovisual iria perpassar os eventos do texto literário. Tudo seguia para a precisão ao texto de Austen, mas com as ferramentas convencionais do cinema da época. Mas houve alguns aprimoramentos quanto às técnicas cinematográficas a partir do ano 1980 com a adaptação de *Orgulho e Preconceito*, que contava, desta vez, com cenários naturais e abertos. A busca pela fidelidade ao texto literário se manteve e com a qualidade inovada de imagem e som, tal adaptação é famosa por ser a produção que instaurou o estilo “drama de patrimônio” (o “*heritage drama*”) (Higson, 2003).

O modelo visava principalmente mostrar a cultura tradicional da Inglaterra por meio dos cenários histórico, da arquitetura aristocrática, dos costumes da época e das propriedades rurais inglesas como patrimônio nacional. A linguagem era mais formal e algumas sentenças semelhante ao inglês da época. Além dos figurinos, Troost (2010) cita exemplos dos pertences dos personagens como porcelana, a prataria, a mobília, e as mansões como indicadores da classe social.

Após a década de 1980, o padrão estético “drama de patrimônio” se fundiu a outro estilo narrativo na década de 1990, a década em que os romances de Jane Austen obtiveram

²⁴ The BBC did extensive research, so the sets, props and costumes were historically accurate and have a distinctive look. In the 1972 BBC adaptation of Austen's *Emma*, for example, the characters had what looked like unwashed hair, all in an attempt to simulate Regency hygiene – bouncy, shiny hair is a modern development. 7 The costumes in this serial are beautifully made, but the authentic color combinations sometimes look garish to modern eyes. Also, the early productions use very conservative filming techniques. Shot largely on sets with fixed cameras, BBC serials mostly show interior scenes, straying only rarely to location. For the same reason, they are thin on wide-angle shots (as for landscapes or crowd scenes), tracking shots (those that follow a character as he or she moves), and long shots (for distant objects). Since they do not use background music and the pacing is very slow, there are numerous long silences. Takes are longer than we are accustomed to, and contribute to the leisurely pace of the narrative (Troost, 2010, p. 79).

adaptações tanto na estética das produções britânicas quanto na estética de Hollywood. O filme *Razão e Sensibilidade* (1995), dirigido por Ang Lee, contou com atores renomados no elenco, como Alan Rickman, Kate Winslet, Hugh Grant e Imelda Staunton. Além do mais, o roteiro do filme contou com a participação de alguém presente no elenco. A atriz Emma Thompson chegou a ganhar o Globo de Ouro e o Oscar na categoria Melhor Roteiro Adaptado em 1996 por conta do filme. Já a minissérie de *Orgulho e Preconceito* (1813), produzida pela BBC em 1995, estrelada pelos atores Jennifer Ehle e Colin Firth, e dirigida por Simon Langton, ganhou muitos prêmios da indústria, com exclusividade para o BAFTA – British Academy Film Awards – (premiação britânica), em diversas categorias. O sucesso de tais produções cinematográficas, segundo Linda Troost (2010), é o fato de ambas terem balanceado o estilo “drama de patrimônio” e o entretenimento do público-alvo. Mas isso custou a “infidelidade” ao texto literário.

Ironicamente, o sucesso de *Orgulho e Preconceito* e *Razão e Sensibilidade* se baseou na sua infidelidade aos romances de Austen e no seu afastamento dos métodos tradicionais de adaptação cinematográfica. Ambos atraíram um público maior do que outros filmes, precisamente porque repensaram os livros como filmes altamente visuais, em vez de dramatizações falantes de romances – mas souberam exatamente até onde podiam ir (Troost, 2010, p. 84, tradução nossa)²⁵.

O balanceamento dos estilos no filme arrisca a “fidelidade” que a BBC tanto venerava por conta das tecnologias visuais e cinematográficas que se aprimoraram. No entanto, foi melhor deixar a história com tons mais visuais, com recursos que só o cinema pode proporcionar, como é o caso das transições e do uso do som, proporcionando mudanças e acréscimos significativos ao filme.

Ao discutir o impacto do filme *Razão e Sensibilidade* (1995), Gandara (2015), disserta que a narrativa auxiliou no interesse da indústria em adaptar obras de Jane Austen, já que a produção dos filmes é economicamente baixa porque há ausência de efeitos visuais e pelas obras estarem em domínio público. Ademais, as adaptações ganham notoriedade por abordar temas sobre a situação da mulher no passado e as complexidades das relações familiares (Lemuel, 2015, p. 58). Além disso, a adaptação incitou a leitura da obra e trouxe novos leitores para Jane Austen,

²⁵ Ironically, the success of both *Pride and Prejudice* and *Sense and Sensibility* rested on their infidelity to Austen's novels and departure from traditional “adaptation” filming methods. Both attracted larger audiences than others had done precisely because they reconceived the books as highly visual films rather than chatty dramatization of novels – but they knew just how far to push things (Troost, 2010, p. 84).

especialmente mulheres que são consideradas o principal público consumidor de tais obras. O sucesso com as mulheres pode ser explicado pela apreciação do mundo feminino ao protagonismo da mulher frente a uma época marcada por restrições.

As personagens femininas de Jane Austen são as que mais expressam com precisão a situação da mulher na época. O fato de as adaptações ainda optarem pela conexão e semelhanças com aspectos importantes da obra, reforça a reflexão sobre o período e a condição do público feminino na época. Elinor Dashwood em *Razão e Sensibilidade* (1995) se manteve bem parecida com a Elinor no romance de Jane Austen, mas sua mãe e irmã mais nova foram reconfiguradas, tonando-se mais delicadas do que no livro. Elizabeth Bennet na série da BBC também é semelhante a Elizabeth construída por Austen no livro e isso se deve ao fato de as protagonistas expressarem constantemente a crítica da autora à sociedade da época. Então, caberia dizer que transformações dessas personagens no cinema podem direcionar temas centrais da obra para outros caminhos interpretativos, e se distanciar do conteúdo história do texto de partida. Destarte, é relevante citar que a fidelidade não é um requisito de êxito, mas a semelhança de caracterização entre as personagens contribui para o desenrolar do enredo e diálogo com o público.

4.3 Anne Elliot no filme de Carrie Cracknell

O filme *Persuasão*, lançado em 2022, é uma adaptação do romance homônimo de Jane Austen, dirigido por Carrie Cracknell e produzido por Andrew Lazar, Christina Weiss Lurie, Elizabeth Cantillon e Michael Constable. A atriz Dakota Johnson interpretou Anne Elliot, enquanto Frederick Wentworth foi vivido pelo ator Cosmos Jarvis. O roteiro foi desenvolvido por Ron Bass e Alice Victoria Winslow²⁶ (informações contidas no site IMDB). A adaptação cinematográfica combina elementos perceptíveis dos gêneros fílmicos comédia, drama e romance. A presença dessas características genéricas reforça traços da complexidade narrativa desenvolvida inicialmente nas narrativas para a TV entre os anos 1990 que prioriza a continuidade das histórias e a variedade de gêneros (Mittel, 2006, p. 32).

²⁶ A ficha técnica do filme está disponível online no site: <https://www.imdb.com/pt/title/tt13456318/>.

Nesta análise do filme *Persuasão*, focaremos nas ações e características expressas pela protagonista, Anne Elliot, e nas cenas correspondentes no romance inglês, ou seja, no texto literário assinado por Jane Austen. Destarte, a análise a seguir parte do livro para o filme com o objetivo de mostrar algumas estratégias adotadas pela direção, as transformações e o tom enfatizado na adaptação, especialmente em relação à sua protagonista.

É importante considerar, inicialmente, o contexto de produção das duas obras, uma vez adaptação aqui analisada é separada da obra em que ela é baseada por 205 anos. Além disso, o livro foi escrito visando o público leitor inglês do século XIX e inserido no contexto literário da Inglaterra do período Regencial. Enquanto isso, o longa-metragem de 2022 foi lançado em uma era digital, no período pós-pandemia da COVID-19, que alterou substancialmente processos de recepção de textos audiovisuais com a assistências desses produtos em ambientes domésticos e com participação mais direta da audiência em atividades de engajamento. Essas diferenças, além das que dizem respeito à natureza particular de cada meio artístico (literatura e cinema), são esclarecedoras para compreender as transformações adotadas no processo de adaptação, em que se torna possível revelar uma nova perspectiva, na qual a releitura de uma obra literária pode passar a ser feita em qualquer momento histórico, considerando elementos sociais e culturais de cada contexto.

Um exemplo representativo das transformações que ocorreram na construção da protagonista no filme pode ser observado logo na cena inicial do longa-metragem. É apresentado na tela Anne Elliot e o então capitão Wentworth em um momento de proximidade emocional e física. Ambos estão no mesmo plano cinematográfico, sentado ao ar livre e o mar está logo atrás deles. Um *close-up* é feito nas mãos de Anne Elliot que acaricia a grama, em seguida a câmera segue o rosto de Frederick Wentworth, que, então, está sendo acariciado pela mão de Anne. Nesta cena, é percebemos que eles estão em uma clareira no pico de uma montanha, como na imagem a seguir.

Figura 1 – Anne Elliot e o capitão Wentworth na cena inicial do filme



Fonte: <https://www.pastemagazine.com/movies/jane-austen/netflix-persuasion-jane-austen>

A presença do casal com troca de carícias e afetos ao ar livre, no início do filme, converge para a estrutura da narrativa clássica de apresentação de personagens, sugerindo um par romântico e que, o casal, de alguma forma, acabará juntos. E, mesmo que cronologicamente a narrativa da adaptação cinematográfica traga informações do passado no início, e, portanto, não seja linear nesse sentido, acaba antecipando para o espectador um final feliz. Ambas as técnicas usadas pela direção para apresentar a protagonista e sua história ao público reforçam o traço da complexidade narrativa, já que o uso dos *flashbacks* serve para contar um fator crucial no enredo (Mittel, 2006, p. 38) e o *voiceover* (ou narrador) implementa o ponto de vista adotado (Mittel, 2006, p. 37). Assim, o filme mobiliza convenções da narrativa romântica clássica que sugerem, desde o início, o desfecho amoroso da trama e isso diminui consideravelmente o suspense que Austen suplantou até a resolução do conflito entre Anne e Frederick.

Essa diluição do suspense é retratada ao longo do filme. Ainda nos momentos iniciais, a protagonista, através da utilização de narração em *voiceover*, narra os acontecimentos que dão origem ao enredo. Por meio de *flashback*, ela retorna ao estado em considera estar: “solteira e próspera”. Ela olha para a câmera, bebe o vinho diretamente da garrafa. Seu passar tempo, como ela mesmo narra em *voiceover*, é beber bons vinhos, desfrutar de banhos quentes e passar a

maior parte do tempo com a cabeça deitada no travesseiro. Essa explicação do próprio estado emocional confere a protagonista o caráter de autoconsciente sobre sua vida. Ainda mais quando ela externaliza essa consciência e isso sugere a necessidade de aproximação com o espectador, estado que se opõe ao romance no quesito narração, pois Austen usufrui do discurso indireto livre no livro que preserva a ambiguidade proporcionada pela ironia e a sutileza da obra.

Após isso, a narrativa fílmica nos apresenta a imagem da mansão Kellynch Hall, propriedade dos Elliots, onde Anne inicia a sua narração sobre a história da ruína econômica da família e as consequências disso para todos, isto é, as dívidas exorbitantes do pai que o fizeram perder a herança e o patrimônio material da família.

O *voiceover* é a técnica adotada para narradores do filme e eles, assim como o narrador onisciente na literatura, costuma saber tudo sobre os eventos da história. Entretanto, no caso do filme de Cracknell, Anne Elliot não narra a história como se soubesse de tudo. Em outra perspectiva, ela vai explicando as situações e falando com o seu interlocutor virtual na cena em que está inserida. Portanto, o *voiceover* é um recurso utilizado, não somente para contar os fatos, mas também para criar um diálogo com o espectador como se os dois tivessem alguma proximidade. Segundo Linda Hutcheon (2013), as adaptações podem mudar o conteúdo da obra de partida para mobilizar modos de engajamento, já que cada mídia adapta de acordo com os seus elementos estruturais. Nesse sentido, a narração direta de Anne Elliot no filme reduz a alta introspecção vista no romance mediada pelo discurso indireto de Austen, reduzindo a complexidade psicológica da personagem.

A utilização dessas técnicas logo no início do filme pode ser vista como um propósito claro de criar uma proximidade com o usuário da plataforma, pois mostra o desfecho da história, antecipando o fato de que os dois ficarão juntos no final. Esse método proporciona aparato para suspender o mistério e o suspense da obra audiovisual, que segue os ideais imediatistas da era contemporânea. As cenas são seguidas por outras sem efeitos de transições. Os close-ups são relacionados a movimentação da câmera, que segue para o rosto de Anne para capturar as suas reações e olhares, que são dirigidos ao espectador constantemente.

Ao argumentar sobre as transformações que uma narrativa literária pode sofrer ao passar para o audiovisual, Linda Hutcheon (2013) afirma que cada meio possui seu público e, assim, modos diferentes de engajamento. Além disso, Hutcheon (2013) argumenta ainda que o teatro e o romance são os meios artísticos no qual a natureza humana geralmente é o tema central. No romance, o narrador explica, narra, descreve, resume, vai de um tempo a outro, enquanto nos

filmes, por exemplo, a história mostrada é performada em tempo real, porém editada e gravada em cortes. Por isso, ambas as formas interagem com os respectivos públicos de maneira passiva. Conquanto, por causa da cultura da convergência em massa (Jenkins, 2006), os ambientes virtuais engajam de modo imediato e visceral, proporcionando forte participação do público-alvo na maneira como as produções são recepcionadas. Esse é o caso dos assinantes da plataforma de *streaming* da Netflix.

Outra ferramenta cinematográfica importante usada na adaptação fílmica é traço de metalinguagem com a técnica da quebra da quarta parede, possibilitando que Anne Elliot interaja diretamente com o espectador em momentos específicos da narrativa. Nessas ocasiões, a protagonista estabelece um diálogo informal e íntimo, isto é, ela comenta sobre as suas emoções e pensamentos, expondo as suas impressões a respeito do comportamento dos demais personagens. Isso reflete a abordagem mais descontraída adotada pela narrativa fílmica que, além disso, adota a informalidade na comunicação entre as personagens, especialmente quando Anne se autodenomina "ex." do capitão Wentworth. Esse termo é introduzido no filme após um "acerto de contas" entre a protagonista e o marinheiro, momento em que Anne afirma que ambos ultrapassaram a condição de ex-parceiros e passaram a se considerar amigos. Essa escolha da narrativa reforça o tom subjetivo e íntimo do produto fílmico, contrastando com as convenções sociais da época retratada.

Retomando ao uso das técnicas cinematográficas, uma bastante usada é quebra da quarta parede. Esse recurso nasceu no teatro e o intuito era criar uma realidade paralela onde a parede invisível e imaginária que dividia os atores no palco e o público era quebrada. O rompimento ocorre pelos atores que no momento da encenação se dirigem ao público de maneira direta e buscam interagir com eles sobre os fatos da cena. No cinema, a quebra da quarta parede tem diversos propósitos, entretanto, os mais conhecidos são os efeitos que causam humor, valor dramático, ironia e uma certa aproximação com o espectador do outro lado da tela em uma tentativa de provocar identificação ao humanizar a personagem (Zanetti; Sigiliano; 2021, p. 04).

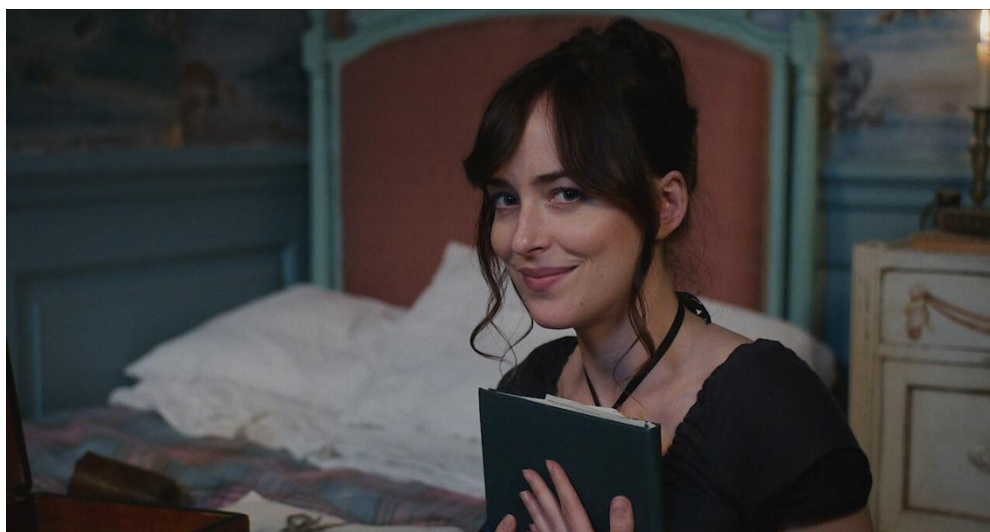
Vale mencionar que a ironia é um recurso estilístico bastante usufruído por Jane Austen. A autora muitas vezes é referência no quesito ironia como estética literária. Todavia, como salienta, Azerêdo (2003), esse traço marcante nas obras de Austen não é tanto usado nos filmes por ser um recurso bastante sutil para a linguagem visual. Entretanto, ela reforça que essa característica não é impossível de ser traduzida para o cinema, mas é menos recorrente porque Austen a usa nos personagens, não somente nos diálogos vívidos.

No entanto, o que percebemos na versão fílmica de *Persuasão* (2022) é uma reconfiguração da ironia. Enquanto no romance ela opera de maneira sutil, frequentemente mediada pela perspectiva de Anne Elliot – que filtra os fatos do enredo – no filme ela é externalizada por meio de estratégias como a quebra da quarta parede e nas reações explícitas da protagonista. Assim sendo, o recurso da ironia passa a ser apresentada de forma direta ao espectador, aproximando-a de um registro mais acessível ao público das plataformas de *streaming*.

Essa inversão no tom irônico implica uma transformação significativa na construção da personagem, pois a Anne introspectiva e silenciosa do romance é apresentada no filme mais autoconsciente e extrovertida. Logo, a adaptação fílmica traduz a ironia austeniana de acordo com as convenções do audiovisual contemporâneo, aproximando-a de um registro mais acessível aos usuários da *Netflix*. Por isso, a ambiguidade da ironia é desperdiçada, esvaziando o tom irônico no filme.

A partir disso, a ironia vai sendo quebrada quando a protagonista lança olhares para câmera e rompe a “parede invisível” que há entre ela e o espectador, ela deseja obter uma proximidade com quem a assiste. Isso é reforçado na maneira como ela dialoga com o público, lançando olhares reveladores, explicando como soube tudo sobre o capitão Wentworth nos anos em que ficaram separados e expressando gestos, sugerindo que ainda existe um sentimento intenso, e que não está mais apenas no passado.

Figura 2 – Anne Elliot apresenta as suas aquisições sobre Frederick



Fonte: <https://www.netflix.com/tudum/articles/persuasion-interview-anne-fourth-wall>

A pouca ocorrência de diálogos no romance pode ser a principal razão pela qual a adaptação fílmica preferiu adotar a técnica da quebra da quarta parede. As reflexões profundas de Anne expressam o seu poder de introspecção e induz o leitor a visualizar suas emoções. Entretanto, é possível conferir isso de maneira clara através das palavras, e não apenas através da imagem, o que seria em tese o ponto que distingue a literatura do cinema. As demasiadas reflexões de Anne, que a leva a devaneios, são motivadas principalmente pela presença do capitão Wentworth. Ele, diante da presença da antiga paixão, reage, na maioria das vezes, de forma cordial, mas com frieza.

No romance, a aparente indiferença do personagem é ilustrada no capítulo em que ocorre um incidente envolvendo Anne e seu sobrinho mais novo, Walter. Enquanto Anne cuida de Charles, o sobrinho mais velho que sofreu um acidente, Walter entra bruscamente na sala de visitas e, em uma tentativa de chamar a atenção da tia, sobe em suas costas e se recusa a descer. Nesse momento, Frederick intervém, retirando o menino de forma firme. Anne, surpreendida pela atitude dele, tenta expressar sua gratidão, mas Frederick não responde, reforçando seu comportamento reservado e distante. Esse episódio demonstra a dualidade entre sua atitude prática e sua aparente frieza emocional, características que interfere na sua interação com Anne ao longo da obra. A seguir a narração da cena:

Nesse momento, suas sensações deixaram-na totalmente sem palavras. Ela não conseguiu sequer lhe agradecer. Tudo o que conseguiu fazer foi se curvar sobre o pequeno Charles com os sentimentos totalmente desordenados. A gentileza dele ao adiantar-se para aliviá-la a maneira e o silêncio com o tinha feito, os detalhes da circunstância, a convicção, pelo barulho que ele produzia deliberadamente com a criança, de que não queria ouvir o agradecimento de Anne e que conversar com ela era a última coisa que desejava produziram uma mistura de emoções cambiantes e dolorosas (Austen, 2024, p. 67).

No filme, em outra perspectiva, esse episódio que impulsiona o conflito central da história de Jane Austen, é traduzido para de maneira inversa. Na cena, Anne Elliot brinca com gravetos de madeira – simulando uma luta de espadas – com os sobrinhos no jardim e eles começam a bater as varetas na tia. O capitão Wentworth aparece de repente e retira os meninos de cima dela. Os dois conversam um pouco sobre o passado, mas ele se retira em seguida. A indiferença do capitão Wentworth ainda mantida até então, porém na cena em que eles se encontram no mar em Lyme, ocorre a suspensão das emoções reprimidas que sustentam a tensão entre os dois.

Na cena, Frederick se aproxima de Anne Elliot quando ela está sozinha refletindo consigo mesma e propõe a ela uma espécie de trégua. Ela, por sua vez, interpreta que os dois são amigos, algo que, para ela, é pior do que ex-namorados. Logo, quando os dois personagens se reconciliam e desenvolvem uma relação amistosa, a adaptação cinematográfica opta por suavizar parte da tensão emocional construída na obra literária de Jane Austen. Entretanto, no romance, é possível ver um contraponto desta perspectiva adotada pelo longa-metragem. O narrador do livro expõe uma questão sentimental entre Anne Elliot e Frederick Wentworth que pendura por quase todo o desenrolar da história.

Eles não conversavam nada em particular, nenhuma troca de frases além do que a boa educação exigia. Antes, eram tudo um para o outro! Agora, nada! Houve um tempo em que, mesmo com todo o grande grupo atual que ocupava a sala de visitas em Uppercross, teriam achado muito difícil deixar de conversar um com o outro. (...) não poderia haver dois corações tão abertos, nem gostos tão similares, sentimentos tão harmoniosos, comportamentos tão adoráveis. Agora, eram como estranhos. Não, mais do que estranhos, pois nunca poderiam voltar a se aproximar. Era um afastamento perpétuo (Austen, 2021).

Nessa visão, Jane Austen apresenta a tensão potente existente entre o capitão Wentworth e Anne Elliot, marcada por uma conexão profunda no passado que foi interrompida com o rompimento brusco do relacionamento. Quando se desenrola a narrativa, a convivência inesperada entre os dois é delineada pelas formalidades sociais exigidas na época. Frederick, agora em posição de elevado prestígio social, mantém-se distante de Anne, enquanto ela enfrenta emoções complexas e intensas reflexões, desenvolvendo monólogos interiores e, às vezes, fortes reminiscências. Ademais, a mudança de habitação (de Kellynch Hall a Bath) interfere bastante na sensibilidade emocional da personagem, contribuindo para a sua fragilidade interna.

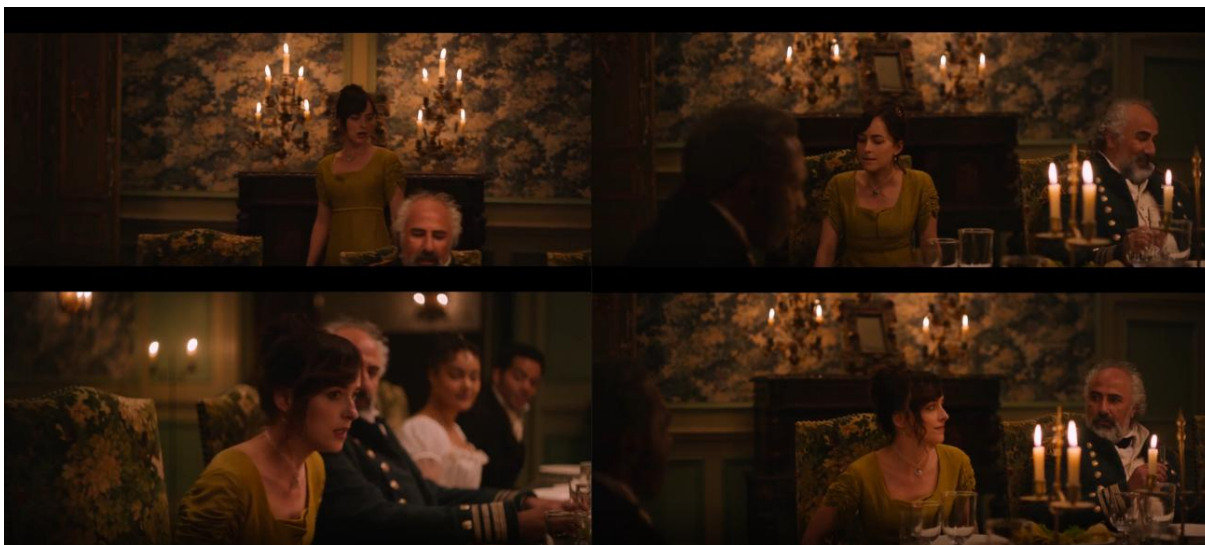
Além disso, a inversão do filme de atribuir ao capitão Frederick Wentworth a proposta de criação desse vínculo entre eles rompe com um aspecto central do enredo: o desejo dele de manter-se distante de Anne e comportar-se de maneira apática por meio de aparente indiferença. Essa mudança no filme auxilia na redução da profundidade da hesitação e do orgulho que definem o conflito interno de Frederick no livro, suspendendo a complexidade psicológica presente na lógica narrativa de Austen. O conflito é, portanto, diluído. E essa nuance, difundida no texto literário como forma de expressar a ironia sutil que é considerada a marca de Jane Austen, acaba por ser suavizada na narrativa fílmica, o que esvazia a figura de linguagem tão marcante no texto da autora.

Um desdobramento importante do uso da ironia nos textos de Jane Austen é à expressão de humor sutil. Por isso, a comicidade não é um elemento estranho em suas obras, o humor é construído a partir de detalhes e diálogos, conforme mencionado anteriormente por ocasião da discussão da utilização da técnica da quebra da quarta parede cujo intuito é provocar humor. Vale mencionar uma adaptação fílmica dos romances de Jane Austen que abordou tais recursos estilísticos, isto é, *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995) – filme mencionado anteriormente. Ademais, vale destacar a forma como essa adaptação abordou o enredo assinado por Austen de forma pós-modernizada. Portanto, o intuito da releitura de *Persuasão* por Carrie Cracknell de tratar o dilema de Anne Elliot por lentes contemporâneas também não é um elemento estranho as adaptações dos romances de Jane Austen. Entretanto, ao abordar as questões vivenciada pela protagonista na época do período regencial é que desestrutura a obra cinematográfica, a deixando destoante ao enredo novamente.

Entretanto, além de provocar humor, o filme *Persuasão* (2022) também o direciona para mostrar a conduta da protagonista. Um exemplo dessa manifestação acontece na cena do jantar na mansão da família Musgrove. Diante de todos os presentes, ela revela que o cunhado a tinha proposto casamento antes da irmã mais nova, Mary. Ao agir dessa maneira, a personagem faz uma tentativa de provocar risos, mas, ao mesmo tempo, acaba causando um constrangimento no ambiente, reforçando seu lado espirituoso e ousado.

Na cena anterior, vê-se Anne caminhando em busca de um lugar para se sentar à grande mesa do jantar, mas é solenemente ignorada por todos, deixando-a isolada. Esse isolamento dela por parte dos outros personagens é bem marcante no livro, mas tem um caráter de tornar a personagem mais introspectiva, refletindo sobre ela mesma. No filme, corroborando a ideia de menos profundidade da personagem na narrativa, essa situação de isolamento é mais social do que individual e se torna muito mais um momento de vergonha para ela, já que é constrangida diante dos outros convidados, provocando risos contidos ao se sentar, do que um momento de percepção de si mesma.

Figura 3 – Anne Elliot na cena do jantar na casa da família Musgrove



Fonte: Capturas de tela/Persuasão (2022).

Outra situação que mostra como a personagem foi reescrita de forma mais humorada do que no livro ocorre na cena do reencontro com capitão Wentworth em que Anne Elliot aproveita para, neste momento de descontração com os sobrinhos no café da manhã, imitar os trejeitos do marinheiro, como se quisesse satirizá-lo. Sem notar a chegada dele, ela começa a sujar o rosto com geleia e supor um discurso atribuído a ele. Quando percebe a presença dele, ela aparenta, em certa medida, desconcerto, mas dialoga com ele em um tom amistoso e de intimidade que leva aos presentes à mesa – sua irmã, Mary, o cunhado Charles, e os sobrinhos – a impressão de que os dois já se conheceram no passado. Essa cena vai em contrapartida com o que vemos no romance. Diferente do filme, no livro, essa situação deixa a personagem mais vulnerável. Quando Anne e Wentworth se reencontram, Anne é tomada por fortes emoções – a ponto de dois minutos parecerem uma eternidade –, o que a deixa desconcertada e incapaz de falar com o marinheiro, como podemos ver:

O movimento matinal do chalé sempre começava mais tarde do que na outra casa; e, nessa manhã, a diferença foi tão grande que Mary e Anne ainda estavam começando a tomar o café da manhã quando Charles entrou e disse que partiriam, que viera buscar os cães, que as irmãs vinham atrás com o capitão Wentworth. As irmãs vinham visitar Mary e o garoto, e o capitão pretendia também visitá-la durante alguns minutos, se não fosse inconveniente; e, embora Charles tivesse respondido que a criança não estava tão doente que a visita causasse algum inconveniente, o capitão Wentworth insistiu para que ele fosse à frente anunciar a visita. Mary, muito satisfeita com a gentileza, ficou encantada por recebê-lo, enquanto Anne se sentiu inundada por mil emoções, das quais a mais reconfortante foi que a visita estaria terminada dentro em pouco. E assim foi. Dois minutos depois do aviso de Charles, os outros apareceram; elas

estavam na sala de visitas. Os seus olhos encontraram-se com os do capitão Wentworth; uma vênha, uma cortesia. Ela ouviu-lhe a voz.

Por isso, a conduta da personagem no filme não condiz com as fortes emoções geradas que o reencontro de alguém que marcou o seu passado poderia causar. No livro, a emoção toma conta de Anne Elliot a ponto dela mal conseguir falar enquanto no filme, ela age de maneira caricata (como se observa na figura a seguir) e dialoga com o capitão Wentworth como se estivesse conversando com um velho amigo. Isso distancia a postura da personagem na adaptação com a personagem no livro de Austen de maneira substancial, já que as fortes emoções de Anne Elliot no enredo assinado por Austen, e a conduta moral daquela época, a impedem de ter um diálogo próximo com Frederick Wentworth. Esse aspecto do filme configura uma ruptura parcial com o *heritage drama*, cuja tradição consiste na representação da cultura inglesa em contextos históricos, assim como dos comportamentos característicos de cada período.

Os exemplos mencionados expressam o intuito da narrativa fílmica de inserir Anne Elliot em situações constrangedoras e reforçar o seu lado mais extrovertido. As reações interativas da personagem reforçam a busca pelo diálogo com o público que está evidentemente prestando atenção nela: o espectador. Com isso, esse público acaba ficando sabendo dos principais rumos da história e das emoções da personagem. O mistério, que no livro é mais intensificado, portanto, é mais superficial no filme porque o espaço entre o *diegético* e *não-diegético* é cada vez menor.

Figura 4 – Anne Elliot reencontrando Frederick Wentworth

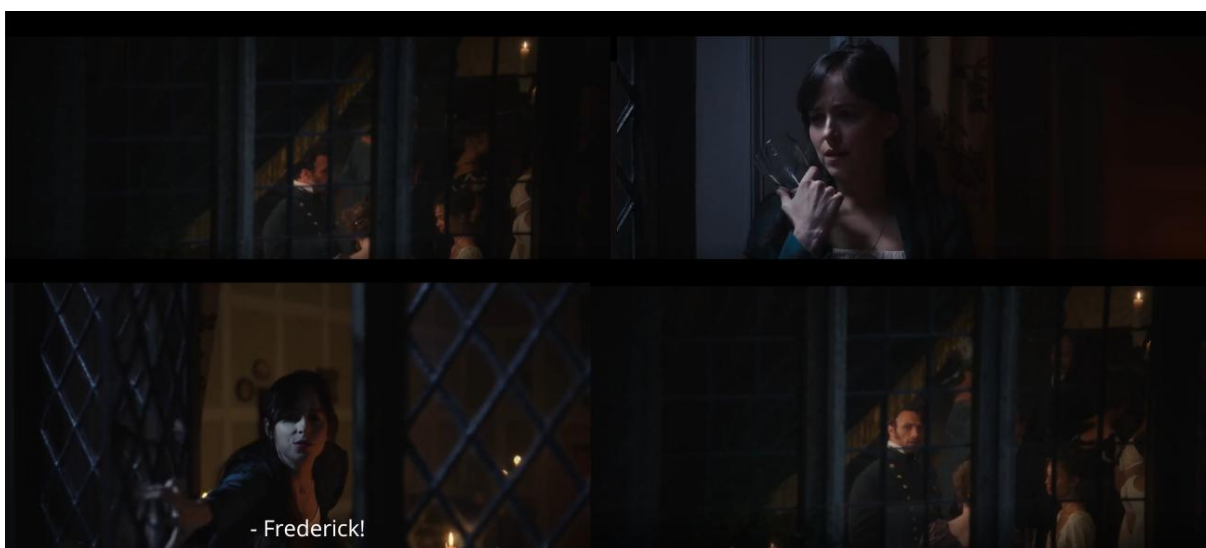


Fonte: <https://literaturainglesa.com.br/resenha-persuasao-netflix-2022/>

Um ponto importante que assinala a nova personalidade de Anne na tela é que a personagem em sua construção contemporânea usa certos artifícios para lidar com seus dilemas. Nesse caso específico, ela revela sua válvula de escape ao desembaraço e confusão ocasionados pela presença da figura de Wentworth, ou seja, sua relação com o álcool, que seria o seu principal método de fuga da realidade (justificativa manifestada pela própria personagem). Anne no início toma consciência da escolha equivocada feita no passado, entretanto, o sofrimento é sufocado pelo uso de álcool e por banhos quentes. Nesse sentido, podemos dizer que o desenvolvimento psicológico da personagem no filme está mais centrado na tentativa de fuga dos sentimentos do que na consciência e reflexão sobre eles. Ela recorre a subterfúgios como o álcool, por exemplo, para extravasar a tensão do momento.

Outro momento que mostra o efeito do álcool no desenvolvimento da personagem é na noite em que o capitão Wentworth é apresentado a família Musgrove no baile. Na cena, Anne Elliot é mostrada com uma garrafa de vinho, criando uma situação de embaraço. Ela grita o nome de Frederick alto o bastante para ele ouvi-la e quando ela o avista, ela se esconde, puxa a garrafa de vinho e derruba o frasco que ainda continha uma boa quantidade da bebida. A cena reforça um ponto importante do filme que é a inserção uso de bebida como forma de escape da jovem quanto aos seus próprios sentimentos.

Figura 5 – Anne Elliot grita o nome de Frederick da janela do quarto



Fonte: Capturas de tela/Persuasão (2022).

Após o ocorrido, Anne Elliot lamenta sua atitude e, mais uma vez, o vinho ganha espaço como personagem tentando pegar uma garrafa e acidentalmente derruba vinho na sua cabeça. Em seguida, ela ri e desabafa: “Perfeito!”. Essa cena induz o telespectador a perceber a atitude de Anne Elliot como infantil e prepotente, o que não é percebido em nenhuma heroína escrita por Jane Austen antes, muito menos por Anne Elliot do romance, que é madura e plena.

No livro, o desenvolvimento de Anne Elliot parte da garota de dezenove anos influenciada a deixar seus afetos de lado para a convicção do valor decisivo de uma escolha. Nos primeiros capítulos do romance, o narrador demonstra a conclusão de Anne sobre a escolha feita no passado, isto é, ela pensa em como seria mais feliz ao lado do grande amor do que na situação em que se encontra. Mas Anne não culpa a sua amiga, lady Russell, por ter a influenciado, pois ela leva em consideração o carinho e a boa vontade da anciã. Isso reflete um ponto de maturidade de Anne Elliot aos vinte e sete anos. Entretanto, a sua sujeição às vontades e os caprichos dos familiares a prendem em processo de desvalorização de si. O retorno de Wentworth provocou a reviravolta na rotina monótona da personagem e as intensas emoções reprimidas a levam a tomar consciência sobre as suas decisões.

No filme, esse processo de construção muda consideravelmente. As reflexões da personagem são feitas por meio de diálogos curtos e esporádicos com o espectador. Ao aproximar-se de seu interlocutor virtual, ela externaliza as emoções evidentes. Por isso, ao apresentar uma Anne Elliot que tenta fugir do trauma do passado, em vez de tentar reerguer com ele (como é no romance), o filme direciona o foco para outro caminho, bem distante daquele percorrido no livro.

Ademais, a subtração de uma personagem da história, aquela que auxilia no desfecho da obra, isto é, a sra. Smith, uma amiga de escola de Anne Elliot, também minimiza a problemática envolvendo Anne e a família. Tal personagem não está no filme e muito menos é mencionada. Mas no romance, ela é a principal responsável por esclarecer as reais intenções do antagonista no livro, o primo de Anne e herdeiro de Kallynch Hall, sr. William Elliot. Na narrativa audiovisual, o caso dos mistérios ligados a esse membro da família de Anne, é descoberto nos momentos finais do filme quando Anne flagra ele e outra personagem se beijando em público. Essa subtração altera o desfecho de uma das problemáticas que compõe o enredo: o interesse desse primo em manter controle sob a herança da família Elliot.

Linda Hutcheon (2013), ao discutir as mudanças que ocorrem nas adaptações, explica que alguns elementos da história de partida podem ser condensados, reduzidos, ao passo que

outras partes ganham espaço. Porém, “Mudanças na focalização ou no ponto de vista da história adaptada podem conduzir a diferenças significativas.” (Hutcheon, 2013, p. 34). Portanto, transformar a forma como a protagonista lida com o trauma encarnado na figura do capitão Wentworth pode ser considerado uma mudança expressiva. Além do mais, isso ecoa na personalidade dela: de melancólica e reflexiva no romance para mais expressiva e comunicativa na adaptação.

A opção pela técnica da quebra da quarta parede revela o íntimo da personagem, já que o plano mental é bastante detalhado no romance. Imersa em observações e conjecturas sentimentais, Anne Elliot vivência, o que Hutcheon (2013) supõe ser o mais difícil em adaptar uma obra romanesca: o espaço da mente.

Até mesmo as mídias televisiva, cinematográfica e dramática têm dificuldade com essa dimensão, pois quando a realidade psíquica é mostrada, em vez de contada, ela deve tornar-se manifesta no campo material para ser percebida pelo público (Hutcheon, 2013, p. 38).

Não é a primeira vez que uma adaptação do último romance austeniano emprega o recurso da quebra da quarta parede para abordar uma parte da subjetividade da personagem. Vale lembrar que a adaptação anterior do romance também adotou esse método. A Anne Elliot interpretada pela atriz Sally Hawkins no filme *Persuasão* (2007)²⁷, dirigido por Adrian Shergold, também direciona olhares “reveladores” para a câmera. A alta introspecção de Anne e o seu modo retraído, especialmente perante Wentworth, reforçam a alternativa do contato com o telespectador, para externar a intimidade da personagem. Por isso, a escolha deste recurso pode ser vista com um meio de revelar os pensamentos dela frente aos seus dilemas pessoais. Entretanto, a forte recorrência da quebra da quarta parede compromete a construção da protagonista no quesito resignação e maturidade feminina, e isso a impede que ela seja semelhante a outras protagonistas de outras releituras cinematográficas das obras de Austen – em especial, as anteriores adaptações fílmicas de *Persuasão*²⁸.

Outro fator preponderante na mudança da personagem na tela é sua aparência física, especialmente seu cabelo. Não é tão recorrente, mas, na maioria das cenas, Anne se apresenta

²⁷ Essas informações estão contidas na folha catalográfica do filme disponível online: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0844330/>

²⁸ *Persuasão* (2007), por Adrian Shergold, e *Persuasão* (1995), por Roger Michell.

com o cabelo solto, sem luvas ou chapéu (ornamentos femininos bastante usados na Era Regencial inglesa) e isso, segundo Linda Troost (2010, p. 77), deixaria até Jane Austen surpresa porque o contexto em que ela escreveu seus romances é marcado pelo resguardo da pele e do cabelo da mulher. Dessa maneira, o longa-metragem rompe parcialmente com a categoria *fusion* (fusão), que Linda Troost (2010) explica ser a combinação entre o “drama de patrimônio” e o estilo de entretenimento visando a perspectiva do público de Hollywood. A ausência de uma caracterização rígida da época possibilita a ruptura do contexto em que a heroína está inserida, e isso pode interferir no reconhecimento, por parte dos espectadores com mais intimidade com o universo literário de Austen, da época na qual a obra se insere. Portanto, a narrativa suspende principalmente a parte do drama e apresenta o patrimônio inglês em poucas situações, por exemplos, quando a arquitetura de Uppercross e Kellynch Hall é mostrada. Em contrapartida, a outra parte do estilo *fusion* é bem implantada porque leva em consideração os desejos do público, fator que tanto Mittel (2006) quanto Jenkins (2006) argumentam ser estratégia mercadológica preponderante das transformações narrativas e midiáticas.

Figura 6 – Anne Elliot de cabelo solto



Fonte: <https://www.imdb.com/pt/title/tt13456318/>

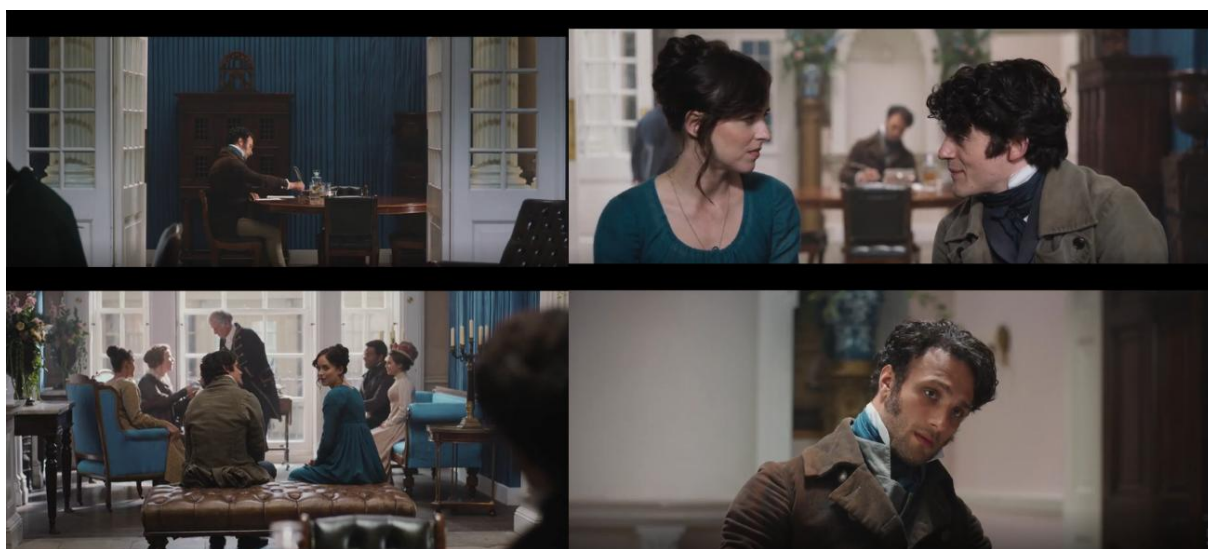
O clímax da história no filme foi minimizado, especialmente pela fala removida da protagonista. No livro, a carta é escrita por Frederick a Anne enquanto ele escuta uma conversa entre ela e o amigo, o capitão Harville. Na carta, o capitão abre o coração e descreve a sua agonia e esperança no sentimento ainda vivo. Ele expõe seu amor a Anne e diz ser ela a razão de sua

volta a Bath. É nessa declaração que percebemos o perdão sendo manifestado pelo capitão, que confessa que agiu indiferentemente com ela por conta do despeito e da dor da rejeição. O teor da carta leva Anne a agir imediatamente, ou seja, ela confia na reciprocidade afetiva dele e decide ouvir completamente a voz do coração. No livro, esse percurso sentimental do capitão Wentworth contribui para o tom misterioso da história porque a escrita da carta acontece nos momentos finais da narrativa. Anteriormente a isso, o leitor desconhece as reais intenções de Frederick.

Dessa maneira, a tensão e a incompreensão entre Anne Elliot e Frederick Wentworth pendura até o momento esclarecedor da carta, onde ele manifesta seus sentimentos cultivado e ela os retribui com determinação. A escolha da adaptação para o *streaming* por uma narrativa não-linear muda o tom de mistério e suspense que Austen sustentou até o final do livro, pois é esta expectativa do acerto entre o casal que leva o leitor até o desfecho da obra.

No filme, esse momento é traduzido de forma bem mais simplista, porque Anne Elliot começa a conversar com o capitão Haville consciente de que Frederick Wentworth está escutando tudo. A cena em que mostra Anne olhando para trás enquanto conversa comprova isso. Frederick devolve o olhar ao escutar de Anne que mulheres ama mais a despeito dos obstáculos e do tempo. O capitão Haville tenta se sobressair do assunto, mas Anne insiste em continuar falando sobre isso. Mas, em nenhum momento, são citadas as inconstâncias da natureza feminina pelo marinheiro e muito menos, Anne Elliot a rebate sobre a literatura e a educação ter sido predominada pelos homens, como ocorre no romance.

Figura 7 – Frederick Wentworth, Anne Elliot e capitão Harville em cena



Fonte: Capturas de tela/Persuasão (2022).

Portanto, mesmo a protagonista se apresentando de maneira bastante ousada e comunicativa, ainda assim ela não manifesta maior profundidade de reflexão, como no caso da frase por ela dita no livro em que ela faz crítica ao ponto de visto masculino depreciativo sobre as emoções das mulheres. No romance, enquanto o capitão Wentworth escreve a carta e escuta a conversa entre Anne e o amigo, o capitão Haville relata que não se lembra de um livro sequer que não tenha explorado a inconsistência feminina no amor. Anne rebate com a crítica: “Os homens têm todas as vantagens sobre nós, ao contarem as suas histórias. Eles têm usufruído de muito mais instrução; a pena tem estado nas suas mãos. Eu não vou permitir que os livros provem nada” (Austen, 2012, p. 160). Diante disso, conclui-se que a narrativa fílmica deliberadamente apagou a referida frase da personagem na narrativa fílmica e, com isso, reconfigurou uma parte importante do clímax da história. O desfecho, então, da adaptação fílmica, ocorre com Anne Elliot lendo a carta do capitão Wentworth e descobrindo que ele ainda a ama. Apresenta-se na tela ela correndo atrás dele e ambos se acertam de vez, selando momento com um beijo – corroborando o padrão hollywoodiano dos finais felizes nas comédias românticas.

O filme *Persuasão* (2022) apropria-se de técnicas narrativas diversas e está inserido nos moldes para promover o engajamento, mas os recursos usados na narrativa audiovisual – a quebra da quarta parede, a narração por *voiceover* e a narrativa não-linear – não expressam a densidade psicológica da personagem, mas, contribuem para expressar o contrário, isto é, a simplificação de seu conflito interno. Anne Elliot externaliza as emoções e precisa de proximidade com o espectador no filme, enquanto no romance, essas emoções são construídas de maneira gradual e implícita. Logo, a Anne Elliot do filme se apresenta menos como uma consciência em conflito e mais como uma narradora autoconsciente de sua própria história, o que altera significativamente o modo como o espectador visualiza a sua subjetividade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jane Austen ousou a ser escritora em uma época restrita e limitada a mulheres, pois a leitura de romance era considerada trivial para as mulheres, e a escrita nesse gênero poderia implicar em desprezo ou rótulos de cunho pejorativo pela sociedade ultraconservadora. Seu estilo literário é marcado por crítica social e pelo uso da ironia, típica do refinamento de sua escrita destacando o público feminino ao inserir em suas obras protagonistas mulheres que de alguma forma reagem às pressões sociais. Anne Elliot, a protagonista do último romance completado por Austen, se distinguiu das outras por trazer em sua construção traço de maturidade e complexidade psicológica. Inserida em um enredo marcado por monólogos interiores, a personagem se estabelece dentro do conflito central que rege toda a narrativa.

A relação entre literatura e cinema é antiga, e ocorreu principalmente pelo processo de adaptação cinematográfica. Mas essa conexão nem sempre é bem-vista, pelo menos nas perspectivas de análises de críticos mais conservadoras, em que se leva a adaptação a categorizações hierárquicas e taxativas, especialmente pelo fato de o cinema ter se consolidado como arte muito depois da literatura, como reforça Stam (2008). Entretanto, o cinema pode alcançar públicos diversos, especialmente na atualidade, dadas as circunstâncias proporcionadas pela cultura da convergência. Por isso, o cinema tem o poder de disseminar e apresentar obra literária adaptada, chegando até a impulsionar a leitura do texto. Com o impacto global da Netflix, esse fator é evidente. Por isso, a plataforma de *streaming* considera as preferências e os debates do público consumidor, assim como o início das produções audiovisuais que desenvolveram a complexidade narrativa. Dessa maneira, a empresa investe em produções que se encaixem nos parâmetros desse público e recria narrativas literárias condizentes com os anseios da recepção.

O objetivo geral desta pesquisa foi descrever e analisar, por meio de uma abordagem comparativa, as transformações na representação da personagem Anne Elliot na adaptação fílmica *Persuasão*, sob a direção de Carrie Cracknell, e produzida pela Netflix em 2022. A comparação ocorreu com a apresentação da personagem na narrativa cinematográfica do filme de Carrie Cracknell – *Persuasão* (2022) – ao mesmo tempo levando em conta a forma como a personagem é descrita pelo narrador criado por

Jane Austen no livro, isto é, *Persuasão* (1817). Como base teórica, empregamos as teorias do cinema e da adaptação cinematográfica, de Stam (2008) e Hutcheon (2013) ao lado das teorias da convergência midiática e da complexidade narrativa contemporânea, de Jenkins (2006) e Mittell (2006). Além disso, também abordamos Candido (1968), Cartmell (2010), Troost (2010). A discussão buscou evidenciar como a protagonista do filme apresentou comportamentos, reações e diálogos opostos aos da protagonista no romance, sem desconsiderar a arte e a adaptação cinematográfica.

A análise concluiu que a obra cinematográfica direcionou o enredo criado por Jane Austen para uma nova perspectiva revelada na protagonista. Entretanto, tal perspectiva é oposta à criada pela autora no seu romance póstumo, gerando distanciamentos com características típicas das outras adaptações fílmicas. Um dos principais distanciamentos observados foi a postura da personagem em relação ao próprio dilema, que é lidar com a presença do capitão Wentworth. A partir disso, foi possível perceber alguns contrapontos relacionados a diferentes abordagens da personagem na adaptação cinematográfica produzida pela Netflix, com relação à personagem no livro, por exemplo, a extroversão e os aspectos modernos da personagem Anne Elliot, como o comportamento expressivo e exposição de suas emoções sempre que possível. Essas mudanças mudam o foco do romance de partida. Como o conflito central da obra diz respeito ao trauma vivido por ela no passado, a personalidade dela construída por Austen age de maneira resignada e condizente aos costumes da época, embora em alguns momentos mostre posicionamento e reação.

A complexidade da personagem no romance ocorre principalmente pelo fato de ela se deparar com a figura que a remete a um passado doloroso e isso contribui substancialmente para a sua conduta de reação e diálogos no romance. No caso do filme, observou-se que a Anne Elliot da adaptação de 2022 se distancia significativamente da personagem em que ela é baseada, por apresentar comportamentos e diálogos divergentes, sobretudo no que diz respeito ao seu comportamento extrovertido não correspondente a Anne Elliot do romance, o que sugere diálogo com o público contemporâneo. Considerando que a obra literária tem por pano de fundo o contexto conservador da Inglaterra no início do século XIX, a representação da personagem no filme, embora reforce o mesmo contexto histórico, não explorou muito esse universo, e, portanto, deixou pouco espaço para aprofundamento dos conflitos

individuais e sociais da época, que tem contribuição fundamental para o desenvolvimento das complexidades e das pressões vivenciadas pela protagonista no livro.

Então, a personagem Anne Elliot extrovertida, humorada e menos complexa na tela funciona como elo que explica a conduta das demais personagens. Isso a faz, em alguns momentos, sair do conflito central da história e entrar no olhar contemporâneo a respeito do seu próprio conflito. Portanto, a produção audiovisual para o serviço de *streaming* reconfigura a personagem, redirecionando o enredo criado por Austen a uma interpretação diferente ao difundido por ela no texto literário. Dessa forma, corrobora a hipótese de que as transformações apresentadas pela personagem na narrativa cinematográfica revelam a intenção da produção de provocar engajamento com o público digital.

Essa pesquisa buscou contribuir para os estudos e pesquisas relacionados às adaptações cinematográficas de obras consideradas clássicas da literatura ocidental. Ademais, a pesquisa pode ser tratada na perspectiva dos gêneros cinematográficos e como eles contribuem para a caracterização da personagem, especialmente no que diz respeito a contrapontos à construção da personagem na narrativa audiovisual e na narrativa literária. Por isso, a realização de estudos comparativos entre diferentes adaptações de *Persuasão*, produzidas em diferentes contextos históricos, levam a compreender como cada período reescreve a personagem Anne Elliot e o conflito da obra de partida. Essas pesquisas podem contribuir para uma compreensão mais ampla das dinâmicas entre literatura e cinema na era da convergência midiática e anteriormente a ela.

É importante ressaltar que o filme *Persuasão* (2022), dirigido por Carrie Cracknell e produzido pela multinacional no *streaming* contemporâneo, Netflix, mostra um novo olhar sobre o romance póstumo de Jane Austen. Ademais, a adaptação cinematográfica dar continuidade a releituras das marcantes personagens escritas por Jane Austen diante das transformações culturais e midiáticas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- AUSTEN, Jane. **A Abadia de Northanger**. Porto Alegre: L&M, 2011.
- AUSTEN, Jane. **Cartas de Jane Austen**. Tradução e notas de Renata Christina Colassante. São Paulo: Martin Claret, 2023.
- AUSTEN, Jane. **Emma**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020.
- AUSTEN, Jane. **Mansfield Park**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- AUSTEN, Jane. **Obras Inacabadas**: Unfinished novels. Tradução e notas de Doris Goettems. Edição bilíngue. 1. ed. São Paulo: Landmark, 2015.
- AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. Tradução e notas por Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2013.
- AUSTEN, Jane. **Persuasão**. Tradução, adaptação para o português brasileiro e notas por Fábio Cyrino. São Paulo: Editora Landmark, 2012.
- AUSTEN, Jane. **Razão e Sensibilidade**. São Paulo: Tricaju, 2021. eBook. Disponível em: <https://a.co/d/cr7z50p>. Acesso em: 04 abr. 2025.
- AZERÊDO, Genilda. **Jane Austen on the screen**: a study of irony in Emma. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.
- AZERÊDO, Genilda. **Jane Austen, adaptação e ironia**: uma introdução. João Pessoa: Ed. Manufatura, 2003.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos. Tradução de Manuel Frias Martins. Portugal, Lisboa, 1994.
- BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- CANDIDO, Antonio *et. al.* **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- CARTMELL, Deborah. **Screen adaptations Jane Austen's pride and prejudice**: the relationship between text and film. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2010.
- CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva. **Contemporânea, Comunicação e Cultura**, Rio de Janeiro, p. 193 – 206, 2016.
- FRANCA NETO, Alípio Correa; MILTON, John. **Literatura inglesa**. Curitiba: IESDE Brasil, 2009.

GANDARA, Lemuel. **Jane Austen no cinema literário**: tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes. 2015. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The mad woman in the attic**. New Harvey and London: Yale University Press, 1984.

GOMES, Paulo Emilio. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

HIGSON, Andrew. **English Heritage, English Cinema**: Costume Drama since 1980. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JENKINS, Henry. **A cultura de convergência**. Tradução de Susana Alexandria. New York University, 2006.

MITTEL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. **Project Muse Scholarly Journals Online**. Texas, p. 30-40, 2006.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **Introdução a teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.

TROOST, Linda. The nineteenth-century novel on the film: Jane Austen. *In*: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Cambridge, UK; Cambridge University, 2010. p. 75-89.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **As dez lições sobre o romance inglês no século XVIII**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução de Leonardo Frões. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZANETTI, Nayara; SIGILIANO, Daiana. **A quebra da quarta parede em narrativas complexas**: uma análise das séries *fleabag* e *high fidelity*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2021.

ZARDINI, Adriana Sales. O universo feminino nas obras de Jane Austen. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 17, n. 2, p. 156-169, 2011. DOI: 10.17851/1982-0739.17.2.156-169. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/emt/article/view/32127>. Acesso em: 12 jan. 2025.