

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)**

DAIANE DA SILVA LOURENÇO

**REPRESENTAÇÕES DE MULHERES E CONDUTAS AMBIVALENTES NA
WEBSÉRIE *THE LIZZIE BENNET DIARIES*, UMA ADAPTAÇÃO DO ROMANCE
*PRIDE AND PREJUDICE***

**MARINGÁ - PR
2019**

DAIANE DA SILVA LOURENÇO

**REPRESENTAÇÕES DE MULHERES E CONDUTAS AMBIVALENTES NA
WEBSÉRIE *THE LIZZIE BENNET DIARIES*, UMA ADAPTAÇÃO DO ROMANCE
*PRIDE AND PREJUDICE***

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^(a) Dr^(a) Vera Helena Gomes Wielewicki

**MARINGÁ - PR
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca UTFPR – Câmpus Francisco Beltrão

L892r	<p>Lourenço, Daiane da Silva Representações de mulheres e condutas ambivalentes na websérie The Lizzie Bennet Diaries, uma adaptação do romance Pride and Prejudice / Daiane da Silva Lourenço. – Maringá: [s.n.], 2019. 227 f. : il.</p> <p>Orientadora: Profª. Drª. Vera Helena Gomes Wielewicki. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Letras. Bibliografia: f. 218-226</p> <p>1. Identidade de gênero na literatura. 2. Mulheres - Identidade. 3. Mulheres - Conduta. I. Wielewicki, Vera Helena Gomes, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. III. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.</p> <p>CDD: 305.4</p>
-------	---

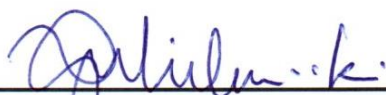
DAIANE DA SILVA LOURENÇO

REPRESENTAÇÕES DE MULHERES E CONDUTAS AMBIVALENTES NA WEBSÉRIE THE LIZZIE BENNET DIARIES, UMA ADAPTAÇÃO DO ROMANCE PRIDE AND PREJUDICE

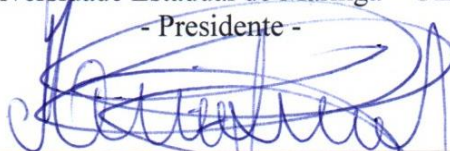
Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em **10 dezembro de 2019**.

BANCA EXAMINADORA



Prof^a Dr^a Vera Helena Gomes Wielewicki
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof^a Dr^a Lúcia Osana Zolin
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof^a Dr^a Cielo Griselda Festino
Universidade Paulista - UNIP



Prof^a Dr^a Fabiana Quatrin Piccinin
Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC

Dedico este trabalho aos meus pais e à minha irmã,
pelo carinho e por sempre acreditarem nos meus
sonhos.

Ao meu marido Carlos, por ser um grande
companheiro e parceiro de todas as horas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Edna e Levir, que apesar das dificuldades da vida colocaram minha educação como prioridade, e à minha irmã, Daiara. Minha vida foi e tem sido recheada de muito amor, atenção e desejos de felicidade. Só cheguei até aqui por causa de vocês!

Agradeço ao meu marido, Carlos, pelo amor, paciência, apoio. Você foi fundamental para que eu conseguisse realizar este sonho!

A todos os outros familiares que contribuíram com palavras e abraços ao longo desses quatro anos. Obrigada por acreditarem em mim.

À minha orientadora, Vera, pelas orientações e pela amizade. Admiro sua dedicação à educação, sua sabedoria e posicionamento como pesquisadora. Obrigada pelos conselhos, pelas conversas longas, por acreditar na minha pesquisa e estar presente em cada etapa. Você é um exemplo como profissional e uma pessoa admirável.

Aos membros da banca examinadora, Prof. Márcio, Prof^a Fabiana, Prof^a Lúcia e Prof^a Cielo por aceitarem o convite e pelas contribuições para o enriquecimento do trabalho.

Agradeço aos membros do grupo de pesquisa “Literatura e Multiletramentos: diferentes epistemologias para uma proposta de educação pluralista”, Liliam, Fernanda, Carla, Elerson, Natália, Gabriela, Veronica, Aline, Junior pela ajuda acadêmica e pela amizade.

À Giselli, amiga de coração que me acolheu em sua casa diversas vezes. Obrigada pelo incentivo, pela companhia e por todo carinho.

Aos amigos de Francisco Beltrão, Mayara, Dino, Katyuscia, Rafael, Margarete, Edson, Rubia, Renato, Anaís, Evandro, por serem minha segunda família. Também à Andriele, Ana Amélia, Eliza, Olga, Júlia, Alessandro por estarem presentes mesmo estando longe.

Aos colegas do Departamento de Humanidades e à Universidade Tecnológica Federal do Paraná, por possibilitarem meu afastamento total para esta capacitação.

À CAPES, pela concessão da bolsa pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), no edital nº 47/2017, vigência de agosto de 2018 a janeiro de 2019.

À professora Kathleen James-Cavan, que me recebeu na University of Saskatchewan por seis meses e me ensinou que é possível se apaixonar ainda mais pelas obras de Jane Austen e por suas adaptações. Obrigada pelas orientações, pelos direcionamentos da pesquisa e pela recepção. Meu agradecimento também à U of S pela acolhida.

À Universidade Estadual de Maringá, ao Programa de Pós-graduação em Letras e professores e funcionários, agradeço pelo percurso como doutoranda.

[Capitão Harville] — Se eu tivesse uma memória como a de Benwick, conseguiria, neste momento, apresentar-lhe cinquenta citações a favor do meu argumento, e acho que nunca abri um livro na minha vida que não tivesse algo a dizer sobre a inconstância das mulheres. Todas as canções e provérbios falam da volubilidade da mulher. Mas talvez me diga que foram todos escritos por homens.

[Anne Elliot] — Talvez diga. Sim, sim, por favor, nada de referências a exemplos em livros. 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.

Jane Austen – Persuasão

E quando pudermos falar em pós-patriarcado, e não em pós-feminismo, não mais precisaremos falar de gênero e ensino. Por enquanto continuamos, literal e literariamente, fazendo gênero.

Susana Bornéo Funck

RESUMO

As representações de mulheres na literatura e na mídia são importantes para a construção de identidades de jovens leitoras e espectadoras. Por esse motivo, este trabalho tem como objeto de estudo a websérie *The Lizzie Bennet Diaries* (2012-2013), uma adaptação do romance *Pride and Prejudice* (1813), da escritora inglesa Jane Austen. O objetivo principal desta pesquisa é verificar se a adaptação transmídia que propõe novas formas de construir narrativa também produz novas percepções sobre ser mulher em um sentido emancipatório ou se reitera estereótipos de gênero. A pesquisa realizada é de cunho bibliográfico. Os episódios da websérie foram analisados e interpretados para compreender como as mulheres jovens são representadas na narrativa audiovisual. Como embasamento teórico sobre adaptação, utilizamos principalmente Bruhn (2013) e Hutcheon (2013) para mostrar que existe um diálogo de mão dupla entre o texto anterior e a adaptação, o qual é relevante para o desenvolvimento de uma compreensão mais profunda dos dois textos. A partir de estudos sobre narrativa, cinema e mídia discutimos o processo de produção, circulação e recepção da websérie evidenciando aspectos estruturais da narrativa: a metaficção (WAUGH, 1984; BERNARDO, 2010), as camadas narrativas (XAVIER, 2003; GAUDREAULT e JOST, 2009; GENETTE, 2017), a caracterização como transmídia (JENKINS, 2009). Em seguida, discorremos sobre convenções sociais de feminilidade (BEAUVOIR, 1986; TOURAINÉ, 2010; LAURETIS, 2019) e como têm sido atualizadas a partir de discursos neoliberais (BAUMAN, 2001; BUDGEON, 2011; MCROBBIE, 2009). Por fim, fazemos a análise das principais personagens presentes na websérie estabelecendo um diálogo com o romance. Os resultados da pesquisa revelam que apesar de a websérie inserir ideais feministas, as representações de mulheres independentes e livres para fazerem escolhas são construções de sujeitos femininos do neoliberalismo. A partir das discussões de McRobbie (2009), evidenciamos como novas tecnologias de gênero estabeleceram um novo ideal de feminilidade, categorizadas pela autora como: a trabalhadora bem qualificada, a máscara pós-feminista e a mulher fálica. A websérie reitera estereótipos de gênero da contemporaneidade atravessados pelo discurso neoliberal e por posicionamentos pós-feministas. As personagens femininas não questionam diferenças de gênero, mas os conflitos narrativos evidenciam que a opressão da mulher ainda existe na sociedade ocidental de novas formas, as quais são distintas das retratadas em *Pride and Prejudice* no início do século XIX. As personagens têm condutas ambivalentes porque enfrentam contradições culturais: a sociedade incentiva a independência desde que a mulher mantenha a feminilidade. Parte do público que acompanhou a websérie demonstrou se identificar com as personagens femininas, o que mostra a importância da representação de mulheres na formação de subjetividades de leitoras e espectadoras.

Palavras-chave: Personagens femininas; tecnologias de gênero; condutas ambivalentes.

ABSTRACT

Women portrayals in literature and media are meaningful for the construction of young women readers and viewers identities. For that reason, the object of study in this research is the web series *The Lizzie Bennet Diaries* (2012-2013), an adaptation of *Pride and Prejudice* novel (1813), by the English writer Jane Austen. The main purpose is to verify if the transmedia adaptation that proposes new forms of storytelling also provides new perspectives about being a woman with an emancipatory agenda or if it reiterates gender stereotypes. This study is based on a bibliographic research. The web series episodes were analyzed and interpreted in order to understand how young women are portrayed in the audiovisual narrative. The theoretical framework about adaptation is mainly Bruhn (2013) and Hutcheon (2013) to show that there is a two-way dialogic relation between the previous text and the adaptation, which adds to the development of a deeper understanding of both texts. Based on studies about narrative, cinema and media, we discuss the process of production, circulation and reception highlighting structural aspects of the web series: the metafiction (WAUGH, 1984; BERNARDO, 2010), the narrative layers (XAVIER, 2003; GAUDREAULT e JOST, 2009; GENETTE, 2017), the transmedia features (JENKINS, 2009). Next, we focus on the social norms of femininity (BEAUVOIR, 1986; TOURAINE, 2010; LAURETIS, 2019) and how they have been updated by neoliberal discourses (BAUMAN, 2001; BUDGEON, 2011; MCROBBIE, 2009). Finally, we analyze the main female characters in the web series by establishing a dialogue to the novel. Research results show that even though the web series seems to integrate feminist ideals, the portrayals of women who are independent and free to make their own choices are constructions of female subjects of neoliberalism. Based on studies of McRobbie (2009), we discuss how new technologies of gender have established a new ideal of femininity, designated by the author as: the well-qualified worker, the post-feminist masquerade and the phallic woman. The web series reiterates contemporary gender stereotypes intertwined with neoliberal discourse and post-feminist beliefs. The female characters do not demand gender equality, but narrative conflicts confirm that women oppression still exists in Western society in new forms, which are different from the ones portrayed in *Pride and Prejudice* in the beginning of the nineteenth century. Female characters have ambivalent behaviors because they face cultural contradictions: society encourages independence as long as women perform femininity. Most part of the web series audience has identified with female characters, which illustrates the importance of women portrayals on readers and viewers subjectivities.

Keywords: Female characters; technologies of gender; ambivalent behaviors.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “The two camps of Jane Austen devotees”, Carl Rose, New York Times, 23 out. 1949	45
Figura 2 – Imagem de uma capa de DVD da minissérie <i>Pride and Prejudice</i> (1995).....	48
Figura 3 – Imagem da capa de DVD do filme <i>Pride and Prejudice</i> (2005)	51
Figura 4 – <i>Frame</i> do filme <i>Pride and Prejudice</i> (2005), cena do beijo entre Elizabeth e Darcy	52
Figura 5 – <i>Printscreen</i> do canal <i>The Lizzie Bennet Diaries</i> na plataforma YouTube	56
Figura 6 – Imagens do diálogo entre Bing Lee, Caroline Lee e Darcy no dia 09 de abril de 2012 no Twitter	80
Figura 7 – Tuíte de Lydia Bennet respondendo a um usuário do Twitter	82
Figura 8 – A arte de um fã compartilhada pela personagem Lizzie Bennet.....	83
Figura 9 – A personagem Lizzie Bennet no <i>frame</i> do episódio 1 (0’19”) de <i>The Lizzie Bennet Diaries</i>	132
Figura 10 – Imagem de uma publicação da personagem Lydia em seu perfil no Tumblr	135
Figura 11 – Publicação da personagem Lydia no Tumblr mostrando Lizzie vestida como senhora Bennet	136
Figura 12 – A personagem Lizzie afirmando que não precisa de um homem em sua vida no episódio 9 de <i>The Lizzie Bennet Diaries</i>	141
Figura 13 - <i>Post</i> da personagem Lizzie Bennet no Twitter e comentários de <i>viewers</i> mulheres	152
Figura 14 - <i>Post</i> da personagem Lizzie Bennet no Twitter e comentários de <i>viewers</i> mulheres	152
Figura 15 - Propostas de contrato de trabalho de Ricky Collins para Lizzie no episódio 39 de <i>The Lizzie Bennet Diaries</i>	154
Figura 16 – Imagem de um comentário no YouTube sobre o episódio 40	157
Figura 17 - Cenas do episódio 39 e do episódio 41	159
Figura 18 – Comentários abaixo do vídeo do episódio 39 de <i>The Lizzie Bennet Diaries</i>	171
Figura 19 – A personagem Lydia no episódio 17 (1’14”) de <i>The Lizzie Bennet Diaries</i>	174
Figura 20 – <i>Posts</i> de Jane Bennet no Tumblr e no Lookbook com descrições das roupas e dos sapatos e suas marcas	175
Figura 21 – <i>Post</i> de Jane Bennet no Twitter.....	176

Figura 22 – <i>Posts</i> de Jane Bennet no Twitter e no Pinterest	176
Figura 23 – Lizzie presenteia Lydia com um livro no episódio 73 de <i>The Lizzie Bennet Diaries</i>	179
Figura 24 – A personagem Lydia demonstra empolgação com a chegada de uma equipe de nadadores no episódio 17 (2’10”).....	183
Figura 25 – Comentários de <i>viewers</i> sobre o episódio 45 de <i>The Lizzie Bennet Diaries</i>	185
Figura 26 – <i>Printscreen</i> de diferentes comentários sobre o episódio 22 de <i>The Lydia Bennet</i>	187
Figura 27 – Imagens da personagem Lydia nos episódios 23, 24, 27 e 28 de <i>The Lydia Bennet</i>	189
Figura 28 – <i>Printscreen</i> de tuítes de Charlotte no Twitter no dia 30 de janeiro de 2013	191
Figura 29 – Comentários de <i>viewers</i> sobre os tuítes de Charlotte.....	192
Figura 30 – Imagem de um comentário sobre o vídeo 87 de <i>The Lizzie Bennet Diaries</i> no YouTube	196
Figura 31 – Comentários sobre Lydia nos episódios 1 e 100, respectivamente, de <i>The Lizzie Bennet Diaries</i> publicados no YouTube.....	198
Figura 32 – <i>Printscreen</i> do tuíte de Fitz Williams e de comentários de <i>viewers</i>	199
Figura 33 – Personagens Charlotte e Lizzie no episódio 16 de <i>The Lizzie Bennet Diaries</i> ..	201

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Equipe de produção da websérie.....	63
Quadro 2 - Número de episódios da websérie.....	77
Quadro 3 - Lista de personagens da websérie e seus perfis em mídias sociais	78

Sumário

1. Introdução	14
2. “É uma verdade universalmente conhecida” que uma adaptação é uma releitura infiel de um texto anterior	30
2.1 Estudos sobre adaptação	32
2.2 O diálogo de mão dupla entre a adaptação e o texto adaptado	37
2.3 O diálogo entre adaptações de <i>Pride and Prejudice</i> e as diversas representações de mulheres.....	43
3. A websérie <i>The Lizzie Bennet Diaries</i>.....	56
3.1 Os adaptadores: especialistas em contar histórias online	60
3.2 Uma adaptação fluida, dispersa, transmídia	64
3.3 A plataforma YouTube e conteúdos fluidos	69
3.4 “Meu nome é Lizzie Bennet e este é meu vlog”: uma Elizabeth vlogueira	72
3.5 Websérie: narrativa audiovisual serializada	74
3.6 Narrativas de si nas mídias sociais: os perfis online das personagens	77
3.7 As camadas narrativas e as fronteiras fluidas entre ficção e não-ficção	86
4. “A vida não gira mais em torno de homens!”: a ampliação do ideal de mulher na contemporaneidade	97
4.1 O ideal de feminilidade ocidental: ideias de gênero repetidas e naturalizadas	101
4.2 O ideal de feminilidade “modernizado”: ser independente sendo “feminina”	110
4.3 Identidades femininas desestabilizadas: fluidez, fragmentação e insegurança na modernidade líquida	120
5. Análise da adaptação de personagens femininas	129
5.1 A “mulher verdadeira” ou “mulher de sucesso”	137
5.1.1 A educação feminina	144
5.1.2 A estabilidade financeira	153
5.1.3 A beleza e a moda.....	172
5.1.4 O comportamento “masculino”	177
5.2 A permanência do duplo julgamento: a culpa de Lydia	186
5.3 <i>Sisterhood</i> : a construção da identidade feminina a partir da relação com outras mulheres	200
5.4 Problematizando as representações de masculinidades na websérie	203
6 Considerações finais	210
Referências	218

1. Introdução

A escritora Jane Austen consegue ocupar ao mesmo tempo dois espaços: o canônico e o popular. Suas obras são discutidas por leitores não-profissionais e por estudiosos da academia. As narrativas permitem que leitores diversos se identifiquem com as personagens e as discussões. Em *The Making of Jane Austen*, Looser (2017) aborda como as formas de ver a escritora e suas obras foram modificadas ao longo de dois séculos. A autora afirma que adaptamos Jane Austen de acordo com a nossa necessidade e desejo. O legado popular e o crítico atravessaram juntos duzentos anos de imagens, palcos, telas, salas de aula. Looser (2017) destaca que a Jane Austen popular e comercial está interligada com a Jane Austen crítica e acadêmica, seja de forma conflituosa ou em paralelo. Nesta pesquisa, apesar de focarmos no lado crítico e acadêmico, a faceta popular da escritora aparece em diversos momentos.

Jane Austen conquistou nosso interesse acadêmico por ter sido uma mulher escritora no início do século XIX dedicada a abordar o mundo doméstico e a perspectiva feminina em seus romances. Na época, não era considerada uma mulher que atendia completamente aos padrões de gênero. Ser uma escritora não era visto como um elogio para uma mulher, pois o espaço privado era entendido como feminino e um escritor era uma figura pública. Apesar de todas as limitações existentes, questiona em seus textos o papel da mulher na sociedade e a educação que lhe era destinada. Esses são os aspectos que primeiro atraíram nossa atenção para a escritora e para seu romance *Pride and Prejudice*. O conhecimento da Austenmania foi outro fator importante para direcionarmos a pesquisa. A “mania por Jane Austen” conquistou milhões de fãs no ocidente a partir da década de 1990, com as adaptações cinematográficas e televisivas. Os fãs compartilham informações sobre qualquer novo produto relacionado à escritora e às suas obras (livros, camisetas, filmes, sites, eventos), consomem e buscam novas experiências.

Os relatos familiares sobre a escritora, as pesquisas de estudiosos realizadas ao longo dos séculos e a forma como Jane Austen é retratada em filmes como *Becoming Jane* (2007) e *Miss Austen Regrets* (2008) mostram que a imagem da “mulher escritora Jane Austen” foi construída e interpretada de maneiras diferentes desde 1817. A família procurou representá-la como uma mulher “respeitável” para os seus dias, doce, com habilidade para a música e o bordado, dedicada aos sobrinhos, que escrevia como um passatempo¹. No entanto, suas cartas, mantidas em segredo por muito tempo, foram reunidas e publicadas em 1884 e revelam uma

¹ Informações presentes nas seguintes biografias: *Biographical Notice of the Author* (1818), publicada pelo irmão Henry Austen, e *A Memoir of Jane Austen* (1871), publicada pelo sobrinho James Edward Austen-Leigh.

mulher irônica, afiada, com interesse em ter sucesso na carreira como escritora e em vender suas obras, o oposto do que havia sido relatado no início daquele século.

As palavras da personagem Anne Elliot, de *Persuasion*, ao afirmar que a pena sempre esteve nas mãos dos homens e esses representavam as mulheres da forma como queriam, são aqui lembradas para ressaltar a verdade de tal afirmação. A representação de Jane Austen foi construída por homens da família que escreveram suas biografias e não quiseram mostrá-la como uma escritora, mas como uma mulher “feminina”, adequada aos padrões respeitáveis, uma *proper lady*. Tal preocupação com a adequação da escritora às convenções sociais foi ocasionada pelo fato de nunca ter se casado, por isso, para “melhorar” a imagem de Jane Austen nas biografias, o irmão e o sobrinho tentaram convencer os leitores de que, mesmo sem ter sido esposa ou mãe, era feminina e não se afirmava escritora, escrevia nos momentos livres para entreter a família.

A percepção de que a imagem atual de Jane Austen é uma construção que começou com a forma como homens decidiram representá-la chamou nossa atenção para as discussões sobre gênero e identidade das mulheres. James Edward Austen-Leigh, em *A Memoir of Jane Austen* (1871), afirma que Jane Austen viveu uma vida sem grandes acontecimentos. A perspectiva do sobrinho revela que no século XIX era esperado que as mulheres se casassem e tivessem filhos, caso contrário teriam uma vida monótona visto que ser esposa e mãe eram as atribuições planejadas para suas vidas. A respeito disso, Auerbach (2004) faz uma reflexão interessante: Por que o estado civil de Samuel Taylor Coleridge, Charles Dickens e Herman Melville não é objeto de discussão? Antes de discutirem a respeito da qualidade das produções literárias de Jane Austen, seu estado civil era ressaltado. Diferente das abordagens realizadas sobre a vida de outros escritores, a de Jane Austen foi retratada como rotineira pelos familiares e registrada da mesma forma em enciclopédias ao longo do século XX. Por muito tempo, a história das mulheres foi narrada por homens.

As publicações de *Biographical Notice of the Author* (1818), por Henry Austen, e *A Memoir of Jane Austen* (1871), de James Edward Austen-Leigh, influenciam até hoje a representação da escritora Jane Austen porque serviu como base para diversas biografias escritas depois e seus efeitos sobre a imagem da escritora são percebidos até hoje. Para Looser (2017), Jane Austen ficou conhecida como “tia Jane” no século XIX devido à forma como sua imagem foi construída após sua morte por uma parte de sua família. A partir de 1884, com a publicação de uma edição intitulada *Letters of Jane Austen*, por Lord Brabourne, outra faceta da escritora começa a ser conhecida. O público tem acesso a mais cartas com o passar dos anos,

assim como aos seus escritos da adolescência, chamados de Juvenília. Até aquele momento a “tia Jane” havia sido apresentada como uma pessoa doce e santa, porém as cartas e a Juvenília revelam um lado irônico, afiado e crítico.

A coletânea chamada Juvenília reúne contos, cenas dramáticas e romances curtos escritos por Jane Austen entre 1787 e 1793 (REEF, 2014). As narrativas apresentam críticas aos romances sentimentais produzidos na época, ao padrão de heroínas frágeis e a aspectos da sociedade. As personagens femininas destoam das convenções sociais da época, pois roubam, matam, bebem muito, são viciadas em jogos, o que pode ter sido o motivo para que esses textos não tenham sido divulgados logo após a morte da escritora. Ao contrário das afirmações nas biografias de que Jane Austen escrevia por diversão, a Juvenília e manuscritos preservados revelam o trabalho cuidadoso de revisão da escritora. Para Sutherland (2002), demonstram um longo período de aprendizagem, de tentativas e abandonos, de uma revisão feita por uma escritora inquieta. Portanto, acredita que as obras publicadas sejam o resultado de muito trabalho de revisão, de uma luta interior e não de uma perfeição inconsciente.

As cerca de cento e sessenta cartas preservadas demonstram como Jane Austen tratava suas obras como filhos, sentia orgulho do resultado de seu trabalho e esperava que outras pessoas reconhecessem seu talento. Em nove de janeiro de 1813, em uma carta endereçada à Cassandra, afirma que recebeu seu querido filho vindo de Londres. A escritora referia-se à primeira publicação de *Pride and Prejudice*. A venda de todas as cópias de *Sense and Sensibility* é celebrada em uma carta em três de julho de 1813. Jane Austen afirma que lucrou £140 mais os direitos autorais e ressalta que isso só a faz querer mais, por isso já está trabalhando em uma próxima obra. Essas correspondências provam que, ao contrário das afirmações de Henry Austen e James Austen-Leigh, a escritora não escrevia simplesmente para passar o tempo e entreter a família, havia um trabalho árduo e cuidadoso de elaboração e revisão das narrativas com a intenção de conseguir publicá-las.

As reflexões apresentadas sobre a vida e a fama de Jane Austen revelam como é importante que pesquisas olhem para a representação de mulheres. Lauretis (2019) argumenta que o gênero é produto de diferentes tecnologias sociais, de discursos, de práticas institucionalizadas e das práticas cotidianas. Portanto, a representação ideológica da escritora presente nas biografias, e replicada em publicações posteriores, é questionada e revisada porque promoveu no século XIX uma imagem de mulher que atendia a interesses de determinadas pessoas em um lugar e tempo específicos. A representação da “doce Jane Austen” refletiu sobre

a interpretação de seus textos na cultura popular, ainda vistos como idealizações de relacionamentos amorosos sem aprofundamento crítico.

Gilbert and Gubar (2000) inserem Jane Austen na lista de escritoras precursoras importantes no século XIX, ao lado de Charlotte Brontë, Emily Brontë e George Eliot. As autoras acreditam que essas escritoras tiveram que lidar com a opressão e quebrar com o conceito de feminilidade imposta, sendo por isso vistas como não femininas, aberrações, anormais tentando ocupar um espaço masculino. Para Gilbert e Gubar (2000), tiveram que lidar com a “ansiedade da influência”, isto é, confrontar precursores majoritariamente homens, portanto com uma escrita e estilo distintos. Mais do que isso, encararam a “ansiedade da autoria”, o medo de não terem a capacidade de escrever por serem praticamente as primeiras mulheres e terem a responsabilidade de se tornarem precursoras. O principal obstáculo para tais escritoras era o gênero. Por isso, Gilbert e Gubar (2000) afirmam que se mulheres contemporâneas usam a caneta com autoridade e sem medo é porque suas precursoras nos séculos XVIII e XIX lutaram para superar a ansiedade da autoria que era vista como loucura.

Diante disso, justificamos a escolha de uma obra de Jane Austen, o romance *Pride and Prejudice*, por discutir e sutilmente questionar a situação da mulher no início do século XIX, um contexto no qual havia diversas imposições sociais sobre o comportamento feminino: a feminilidade era vista como um atributo totalmente natural, as mulheres não tinham direitos civis, acesso à educação formal ou renda própria e não podiam herdar bens da família, o que tornava o casamento a principal forma de estabilidade financeira. Apesar de não romper com os padrões culturais, a narrativa discute expectativas tradicionais de gênero e como as mulheres eram impedidas de atuarem em setores da sociedade. Kaplan (1992) argumenta que Jane Austen viveu uma “dualidade cultural”: a pressão patriarcal e o desejo de subversão de padrões. Tal dualidade aparece em personagens femininas de *Pride and Prejudice*. Por isso, acreditamos que o estudo dessa obra é importante para conhecermos a forma como mulheres ocidentais eram representadas dois séculos atrás.

No início do século XIX, a sociedade inglesa esperava que uma mulher da classe alta agisse de forma discreta, despretensiosa, recatada e virtuosa. A educação formal de todos os níveis sociais contribuía com a manutenção dos papéis sociais de gênero. Os homens eram educados em escolas e geralmente frequentavam a universidade para seguirem uma carreira. Para as mulheres, a educação era voltada ao espaço privado. Neste contexto, a modéstia era a principal virtude feminina, o que incluía não expressar opiniões em público, não mostrar seu intelecto e não ter o nome impresso na capa de um livro. Apesar de tais restrições, Jane Austen

publicou seis romances, de forma anônima, entre 1811 e 1818 (*Sense and Sensibility*, 1811; *Pride and Prejudice*, 1813; *Mansfield Park*, 1814; *Emma*, 1815; *Persuasion* e *Northanger Abbey*, 1818, publicados após sua morte).

Nosso interesse de pesquisa está voltado para as literaturas em Língua Inglesa e sua circulação em diversas mídias. Por isso, ao decidirmos estudar *Pride and Prejudice*, procuramos uma adaptação da obra para o século XXI. Existem múltiplas adaptações cinematográficas e televisivas do romance, porém acreditamos que algumas, como a minissérie de 1995 e o filme de 2005, estão centradas na história de amor idealizada entre Elizabeth e Darcy e apagam aspectos críticos sociais relevantes. A websérie *The Lizzie Bennet Diaries* (2012-2013) foi escolhida por atualizar a narrativa e as discussões sociais e de gênero. Além disso, é uma produção em formato de vlog com características transmidiáticas² que se distingue das adaptações anteriores do romance, portanto sua análise pode trazer contribuições significativas para nossa área de pesquisa. A história contada não é uma novidade, visto que o enredo de *Pride and Prejudice* é conhecido na cultura popular, no entanto o *como* contar transformou a websérie em sucesso ao instigar a participação do público.

A relação da literatura com outras mídias tem sido ampliada com o desenvolvimento das tecnologias digitais e as mudanças nas formas de produção, circulação e recepção de narrativas. Balogh (2005) destaca como, por causa do alcance dos meios de comunicação, geralmente o público é primeiro espectador e, depois, um leitor. A autora explica que antigamente era mais comum ler o livro e depois conferir a fidelidade da adaptação fílmica à obra literária. Atualmente, no entanto, na maioria das vezes leitores buscam livros por causa de uma adaptação fílmica ou televisiva. Os novos meios de circulação dos textos literários têm contribuído para a introdução de recém-chegados ao mundo da literatura, assim como para a sobrevivência de cânones, pois obras literárias que com o tempo deixam de ser vendidas na mesma proporção de suas primeiras publicações voltam a entrar na lista dos livros mais vendidos quando uma nova adaptação leva velhos e novos leitores para as livrarias.

Atualmente os leitores são também espectadores e internautas (CANCLINI, 2008), sujeitos multitarefa, jovens nativos digitais. Esse contexto ocasiona mudanças na relação do público com o texto e na relação do público com o autor. Ao abordar o canteiro aberto do ciberespaço, Lévy (1998) discute como transformações nas distinções estabelecidas entre

² De acordo com Jenkins (2009; 2011), uma narrativa transmídia desenrola-se em múltiplas plataformas com elementos dispersos que contribuem para a compreensão total da história. Cada mídia faz uma contribuição própria para o desenvolvimento da narrativa a partir dos recursos que possui. O conceito de transmídia é discutido de forma mais ampla no capítulo 3, na seção 3.2.

autores e leitores, produtores e espectadores fazem com que seus papéis sejam confundidos. Ao invés de convidar os leitores para conferir sentido à obra após sua realização, o artista os transforma em agentes na produção do texto. Lévy (1998), em uma publicação do final do século anterior, já defende o uso de instrumentos que favoreçam a troca de saberes no ciberespaço e o surgimento de seres autônomos, e questiona o papel da mídia tradicional sobre a limitação do pensamento plural. O conceito de inteligência coletiva desenvolvido pelo teórico exemplifica como a diversidade contribui para a construção de conhecimento. Os aspectos discutidos por Lévy (1998) podem ser observados na relação do público com a narrativa da adaptação selecionada para análise. Na websérie, as fronteiras entre ficção e não-ficção são tênues, tempo e espaço são modificados, usuários são convidados a interagir com a narrativa e suas personagens em mídias sociais.

As modificações na produção, circulação e recepção de textos são parte do que Jenkins (2009) denomina cultura da convergência. Segundo Jenkins (2009), são mudanças tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais que ocorreram nas últimas décadas. Os conteúdos circulam através de múltiplas plataformas de mídia fazendo com que o público dos meios de comunicação tenha comportamento migratório, em busca de experiências de entretenimento. O público contribui para a circulação dos conteúdos e tem um papel ativo na busca de informações dispersas. Neste sentido, Jenkins (2009) explica que a mudança cultural deu origem a uma cultura participativa, na qual os papéis separados de produtores e consumidores são transformados. Plataformas digitais têm sido desenvolvidas como ambientes pertinentes para o desenvolvimento da cultura participativa, como YouTube, que cria espaço para produção, distribuição e recepção.

Diante da exposição de tais mudanças, justificamos a relevância do estudo da adaptação *The Lizzie Bennet Diaries* como exemplo de narrativa transmídia, multiplataforma, inserida na cultura da convergência e na cultura participativa do ciberespaço. Além disso, é uma adaptação que não foi pensada para circular na mídia tradicional, exigindo dos adaptadores o uso da cultura do ciberespaço para a divulgação e do público letramentos midiáticos para navegar e buscar informações em diferentes plataformas. Adicionamos aos motivos expostos o fato de a websérie abordar discussões sobre o cotidiano de mulheres jovens nos Estados Unidos contemporâneo.

Após movimentos feministas, as mulheres ocidentais têm direitos civis adquiridos, como o direito ao voto, ao controle de natalidade, ao estudo, ao trabalho. As concepções de feminilidade foram atualizadas. Apesar disso, os estudos sobre gênero (na literatura e na mídia)

são importantes porque discursos tradicionais ainda estão presentes na sociedade ocidental. No Brasil, em 2019, ouvimos afirmações conservadoras como: “menino veste azul e menina veste rosa”, “a mulher não deve estudar para não fazer seu marido se sentir inferior”, “é preciso retirar o ensino sobre gênero das escolas”, “se a mulher foi violentada é porque não deveria estar na rua neste horário e usando esta roupa”. Mesmo país no qual mais de 180 estupros foram registrados por dia em 2018³, sendo 82% das vítimas mulheres, número que aumentou consideravelmente na última década. E no qual em 2018, o Ligue 180, serviço de utilidade pública do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, recebeu 92.663 denúncias de violações contra as mulheres⁴. Nos primeiros seis meses de 2019, houve um aumento de 10.93% de denúncias em relação ao mesmo período do ano anterior. Esses índices provam que a naturalização da hierarquia de gênero ainda está presente na sociedade e precisa ser desconstruída.

O texto literário e a websérie são exemplos de tecnologias de gênero que contribuem para produzir, promover e “implantar” representações de gênero (LAURETIS, 2019). Kellner (2001) defende que a mídia veicula uma cultura que modela opiniões e comportamentos sociais, e fornece o material para que as pessoas forjem suas identidades. Dessa forma, os textos aqui analisados contribuem de alguma forma para que mulheres construam suas subjetividades.

Funck (2016) confirma esta perspectiva ao dizer que nós somos as histórias que nos contam, por isso é significativo para as mulheres que suas representações na literatura e na mídia sejam revistas. Para Funck (2016), desde o surgimento da crítica literária feminista na década de 1970, as escritoras têm sido relativamente bem-sucedidas ao colocarem em circulação novos *scripts* narrativos para as mulheres.

As loucas e as suicidas que povoaram a literatura ocidental até meados do século XX vêm dando lugar a uma nova e inspiradora feminilidade (como nos romances da canadense Margaret Atwood, por exemplo); formas e atitudes grotescas têm desconstruído os corpos higienizados e bem comportados das mulheres patriarcais (como nas obras da inglesa Angela Carter e da brasileira Lya Luft); o contrato heterossexual e a própria polaridade de gênero têm sido problematizados e questionados (como nas narrativas de Jeanette Winterson). Fantasias e utopias feministas vêm explorando mundos alternativos em que são exploradas novas possibilidades de organização social com interessantes e inusitados arranjos familiares e de gênero (FUNCK, 2016, p. 418).

³ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/09/brasil-registra-mais-de-180-estupros-por-dia-numero-e-o-maior-desde-2009.shtml>. Acesso em: 01 nov. 2019.

⁴ Disponível em: <https://www.mdh.gov.br/todas-as-noticias/2019/agosto/balanco-anual-ligue-180-recebe-mais-de-92-mil-denuncias-de-violacoes-contra-mulheres>. Acesso em: 01 nov. 2019.

Diante desses avanços considerados significativos na literatura, Funck (2016) acredita que atualmente o maior desafio para as feministas é reconhecer e desestabilizar as representações de gênero que circulam na mídia, considerado pela autora o mais importante aparelho ideológico da contemporaneidade. Por isso, preocupamo-nos em verificar nesta pesquisa se a adaptação propaga estereótipos tradicionais sobre mulheres ou contesta as noções naturalizadas de forma a contribuir com a construção de conhecimentos emancipatórios sobre gênero e mídia.

A perspectiva adotada nesta pesquisa para analisar as representações de mulheres na websérie é a de que existem direitos civis adquiridos, contudo as mulheres jovens ocidentais ainda estão submetidas a relações de poder que determinam como devem se comportar. Oksala (2019), ao abordar o sujeito neoliberal do feminismo, afirma que nas últimas décadas, novos mecanismos de poder moldaram as tecnologias de gênero. Os ideais econômicos do neoliberalismo influenciam sobre as práticas de feminilidade normativa e estabelecem novos padrões para as mulheres. O modelo de mulher jovem independente e de sucesso é propagado. Segundo Oksala (2019), a governamentalidade neoliberal disciplina os sujeitos femininos, não por meio de hábitos normalizadores como a vergonha e sanções sociais, mas instalando hábitos constitutivos da feminilidade normativa, por meio da racionalidade econômica. As mulheres são convencidas de que são livres para fazerem escolhas (de consumo), o que mascara as tecnologias de gênero. As que não atingem o sucesso profissional são consideradas fracassadas, sendo o fracasso culpa individual, desligado de questões sociais e de gênero.

Esses aspectos serão discutidos ao longo da tese como forma de provocar reflexões sobre as afirmações constantes de independência e empoderamento das mulheres jovens contemporâneas. A partir da análise de personagens femininas da websérie, em diálogo com as representações de mulheres do romance, discutimos até que ponto realmente podemos nos considerar livres na atualidade. Ainda existem barreiras que impedem o sucesso profissional e pessoal das mulheres, as quais têm sido mascaradas pelo discurso neoliberal e por discursos pós-feministas que afirmam que a igualdade de gênero já existe e, portanto, não é mais necessário debater esse assunto.

Existem imposições sociais feitas às mulheres que ditam como devem se comportar e tais regras foram atualizadas nas últimas décadas. Touraine (2010) argumenta que há uma nova cultura da dominação sofrida pelas mulheres. A nova dominação é de orientação individualista, transforma a mulher em consumidora, afirma sua liberdade e independência financeira. Segundo Touraine (2010), junto ao discurso de liberdade de escolhas, a publicidade sugere a

importância do cuidado com o corpo para atrair o desejo masculino. Estamos diante de discursos que reproduzem a imagem de mulher consumidora de produtos de beleza para cuidar da aparência “feminina” e de discursos que propagam a ideia de que a mulher deve ter consciência de si. Para explicar a situação das mulheres na contemporaneidade, Touraine (2010, p. 69) introduz o conceito de ambivalência:

A ambivalência corresponde às situações nas quais a escolha entre duas posições opostas é recusada, em que parece indispensável manter e combinar essas posições opostas, o que conduz aqueles ou aquelas que agem deste modo a estar descontentes com todas as suas condutas, já que eles não comungam inteiramente com nenhuma delas.

O autor defende que a combinação de escolhas imperfeitas é a melhor solução para as mulheres porque a participação completa em apenas uma vertente significa não estar inserida em outra. Diante disso, a escolha das condutas ambivalentes pode evitar ou limitar crises e consequências negativas. Se mulheres são colocadas em uma situação na qual têm que decidir entre o sucesso profissional ou a vida pessoal, atualmente é comum decidirem combiná-los. Segundo Touraine (2010), por terem a consciência de que a participação em apenas um domínio impede sua possibilidade de sucesso em outros domínios, as mulheres escolhem as condutas ambivalentes. Tal explicação do sentido de ambivalência justifica a escolha do título desta tese que coloca como nosso foco de estudo as condutas ambivalentes de mulheres na websérie *The Lizzie Bennet Diaries*.

Ao colocarmos esse título, queremos discutir como as mulheres jovens contemporâneas são colocadas diante de situações nas quais têm que combinar condutas muitas vezes opostas para tentarem atingir o sucesso profissional e o pessoal. A conciliação da vida na esfera pública e na esfera privada ainda é um desafio para as mulheres e lhes exige mais determinação e trabalho do que dos homens. Touraine (2010) argumenta que isso marca uma transformação cultural profunda no comportamento das mulheres importante de ser pesquisada. Séculos atrás, as mulheres tinham que fazer escolhas do tipo “ou... ou” devido a imposições sociais, atualmente as novas regras da sociedade estão fazendo com que combinem uma forma de participação social com uma forma de autonomia pessoal. Portanto, ambivalência aqui nesta tese não é entendida como a hesitação entre duas posições ambíguas, mas, seguindo a concepção de Touraine (2010), como a obrigação sentida pelas mulheres de tomarem partido em posições opostas, com elementos positivos e negativos, e, além disso, como discutimos na análise, sentem a necessidade de obterem sucesso em ambas para não serem julgadas como

fracassadas. Também entendemos as condutas ambivalentes de mulheres como a tentativa de atender a expectativas sociais que esperam que cuidem de si e cuidem do outro, que ajam como “feminina” e tenham atitudes “masculinas” em determinadas situações.

Uma busca no catálogo de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior mostrou cinco dissertações (uma da área de literatura, uma dos estudos da tradução, uma da ciência da informação, duas da comunicação) e uma tese (da área de literatura), defendidas entre 2015 e 2018, nas quais *The Lizzie Bennet Diaries* é objeto de estudo. Uma dissertação e a tese analisam as representações femininas na websérie. As outras pesquisas estudam os seguintes aspectos: procedimentos de adaptação (SABBATINI, 2017 – Estudos da Tradução), elementos narrativos transmídia e paratextos (MOREIRA, 2017 – Comunicação), elementos da narrativa oral virtual (ALVES, 2018 – Ciência da Informação) e características de narrativas transmidiáticas (DIAS, 2015 – Comunicação), nesta dissertação outras produções também são usadas na análise. Ainda existem poucas pesquisas na área de literatura publicadas sobre a websérie.

Figueiredo (2016), em “Jane Austen na era virtual: a atuação crítica da tradução”, mestrado em Literatura, utiliza a tradução intersemiótica para abordar a transposição das personagens femininas do romance para a websérie. Analisa como o casamento, a rivalidade e o escândalo envolvendo Lydia foram adaptados. A leitura realizada pela autora é de que a websérie desconstrói valores tradicionais de gênero e propõe transformações. A autora não aborda as múltiplas plataformas nas quais a narrativa circula, centrando as discussões nos vídeos do canal *The Lizzie Bennet Diaries*.

Rossato (2018), em “The portrayal of women in *Pride and Prejudice* (1813) and *The Lizzie Bennet Diaries* (2012/2013)”, tese defendida na área de Literatura, tem como foco de pesquisa a comédia romântica e a cultura popular. A autora analisa as camadas de comédia romântica presentes no romance e no vlog e como a cultura popular se apropriou das obras de Jane Austen ocasionando, muitas vezes, o apagamento de aspectos críticos dos textos. Aborda os motivos para o interesse acentuado por produtos da cultura de massa, incluindo as adaptações cinematográficas e televisivas de obras de Jane Austen. Apresenta um estudo do foco narrativo nas duas obras, abordando características do vlog. Por fim, analisa como temas como casamento, dinheiro e classe social foram adaptados no vlog e verifica se aspectos críticos do romance são visíveis no vlog ou se a produção foca no aspecto romântico, dessa forma conduzindo o estudo das representações de mulheres nas duas narrativas.

Diante disso, a originalidade desta pesquisa pode ser observada em três aspectos: a) o direcionamento dado à análise das personagens, b) as discussões sobre como a narrativa foi produzida e o impacto dessa estrutura sobre as construções das personagens e c) as reflexões sobre a importância da representação de mulheres na literatura e na mídia para a construção de subjetividades das leitoras e espectadoras.

Quanto ao primeiro aspecto, discutimos como o neoliberalismo e discursos pós-feministas contribuem com a propagação da ideia de empoderamento, independência e liberdade, quando, na verdade, são amarras sociais que estabelecem normas de feminilidade contemporâneas. Para abordarmos as construções das personagens na websérie, segundo aspecto, procuramos trazer na análise como a história está organizada em camadas narrativas, com diversas narradoras apresentando seus relatos, e como as fronteiras entre ficção e não-ficção são fluidas por causa da participação do público nas mídias sociais que modificou a relação com as personagens. Outro aspecto relevante desta pesquisa é pensar sobre como essas representações de mulheres contribuem com a construção das identidades de *viewers*⁵ da websérie.

A presente pesquisa está inserida na área de Estudos Literários, na linha Campo literário e formação de leitores. O estudo das representações de mulheres em narrativas literárias e midiáticas e o processo de adaptação de personagens femininas de uma mídia para outra é resultado de discussões vinculadas ao projeto de pesquisa “Literatura e Multiletramentos: diferentes epistemologias para uma proposta de educação pluralista”, coordenado pela professora Vera Helena Gomes Wielewicksi. O projeto, concluído no final de 2019, investigou as contribuições do uso de diferentes mídias para o ensino de literatura e abordou a importância de uma educação pluralista para a formação de cidadãos críticos.

O romance *Pride and Prejudice* (1813) e a adaptação *The Lizzie Bennet Diaries* (2012-2013), uma websérie estadunidense, são nossos objetos de estudo. A partir de estudos de adaptação e de mídia e de teorias feministas buscamos interpretar as representações de mulher na adaptação a fim de determinar se o texto midiático é emancipatório ou colonizador. Para tanto, os objetivos da pesquisa são: a) descrever as rupturas e permanências no processo de

⁵ Optamos pelo uso de *viewers* para designar o público que assiste à websérie com a finalidade de diferenciá-lo de espectadores de outras mídias (televisão, cinema, teatro). Portanto, neste texto entendemos *viewers* como os sujeitos que interagem com vídeos no YouTube. Tal escolha pelo termo está relacionada ao fato de que em inglês o YouTube adotou *views* e *viewers* como parte de seu vocabulário, o qual também costuma ser empregado no Brasil apesar de existirem traduções para a língua portuguesa, sendo respectivamente “visualizações” e “usuários”. Acreditamos que “usuários” ou “internautas” são termos em português que não dão conta de explicar os processos de produção, circulação e recepção existentes na plataforma YouTube, por isso a opção por *viewers*.

transposição das personagens femininas do romance para a websérie, destacando os aspectos dialógicos; b) especificar os recursos transmidiáticos empregados na construção da adaptação e como contribuem para sua organização em camadas narrativas e em múltiplas perspectivas de narração; c) discutir as representações de mulheres presentes no romance a partir de estudo bibliográfico; d) analisar a construção das principais personagens femininas da websérie considerando-as representações de mulheres jovens ocidentais contemporâneas; e) verificar a perspectiva ideológica adotada pelos adaptadores na representação de mulheres jovens contemporâneas de forma que sejam especificados se os sentidos construídos são emancipatórios e desestabilizam visões naturalizadas de gênero; f) discutir a importância da representação de mulheres na literatura e na mídia como modelos para a construção de subjetividades das leitoras e espectadoras a partir de amostras de participação do público-alvo nas mídias sociais.

Diante do objeto de estudo escolhido e dos objetivos apresentados, fazemos a seguinte pergunta de pesquisa: A adaptação transmídia que propõe transformações na forma de adaptar (novas formas de construir narrativa, novas linguagens, participação do público) também produz novas percepções sobre ser mulher ou reitera estereótipos de gênero?

Para responder a tal questão realizamos uma pesquisa bibliográfica centrada em estudos sobre adaptação, na crítica feminista, em teorias da narrativa, em estudos sobre cinema e mídia, e estudos sobre identidade e representação. A pesquisa bibliográfica é fundamental para contextualizar o estudo e mostrar o que já existe sobre o objeto investigado (PAIVA, 2019). Paiva (2019) afirma que tal método de pesquisa utiliza estudos já publicados, mas não é uma simples compilação dos resultados das buscas realizadas, estimula perguntas durante a análise, confirma ou não resultados, estabelece relações e comparações e mostra lacunas. Por isso, foi essencial para o desenvolvimento desta tese.

Esta pesquisa é qualitativa por estudar um fenômeno social: as representações de mulher na literatura no início do século XIX e em uma websérie no século XXI. Os dados para a pesquisa são descritos, analisados e interpretados com o intuito de verificar, a partir do uso de conceitos teóricos existentes, como as mulheres jovens são representadas na narrativa audiovisual. Por isso, apresenta aspectos da pesquisa descritiva, a qual objetiva descrever as características de determinado fenômeno (GIL, 2008). De acordo com Gil (2008), esta pesquisa pode ser considerada uma pesquisa descritiva que se aproxima da explicativa por buscar identificar fatores que contribuem para a ocorrência do fenômeno estudado. A pesquisa também

analisa uma produção audiovisual específica e sugere que representações similares de mulheres podem aparecer em outras produções do início do século XXI no ocidente.

O corpus da pesquisa é composto pelo romance *Pride and Prejudice*, publicado em 1813 na Inglaterra, e por vídeos do canal *The Lizzie Bennet Diaries*, produção estadunidense veiculada entre março de 2012 e abril de 2013. A partir de um estudo bibliográfico sobre feminismos e representações de mulheres, da leitura do romance e da visualização da websérie, estabelecemos categorias de análise, sendo elas: a educação feminina, a estabilidade financeira, a beleza e a moda e o comportamento “masculino” (discutidas no capítulo 5). Tais categorias não foram estabelecidas utilizando como critério a recorrência no romance e nos vídeos, mas surgiram da observação de pontos temáticos que consideramos relevantes para abordar como mulheres jovens são retratadas em uma produção audiovisual na contemporaneidade.

A pesquisa está organizada da seguinte forma: estabelecemos categorias de análise; selecionamos cenas e excertos dos diálogos das personagens que ilustram os temas de cada categoria; e, por fim, analisamos e interpretamos os dados separados. Sendo assim, os episódios citados ao longo da análise desenvolvida são resultado desse processo de seleção descrito e são relevantes para estudar a construção das personagens femininas da websérie. O mesmo procedimento de seleção foi feito para a inclusão de excertos do romance na análise, os quais dialogam com cenas da adaptação.

Os cem episódios da websérie estão disponíveis na plataforma YouTube⁶. A língua oficial das gravações é a inglesa, portanto nos momentos de análise em que realizamos transcrições utilizamos como base as legendas em inglês disponíveis nos vídeos, mas fizemos a tradução para a língua portuguesa. Como nosso foco não é apenas no aspecto verbal dos episódios, não fizemos as transcrições de todos os vídeos. Nos momentos em que consideramos relevante apresentar excertos do diálogo entre as personagens trazemos a transcrição de áudio, em outras situações ressaltamos aspectos não verbais do texto, de acordo com o que consideramos primordial para a interpretação dos dados.

Além dos episódios de *The Lizzie Bennet Diaries*, ao longo da análise buscamos informações sobre as personagens em outros canais do YouTube (*TheLydiaBennet*, *MariaOfTheLu*) e em mídias sociais⁷. Os perfis em mídias sociais apresentam detalhes da narrativa e, por vezes, os trazemos para a análise por considerá-los relevantes para a composição

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/LizzieBennet>.

⁷ Acesse <http://www.pemberleydigital.com/the-lizzie-bennet-diaries/story-lbd/> para ver todos os elementos da narrativa organizados de acordo com a sequência de eventos. Esse metassite disponibiliza todos os links a outras páginas para guiar o público. Há a opção de escolher uma plataforma específica para acompanhar a websérie ou de ter a experiência completa através de múltiplas plataformas.

da construção das personagens femininas. As personagens escolhidas para a análise são as principais no romance e na websérie: Elizabeth Bennet, Lydia Bennet, Jane Bennet e Charlotte Lu. As construções dessas personagens trazem as representações de mulheres centrais na narrativa.

Esta tese está dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo é a Introdução, na qual abordamos a relevância desta pesquisa para a área de Estudos Literários, assim como apresentamos a justificativa, os objetivos, a pergunta de pesquisa, a metodologia e, de modo geral, como a pesquisa foi desenvolvida. No capítulo 2, introduzimos nosso embasamento teórico sobre adaptação. Partimos do pressuposto de que não é mais necessário retomar discussões sobre fidelidade e olhamos para a adaptação como recriação. Enfatizamos o diálogo de mão dupla entre o texto anterior e a adaptação como relevante para o desenvolvimento de uma compreensão mais profunda dos dois textos. Argumentamos que o público que conhece a obra anterior experiencia a adaptação como adaptação, preenche lacunas, percebe relações intertextuais. Neste capítulo, diversas adaptações da obra *Pride and Prejudice* são mencionadas para discutir o motivo do sucesso das narrativas de Jane Austen na atualidade e fazer uma rápida reflexão sobre como em cada adaptação as mulheres são representadas de maneiras distintas porque o processo de transposição depende do contexto de produção e de recepção.

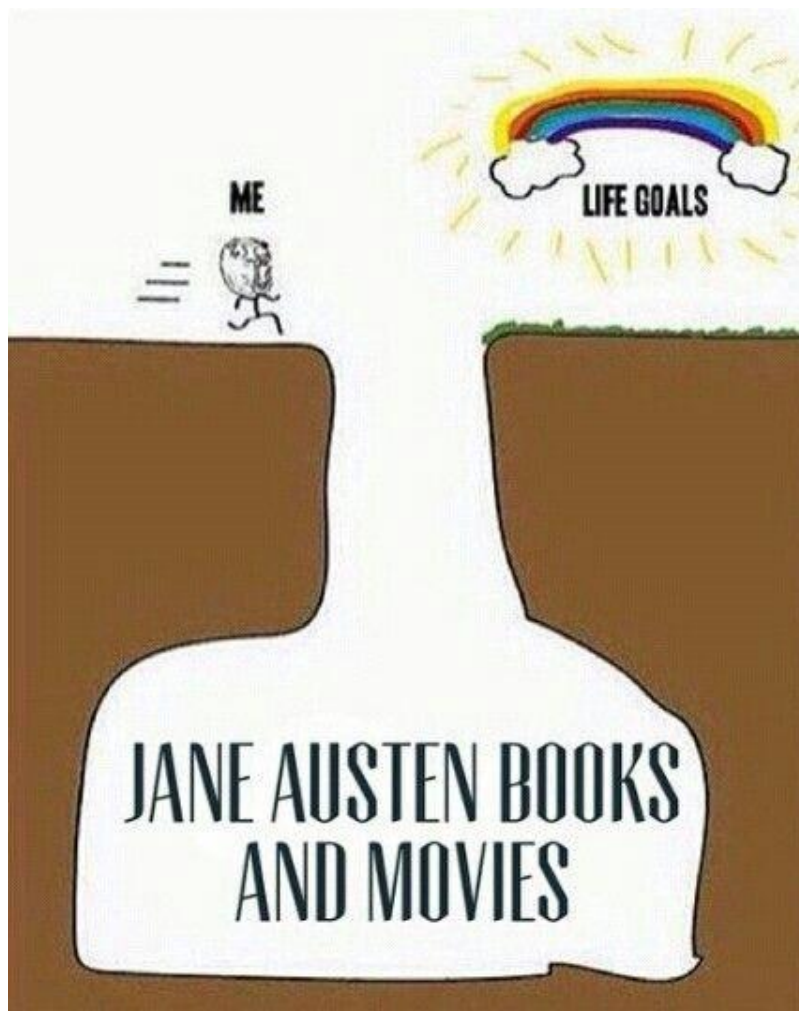
O capítulo 3 explora aspectos da websérie *The Lizzie Bennet Diaries* e está subdividido em sete partes que abordam a produção e a circulação da narrativa. Para entender o processo de produção, inicialmente apresentamos os adaptadores e sua experiência profissional com webvídeos. Em seguida, ressaltamos como a narrativa é fluida, dispersa e tem características de produção transmídia. Procuramos descrever as particularidades de um vlog e de uma websérie e a plataforma na qual a adaptação está disponível, YouTube. Nas outras plataformas em que a narrativa está espalhada, abordamos a existência de perfis online de personagens para narrar partes da história. Por fim, explicamos como a adaptação está organizada em camadas narrativas e tem múltiplas narradoras. Na última subseção, também abordamos como a interação do público com as personagens torna as fronteiras entre ficção e não-ficção fluidas.

No capítulo 4, afirmamos que houve a ampliação do ideal de mulher na contemporaneidade. Primeiramente discutimos como gênero é um construto social e como a ideia de “natureza feminina” foi historicamente reproduzida até ser aceita como “normal”. Diante disso, citamos afirmações de estudiosos que apontam a influência da literatura e da mídia sobre as identidades de jovens a partir da reprodução de representações de gênero. Em seguida, debatemos ideais de feminilidade tradicionais e naturalizados e como têm sido atualizados a

partir de discursos neoliberais que propagam o individualismo. Por fim, baseando-nos no conceito de modernidade líquida, refletimos sobre o contexto de fragmentação identitária, instabilidade, incertezas e flexibilidade vivenciados pelas mulheres jovens na contemporaneidade. Argumentamos que as personagens da websérie lidam com escolhas e incertezas que as colocam diante de dilemas.

A análise é desenvolvida no capítulo 5 e está organizada em categorias temáticas. Colocamos como tema maior a “mulher verdadeira” ou “mulher de sucesso”. Dentro deste tema, verificamos as representações das mulheres nas narrativas a partir dos seguintes tópicos: a educação feminina, a estabilidade financeira, a beleza e a moda e o comportamento “masculino” das mulheres. A divisão em temas menores favoreceu interpretar como cada personagem lida com essas questões na websérie e, quando possível, estabelecemos um diálogo com as representações do romance. A permanência do duplo julgamento é discutida através da queda e da culpa da personagem Lydia nos dois textos. Na websérie, abordamos a construção da identidade feminina a partir da relação com outras mulheres, aspecto que no romance não é explorado. Incluímos neste capítulo uma última subseção sobre as masculinidades na websérie. Apesar de não ser o foco da pesquisa, as representações masculinas são importantes porque influenciam na construção das personagens femininas. Assim como o conceito de feminilidade foi desestabilizado, o mesmo processo está acontecendo com a masculinidade.

Nas Considerações Finais, retomamos as ideias discutidas ao longo da tese, apresentamos um posicionamento crítico sobre os resultados obtidos, ressaltamos as contribuições para a área de estudo e fazemos projeções sobre possíveis desdobramentos desta pesquisa. Salientamos que apesar de dizermos que três capítulos são teóricos, buscamos amarrar teoria e análise ao longo do texto para torná-lo mais fluido. A complexidade da narrativa *The Lizzie Bennet Diaries* exigiu que sua interpretação fosse sendo distribuída pelos capítulos para que os leitores percebam os diversos aspectos que pretendemos ressaltar.



Disponível em: <https://www.bookbub.com/blog/things-every-modern-jane-austen-fan-can-relate-to>. Acesso em: 11 set. 2019.

2. “É uma verdade universalmente conhecida” que uma adaptação é uma releitura infiel de um texto anterior

O título deste capítulo tem o objetivo de ser irônico assim como a introdução do romance *Pride and Prejudice*⁸. Apesar de décadas de estudos sobre adaptações, ainda não é universalmente aceita a perspectiva de que um filme não precisa ser e nunca será fiel ao livro. No entanto, as pesquisas avançaram em direção a discussões voltadas para a adaptação como um processo de reinterpretação e recriação do texto anterior.

Na segunda metade do século XX, os estudos de adaptação iniciaram com foco na discussão de fidelidade, logo empregando o termo “traição” para descreverem a maioria das adaptações literárias. No século XXI, questões como fidelidade e especificidades de diferentes mídias parecem ter sido superadas pela academia (BRUHN, 2013). Diante disso, aspectos do processo de adaptação não relacionados à forma, mais preocupados com o contexto de produção, tornaram-se relevantes.

Nesta pesquisa, estamos interessadas em olhar para como a adaptação faz uma releitura do texto anterior e, ao mesmo tempo, ressalta a relação entre a websérie e o romance estudado. Para tanto, adotamos a perspectiva de Bruhn (2013) de que a leitura de uma adaptação é um processo de mão dupla (*two-way*) e não de mão única (*one-way*). Mais do que o produto que surge da recriação de um texto “original”, uma via única da fonte para o resultado, a adaptação é vista como um diálogo entre o texto anterior e o novo, em um processo de ir e vir de um para o outro para ter uma compreensão mais abrangente. O uso desta abordagem na análise revela aspectos da adaptação que não seriam percebidos sem o conhecimento do romance e de algumas adaptações anteriores.

O meme inserido antes do início do capítulo retrata a vida de um fã de Jane Austen desesperado para assistir a todas as adaptações das obras da escritora, as quais provavelmente já leu. Essa representação mostra como a quantidade de adaptações audiovisuais de obras de Jane Austen (para o cinema, a televisão e outras mídias) é extensa e a tarefa do fã parece eterna, pois no início do século XXI frequentemente há uma adaptação sendo divulgada. O humor do meme consiste no fato de que o fã só vai se dedicar a atingir as metas de sua vida após assistir

⁸ O romance inicia com o parágrafo: “É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, possuidor de uma boa fortuna, deve estar necessitado de esposa” (AUSTEN, 2017, p. 7). A ironia do narrador revela como a necessidade de um casamento para ter estabilidade financeira fazia com que, no século XIX, as jovens enxergassem um pretendente a marido assim que encontravam um rapaz solteiro e rico.

a todas as adaptações, ou seja, levará um longo período para cumprir esta tarefa para, posteriormente, tentar atingir seus objetivos de vida.

O meme está diretamente relacionado à discussão deste capítulo sobre o repertório que é construído pelo fã ao ter contato com diferentes textos baseados nas obras de Jane Austen. Hutcheon (2013) utiliza a expressão *knowing audience*⁹ para explicar que o público que conhece a obra anterior faz uma leitura distinta de quem não a conhece. Ao olharmos para a adaptação como um processo dialógico entre dois textos, o conceito *knowing audience* é fundamental para explicarmos porque acreditamos que os leitores que conhecem o romance *Pride and Prejudice* e adaptações anteriores fazem uma interpretação mais profunda dos episódios da websérie *The Lizzie Bennet Diaries*. Olhando desta perspectiva, o fã retratado no meme não está desperdiçando tempo de sua vida, pois ao ampliar seu conhecimento sobre as obras de Jane Austen insere-se em uma comunidade distinta que compartilha informações primordiais para a compreensão do universo da escritora¹⁰.

Na primeira seção, defendemos a tese de que estudar o texto anterior e a adaptação como dois textos que conversam possibilita o desenvolvimento de uma compreensão mais aprofundada dos dois textos. A partir desta perspectiva, abordamos os conceitos de atualização e de revisão, os quais utilizamos para descrever nosso objeto de estudo. Na seção seguinte, argumentamos como para “experenciar” uma adaptação o público precisa ter conhecimento da obra anterior, o que faz com que preencha lacunas deixadas na produção. No processo de interpretação, o leitor pode reconhecer a existência de uma relação intertextual. Também ressaltamos como o contexto de produção e de recepção são importantes, pois o adaptador realiza escolhas de acordo com o meio social, cultural e histórico no qual está inserido, da mesma forma que os sentidos que são construídos a partir da adaptação dependem do universo do leitor.

A última seção mostra como existem diversas adaptações da obra *Pride and Prejudice*, assim como de outros romances de Jane Austen. Procuramos debater alguns motivos possíveis para o sucesso das adaptações baseadas em obras da escritora e mostrar como cada uma faz uma interpretação diferente do romance, porém os textos conversam entre si. Além disso,

⁹ *Knowing audience* foi traduzido por André Cechinel como público “conhecedor” na edição traduzida *Uma teoria da adaptação* publicada no Brasil em 2011 pela Editora da UFSC. Preferimos utilizar a expressão em língua inglesa porque consideramos que a tradução sugerida para o português não é ideal. Além disso, a edição utilizada neste trabalho foi a versão em língua inglesa de *A theory of adaptation*, de 2013, por ser a mais recente, revisada e ampliada.

¹⁰ É cada vez mais comum a criação de comunidades online para o compartilhamento de saberes sobre um assunto específico, geralmente em mídias sociais. Pierre Lévy (1998) chama esse processo de inteligência coletiva.

discutimos brevemente como as mulheres são representadas de maneiras distintas nas adaptações de acordo com o contexto (tempo e lugar) e o público-alvo.

2.1 Estudos sobre adaptação

As pesquisas sobre adaptação tiveram início na década de 1960 com a literatura comparada e o foco na transposição de textos literários canônicos para filmes. Além de debates sobre a fidelidade, as primeiras publicações olhavam para a adaptação como um produto que resultava da atividade de transpor um texto para a tela, como uma via de mão única (BRUHN, 2013). As análises eram focadas nos filmes, mas ainda não se dedicavam a estudar as relações entre o texto literário e o filme de modo dialógico¹¹. Para que os estudos de adaptações desenvolvessem perspectivas menos preocupadas exclusivamente com a forma e interessadas em abordar aspectos voltados para o contexto, a cultura e o público, algumas publicações precursoras suscitaram discussões significativas.

A primeira obra considerada importante para discutir a adaptação de uma forma teórica é *Novels into Films* (1957), de George Bluestone. O autor contribuiu com os estudos de adaptação por iniciar uma discussão sobre as especificidades de cada mídia, considerar os filmes como obras independentes e acreditar que na relação romance-filme uma obra não deve ser considerada melhor que a outra. Em 1975, George Wagner publicou *The novel and the cinema* e propôs uma classificação das adaptações a partir de sua fidelidade ao texto literário (transposição, comentário e analogia). Em 1984, em *Concepts in Film Theory*, Dudley Andrew também sugeriu categorias para abordar adaptações filmicas considerando as adaptações como próximas ou distantes do “original”: empréstimo (*borrowing*), intersecção (*intersection*) e transformação (*fidelity and transformation*). Na década seguinte, com o desenvolvimento dos estudos da adaptação, os teóricos foram percebendo a importância de olhar para as adaptações como textos independentes e não cópias, porém relacionados ao texto de partida. Dessa forma,

¹¹ O conceito de “dialógico” empregado neste trabalho é baseado em Bakhtin (1984; 2009). Para Bakhtin (2009), a língua é constituída pelo fenômeno social da interação verbal entre um “eu” e um “outro”. Além de uma comunicação face a face entre pessoas, o “diálogo” também pode ser entendido como toda comunicação verbal, de qualquer tipo. O livro é citado como um exemplo por ser escrito em função de debates anteriores, como parte de uma discussão maior, e respondendo a alguma coisa. Portanto, um enunciado é fruto de enunciados anteriores e fonte para posteriores. Diante disso, Bakhtin (1984) defende que existem “relações dialógicas” entre diferentes textos, como o encontro de duas ou mais vozes. Essas “relações dialógicas” são possíveis entre diferentes modos semióticos, por isso fundamentam os estudos sobre adaptação citados nesta pesquisa.

a questão da fidelidade começou a ser superada, no entanto as especificidades de cada meio ainda precisavam ser abordadas.

Em *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation* (1996), Brian McFarlane ressalta que tanto o romance quanto o filme são narrativas constituídas por personagens e uma série de eventos, porém distingue aspectos que podem ser transferidos de uma mídia para outra e aqueles que precisam de uma adaptação propriamente dita. Assim, utiliza o termo “transferência” (*transfer*) para referir-se ao processo no qual certos elementos da narrativa são passíveis de serem transferidos para o filme e o termo “*adaptation proper*”, traduzido como “adaptação propriamente dita” (HATTNER, 2013) ou “adaptação criativa” (DINIZ, 2005), para abordar o processo no qual elementos da narrativa precisam de “equivalentes” diferentes na outra mídia, ou seja, mudanças são realizadas na transposição para o filme. A perspectiva de McFarlane representa um avanço para os estudos de adaptação por desconsiderar a fidelidade e ressaltar as especificidades de cada mídia. O próximo avanço teórico na área foi ampliar os estudos e abordar questões relacionadas ao contexto cultural, para as quais McFarlane ainda não havia olhado.

Para Diniz (2005), duas obras que contribuíram para deslocar o centro de interesse da forma da adaptação para questões políticas, culturais e econômicas são *Film and Literature: an introduction and reader* (1999), de Timothy Corrigan, e *Film Adaptation* (2000), de James Naremore. No início do século XXI, portanto, pesquisas sobre adaptação começaram a dedicar maior atenção a aspectos culturais e comerciais e ao público (STAM, 2006; LEITCH, 2007; CARTMELL, 2010; MURRAY, 2012; HUTCHEON, 2013). No momento em que os estudos de adaptação passaram a olhar para questões exteriores ao texto, as possibilidades de pesquisa foram ampliadas e os processos de produção e de recepção foram ratificados como relevantes. São teóricos deste momento em diante que serão utilizados como base para a nossa pesquisa. Portanto, partimos das seguintes premissas: a) a adaptação não é uma cópia ou reprodução; e b) o processo de adaptação de um texto é tão relevante quanto o resultado.

Nesta pesquisa não focamos apenas na adaptação como produto, analisamos também o processo de adaptação. Ao decidirmos estudar o processo de adaptação, em alguns momentos aspectos do processo de recepção serão incluídos. Isso ocorre porque o foco na construção das personagens femininas na websérie torna relevante que a questão do público seja discutida, pois a narrativa é produzida para atender a expectativas de um grupo específico. O fato de a websérie

ter personagens jovens fez com que a maior parte dos espectadores-internautas interessados na adaptação fossem mulheres jovens¹² que se identificaram com as representações nos vídeos.

Essa abordagem que adotamos é sugerida por Bruhn (2013) como uma possibilidade de estudar a “fonte” e o resultado da adaptação como dois textos que conversam em um processo contínuo e no ato de recepção revezam-se, mudam constantemente de posição, sendo “fonte” um para o outro. Dessa forma, para analisarmos a websérie observamos esse processo de mão dupla que ocorre durante a produção da adaptação, quando a criação é feita pelos adaptadores, e também no momento de recepção, quando o público que conhece a obra anterior procura entender os diversos elementos do novo texto que inovam e remetem ao texto conhecido. Como consideramos a websérie uma atualização e revisão, acreditamos que uma compreensão mais profunda desta adaptação é possível se quem a assiste conhece o romance e navega de um texto para o outro, vendo-os como complementares.

O termo atualização ao ser utilizado para uma adaptação revela que os produtores fizeram transformações no texto para torná-lo acessível ao público contemporâneo. Leitch (2007) considera a atualização uma estratégia frequentemente usada para transpor um clássico para o tempo presente de forma a abordar questões de interesse do público-alvo. Seguindo essa linha de pensamento, Sanders (2006) explica que o processo de atualização é empregado para aproximar o texto de um novo público. A teórica sugere que um “movimento de aproximação” com referências temporais, geográficas e sociais contemporâneas torna o texto facilmente compreensível.

Esse processo foi utilizado na produção de *The Lizzie Bennet Diaries*. A websérie atualiza o romance para um público jovem dos Estados Unidos, no ano de 2012. Os problemas enfrentados pelas personagens fazem parte do universo desses jovens: as dívidas estudantis para conseguir um diploma do ensino superior, as dificuldades financeiras de famílias que têm hipoteca para pagar, o esforço para construir uma carreira profissional, as dificuldades nas relações familiares, as idas a bares e festas, as paqueras pessoalmente e nas redes sociais. A websérie retrata o excesso do uso de tecnologia no cotidiano e a influência das redes sociais sobre a vida dos sujeitos. Diversas referências a filmes, séries, livros, músicas, entre outros elementos culturais contemporâneos são citadas, como no Episódio 3 – *My parents: opposingly supportive* quando Lizzie comenta que a vida da família Bennet poderia dar origem ao filme

¹² Bernie Su, produtor executivo da websérie, informou, em uma apresentação realizada no evento Transmedia SF (San Francisco) Meetup 2013, que 90% do público era composto por mulheres, apenas 10% homens. Do público total, 70% eram mulheres com menos de vinte e cinco anos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ITv5ryeAWm0&t=3s>. Acesso em: 12 set. 2019.

Quem quer se casar com um estudante de medicina milionário? (Who wants to marry a millionaire med student?), uma alusão ao filme *Quem quer ser um milionário? (Slumdog millionaire)* (2008). Além disso, são mencionadas séries da BBC, o ator Colin Firth, as filhas gêmeas do presidente George W. Bush, lojas de departamento Barneys e J. C. Penney, o jogo *Just Dance*, o evento *VidCon*¹³, fanfiction. Esses comentários, geralmente humorísticos, fazem com que o público-alvo se envolva ainda mais com a narrativa por entender as referências atuais. Houve também um movimento de aproximação com o público através da criação de perfis em mídias sociais para as personagens, visto que o público-alvo da websérie era ativo em plataformas como Facebook, Tumblr, Twitter.

Nosso estudo revela que as transformações realizadas buscam atualizar o romance *Pride and Prejudice* para o público ocidental contemporâneo e apresentar uma nova interpretação, o que chamamos de revisão. De acordo com Bryant (2013), a revisão é um ato de transformação do texto “original” com a intenção de revelar a perspectiva do adaptador e de sua cultura. Neste processo, o adaptador modifica o texto para um novo público e aborda novas situações e problemas de um contexto. Por conseguinte, cria novos significados e, em certo grau, consegue discutir com mais detalhes as intenções do autor do texto anterior. Essa explicação de revisão vem ao encontro da afirmação de Sanders (2006) de que a adaptação pode fornecer comentários sobre o texto anterior. Esses comentários são uma forma de explorar aspectos do “original”, como quando ocorre a revisão do ponto de vista adotado no texto literário ao produzir a adaptação. Neste sentido, a adaptação pode comentar sobre opiniões políticas presentes no texto de partida por meio de alterações ou adições. Um exemplo do uso deste recurso é o filme *Mansfield Park* (1999), dirigido por Patricia Rozema, no qual o comércio de escravos na história da Inglaterra é destacado e criticado, enquanto no romance de Jane Austen é brevemente citado. A lacuna no romance a respeito do assunto foi reinterpretada na adaptação a partir da perspectiva da crítica pós-colonial.

Desta maneira, para que uma adaptação seja considerada uma revisão é preciso que uma nova interpretação do texto seja apresentada. Uma revisão requer mais do que simplesmente modificar o final, é uma reavaliação do texto de modo a clarificar alguns aspectos (LEITCH, 2007). Sendo assim, o termo revisão é empregado neste trabalho com o objetivo de descrever transformações que ressaltam aspectos políticos do texto de partida que poderiam ter passado

¹³ VidCon é o maior evento global para fãs, criadores e empresas produtoras de vídeos online. O evento inclui apresentações, mesa de discussões, experiências interativas, encontro de criadores e fãs, entre outros. A VidCon surgiu em 2009 na Califórnia, EUA, e foi idealizada por Hank Green, também criador da websérie *The Lizzie Bennet Diaries*. As personagens da websérie participaram da VidCon de 2012. Mais informações sobre o evento estão disponíveis em vidcon.com.

despercebidos caso o leitor não tivesse tido acesso à adaptação. Partindo de tal conceito, consideramos que a websérie faz uma revisão da representação de mulheres e das críticas às convenções sociais de gênero presentes no romance, as quais Jane Austen não apresentou explicitamente, mas inseriu utilizando uma linguagem irônica. A websérie evidencia o foco nas personagens femininas e o debate sobre as expectativas sociais de gênero.

O conceito de revisão é explicado da perspectiva da crítica feminista por Adrienne Rich, poetisa e ensaísta estadunidense, no texto *When we dead awaken: writing as re-vision (Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão)* (1976). O título refere-se ao fato de que na década de 1970 as mulheres estavam questionando a opressão patriarcal nas relações de gênero. O ato de revisão é apontado por Rich (1976) como significativo para as mulheres e mais do que um simples capítulo na história. A autora afirma que é uma forma de busca pela identidade feminina e a negação da dominação masculina. Revisar a representação das mulheres é uma forma de olhar para trás e enxergar de uma forma diferente, ver um texto anterior de uma nova perspectiva crítica. Em sua discussão sobre a importância de revisar os textos literários escritos por homens sobre as mulheres, Rich ressalta que:

Uma crítica radical da literatura, feminista por impulso, consideraria a obra primeiramente como uma pista sobre como nós [mulheres] vivemos, como nós temos vivido, como fomos levadas a nos imaginar, como nossa língua nos aprisionou assim como nos libertou, como o próprio ato de nomear tem sido até agora um privilégio masculino, e como podemos começar a ver e a nomear — e, portanto, viver — novamente¹⁴ (tradução nossa) (RICH, 1976, p. 35).

De acordo com Rich (1976), diante da intenção de mudar a forma como a mulher é representada, é preciso conhecer o que foi escrito no passado. No entanto, conhecer de uma forma diferente do que já foi apresentada, para não passarmos adiante uma tradição e simplesmente quebrar sua influência sobre nós. Apesar de a autora abordar a revisão com foco na escrita literária feminina, propondo que as mulheres reescrevam sua própria história, tomamos emprestada sua definição para nossa análise com o intuito de estudar a adaptação *The Lizzie Bennet Diaries* como um texto que olha para trás, para as expectativas sociais de gênero presentes no romance, e enxerga que havia convenções sociais patriarcais que limitavam as escolhas das mulheres. As mulheres ocidentais conquistaram diversos direitos nos últimos dois

¹⁴ No original: “A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us, how the very act of naming has been till now a male prerogative, and how we can begin to see and name — and therefore live — afresh”.

séculos que são inseridos na adaptação como uma revisão do texto de partida, mas algumas expectativas tradicionais ainda se mantêm e são debatidas, como a repressão da sexualidade feminina.

Diante dos conceitos anteriormente discutidos, sugerimos olhar para a adaptação que analisamos como um ato de revisão das discussões sobre papéis de gênero que a escritora Jane Austen apresentou no romance. De forma sutil, a escritora fez críticas ao fato de a identidade feminina ser construída a partir do homem, pois as mulheres de classe média e alta eram respeitadas se estivessem casadas. O casamento, portanto, era colocado como objetivo de vida para parte das mulheres que viviam na Inglaterra no século XVIII. Na websérie estudada, as personagens femininas são representadas como jovens independentes, em busca de uma carreira profissional e de não serem definidas em relação a um homem, e a relação com outras mulheres (irmãs, amigas) é significativa para a construção de sua identidade. A websérie revisita o texto de Jane Austen e tenta suscitar discussões contemporâneas tão relevantes quanto as que a escritora procurou levantar na época sobre o papel social da mulher.

2.2 O diálogo de mão dupla entre a adaptação e o texto adaptado

A perspectiva adotada neste trabalho pressupõe um leitor ou espectador que conheça o texto anterior para ter uma compreensão mais ampla da adaptação. No entanto, entendemos que uma adaptação para a tela também pode ser assistida por espectadores que não têm o conhecimento do texto literário. Neste caso, interpretam a adaptação como uma obra nova e sem relações com outros trabalhos (HUTCHEON, 2013). Com o aumento do número de adaptações, principalmente cinematográficas, tem sido cada vez mais comum espectadores assistirem ao filme e depois descobrirem que era uma adaptação, pois uma adaptação de sucesso, segundo Hutcheon (2013), é bem recebida tanto pelo público que conhece o texto de partida quanto pelo que o desconhece.

Para que um espectador tenha a experiência de ver uma adaptação como adaptação, tal como Hutcheon (2013) sugere, precisa reconhecer que está diante de uma e sua experiência será ampliada se conhecer o texto adaptado. A teórica argumenta que o prazer de “experienciar” uma adaptação está no reconhecimento e na lembrança de textos anteriores, mas com variação e surpresa. Ao experienciar a adaptação como adaptação, o texto adaptado oscila na memória enquanto a adaptação é assistida, o que faz com que o espectador preencha lacunas com

informações do texto anterior. Por isso, para a análise que propomos da websérie como uma atualização e revisão, o conhecimento anterior da obra *Pride and Prejudice* é fundamental.

A relação com outros textos é ressaltada por Hutcheon (2013) como um aspecto relevante. A autora afirma que estudar uma adaptação como adaptação significa considerá-la uma obra plural, inerentemente dupla, multilaminada, um trabalho “palimpsestuoso” assombrado pelo texto adaptado. O conceito de palimpsesto é discutido na obra de Genette (2010, p. 7):

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

O palimpsesto, portanto, é uma metáfora interessante para explicar como a adaptação traz à tona o texto antigo em meio ao novo. Esse aspecto apontado por Hutcheon é abordado por Robert Stam, em *Introdução à teoria do cinema* (2013), como intertextualidade. Stam (2013), por sua vez, baseou-se em estudos de Bakhtin, Kristeva e Genette. O teórico afirma que as adaptações fazem parte de um processo contínuo de textos gerando outros textos por meio de transformação. Em uma abordagem focada na relação intertextual, a adaptação é vista como uma obra independente capaz de recriar, criticar e atualizar os significados do texto adaptado.

Na obra *Palimpsestos*, para abordar o diálogo entre diferentes obras, Genette (2010) empregou o termo hipertextualidade: a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), sendo o hipertexto derivado de um texto anterior por transformação. Segundo o autor, um texto pode sempre ler outro texto e o público, no ato de recepção da obra, tende a observar os aspectos familiares e os desconhecidos na narrativa. Quanto maior o repertório do leitor, mais ele explorará a intertextualidade. Se o leitor estiver preparado para tratar o texto como intertexto, conseguirá entender a afirmação de Leitch (2007) de que a adaptação é como uma janela para o “original”.

O processo dialógico entre a adaptação e o texto anterior é de mão dupla (BRUHN, 2013), portanto ao ver a adaptação a visão sobre o “original” será modificada, da mesma forma que o conhecimento do texto literário muda a interpretação da adaptação. Por isso, Bruhn (2013), baseando-se nos autores citados anteriormente, defende que o processo de adaptação é dialógico e os dois textos (texto adaptado e adaptação) são precedentes um para o outro. O teórico conclui que um estudo da adaptação e do texto literário ao mesmo tempo permite

verificar o quanto um enriquece o outro. As duas versões apontam interpretações que poderiam não ser alcançadas com o conhecimento apenas de um texto e não do outro.

Nossa análise reafirma a proposição de Bruhn (2013) por termos percebido aspectos do romance após terem sido ressaltados pela websérie, assim como eventos da websérie foram compreendidos a partir da leitura prévia do romance. Apesar de o romance e a websérie atingirem efeitos diferentes (BRUHN, 2013), as obras comentam uma sobre a outra. Concordamos com Bruhn (2013) quando afirma que o movimento de ir e vir de uma obra para outra, em uma leitura contínua do romance sob a luz da websérie e da websérie vista da perspectiva do romance, pode levar a esclarecimentos produtivos.

Neste processo dialógico de interpretação de uma adaptação, o contexto de produção e de recepção são fatores importantes. Os adaptadores fazem a interpretação do texto que querem adaptar para depois iniciarem o processo que Hutcheon (2013) chama de (re)interpretação e (re)criação. A história pessoal do adaptador influencia na produção, pois além de tomar decisões sobre o material, a mídia e o público, as escolhas também dependem de aspectos culturais, pessoais e estéticos. Há diferentes razões para que o adaptador escolha determinado texto para ser transposto para outra mídia. Hutcheon (2013) comenta que as motivações podem incluir: a vontade do adaptador de questionar aspectos estéticos e valores presentes no texto adaptado, o interesse em fazer uma homenagem, a preocupação de atender à demanda de um público específico, a vontade de inserir discussões políticas, ou o objetivo pode ser também simplesmente econômico. Independente da motivação inicial, o posicionamento adotado pelo adaptador influencia nos sentidos construídos na adaptação.

O contexto de recepção da adaptação também influencia nos significados construídos. Hutcheon (2013) aborda como o contexto cultural, social e histórico de quem experiencia uma adaptação são importantes para a interpretação que é feita do texto. Além disso, utiliza o termo *knowing audience* para denominar o público que conhece a obra anterior, que tem expectativas diferentes de quem não a experimentou. Os adaptadores buscam atender também às expectativas da *knowing audience* no ato de recriação. A websérie *The Lizzie Bennet Diaries* parece ter sido produzida pensando em um público que conhece o romance e adaptações anteriores, apesar de ser acessível a um público que as desconhece. Nossa análise mostra como vários comentários são feitos sobre o romance e referências a outras adaptações são inseridas.

A adaptação passa por um processo que Hutcheon (2013) chama de transculturação, ou seja, quando o texto anterior é transposto para outro lugar (*resetting*) e outro momento histórico (*recontextualizing*). Com o intuito de atender às expectativas do público, no processo

mencionado pode ocorrer o apagamento de elementos que poderiam ser desaprovados pela cultura específica naquele determinado momento e lugar, da mesma forma que questões políticas reprimidas no texto de partida podem ser levantadas. O adaptador, portanto, faz um trabalho de subtração ou adição de acordo com o contexto e o público.

A perspectiva adotada pelo adaptador pode fazer com que alguns grupos se identifiquem com a adaptação e outros não. Venuti (2002) argumenta que é possível exercer um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras por meio de traduções. Empregamos a mesma reflexão para as adaptações. Os leitores são colocados em contato com posições ideológicas, valores, crenças e representações que favorecem o interesse de certos grupos sociais em detrimento de outros. Stam (2006) também acredita que as mudanças realizadas no processo de adaptação têm a ver com ideologia e discursos sociais: “a questão é se uma adaptação empurra o romance para a ‘direita’, ao naturalizar e justificar hierarquias sociais baseadas em classe, raça, sexualidade, gênero, religião e nacionalidade, ou para a ‘esquerda’ ao questionar ou nivelar as hierarquias” (STAM, 2006, p. 44). Cita como exemplo de modificações ideológicas adaptações hollywoodianas que para obterem os lucros esperados eliminam o que é controverso (como o lesbianismo em *A cor púrpura*) ou revolucionário (como o socialismo em *Vinhas da Ira*) e empregam roteiros caracterizados por conflitos principais, personagens coerentes, estrutura narrativa rígida e final feliz.

Este aspecto elucidado é tratado na análise de *The Lizzie Bennet Diaries*. Apesar de suscitar discussões sobre questões de gênero, a websérie pode criticar ou manter o *status quo*. A interpretação da construção das personagens na websérie pretende entender se a atualização é utilizada como um recurso de questionamento ou apenas uma forma de atingir o público jovem. Tal como discutido anteriormente, produções audiovisuais podem ser utilizadas para debater questões de grupos marginalizados e analisamos se este foi o intuito dos adaptadores ou não. Por outro lado, a motivação econômica também pode fazer com que um romance de cunho social seja transformado em uma comédia destituída de críticas. Isso ocorre com a intenção de que a produção seja bem recebida por um público específico e, conseqüentemente, mais lucrativa.

Não podemos desconsiderar que existem motivações econômicas por trás de produções de adaptações. A indústria audiovisual visa o lucro, por isso a crítica acadêmica costuma reprovar adaptações cinematográficas utilizando o argumento de que são produções mercadológicas sem qualquer arte. Hutcheon (2013) explica que, na verdade, o que é considerado arte elevada também pode ter motivação econômica. Shakespeare, por exemplo,

lucrou com adaptações de histórias. Ainda há um predomínio de julgamento negativo sobre as adaptações devido ao fato de serem produzidas visando o retorno financeiro. Por outro lado, a existência de tantas adaptações contribui diretamente para a sobrevivência de textos literários. Obras literárias que não tiveram muito prestígio na época de sua publicação, ou foram esquecidas pelo público, podem voltar a circular após uma adaptação que instiga o interesse pela leitura do texto adaptado. Obras já consideradas canônicas podem ter a venda de livros ampliadas após uma adaptação e *bestsellers* podem extrapolar as vendas após sua transposição para a tela.

Em *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*, Lefevere (2007), apesar de não tratar diretamente de adaptações, ao discutir sobre reescrituras utiliza esse mesmo argumento apresentado por Hutcheon. Para o autor, os tradutores e adaptadores são importantes porque são “corresponsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura” (LEFEVERE, 2007, p. 13). Argumenta que o leitor não familiarizado com a literatura muitas vezes deixa de ler o texto literário, mas lê a reescritura ou adaptação. O público tem cada vez mais sido exposto à literatura adaptada e as adaptações têm impactado sobre as leituras de textos literários e influenciado opiniões sobre diversos temas.

A influência do sistema econômico sobre a adaptação também é um aspecto importante para compreender a produção, circulação e recepção. Por causa disso, Murray (2012) defende que a “indústria da adaptação” também seja estudada porque, às vezes, os aspectos mercadológicos podem contribuir mais do que os criativos para o sucesso de uma adaptação. Murray (2012) recomenda que suspendamos a desconfiança sobre os aspectos comerciais, considerados fatores de destruição da criatividade, e vejamos as adaptações como resultado de um sistema socioeconômico vasto, transnacional, em constante mutação e internamente conflituoso, com muita influência na formação dos contornos da cultura contemporânea. Sugere que estudos por baixo da superfície textual de trabalhos adaptados podem mostrar os traços do sistema industrial que possibilitam sua existência, como um complemento necessário para ampliar o campo de estudos.

Segundo Murray (2012), preocupações legais, econômicas e industriais influenciam drasticamente quais textos são adaptados. Por isso, reafirmamos que as motivações econômicas para uma adaptação não devem ser desconsideradas. Ao olhar para a websérie, podemos questionar os motivos para que mais uma adaptação de *Pride and Prejudice* tenha sido

produzida sendo que já existem várias. O interesse pela escritora Jane Austen e suas obras aumentou na década de 1990 com produções cinematográficas e fez com que uma onda de novas adaptações surgisse no início do século XXI com foco em diferentes públicos. Dessa forma, qualquer produção baseada em uma obra da escritora teria chances de obter sucesso. Além disso, é importante considerar que é uma obra que não tem mais direitos autorais. Os adaptadores precisam avaliar esses fatores na hora de escolher uma obra para adaptar. No caso da websérie, outro elemento que favoreceu o sucesso da produção foi a mídia utilizada.

Na segunda edição revisada de *A theory of adaptation* (2013), de Linda Hutcheon, O’Flynn faz sua contribuição teórica no epílogo adicionando sua perspectiva sobre novas mídias. O’Flynn (2013) mostra como ao perceber a influência das plataformas de mídias sociais sobre a vida das pessoas, conglomerados de mídia estão utilizando esses novos modos de comunicação para produzir e distribuir conteúdo. Além do espaço que as adaptações ocupavam na indústria cinematográfica, a percepção de possibilidades lucrativas nas mídias sociais está fazendo com que cada vez mais adaptações circulem em diferentes plataformas. Por isso, O’Flynn (2013) afirma que a estratégia de *franchising* tem sido cada vez mais empregada. Um livro é adaptado para filme e seu universo é expandido para histórias em quadrinhos, vídeo games, mídias sociais, entre outros. Um processo que também é chamado de transmídia, o ato de contar histórias através de diferentes mídias. São formas de conquistar, manter e expandir o público, pois se um livro é lido por um milhão de pessoas, todas essas outras mídias podem atingir um número maior.

The Lizzie Bennet Diaries parece ter sido criada em 2012 como uma das primeiras adaptações literárias em formato de vlog e de websérie disponibilizada na plataforma YouTube e utilizando também outras plataformas para distribuir conteúdo. Atualmente, no entanto, esta forma de produção já tem vários exemplos disponíveis online. Os produtores da websérie aproveitaram na época um mercado em expansão e lucrativo.

Para encerrarmos a discussão sobre o processo de adaptação, queremos lembrar que apesar de a questão da fidelidade ser considerada superada pelos estudiosos da área na academia, parte do público composto por fãs (seja de escritores de obras literárias, de histórias em quadrinhos ou de personagens de filmes) ainda espera e demanda fidelidade dos adaptadores. Quando falamos sobre fã, devemos ressaltar que estamos nos referindo a alguém que tem profundo interesse e admiração por uma obra literária, por exemplo, e costuma fazer uma avaliação da aproximação e do distanciamento da adaptação em relação ao texto anterior por conhecê-lo. Esse público que conhece o texto anterior — *knowing audience* — pode ter

como expectativa encontrar os mesmos elementos presentes no romance ao assistirem à adaptação. Assim, termos como “traição”, “violação”, “infidelidade”, citados por Stam (2006), podem ser empregados por fãs ao saírem do cinema e se decepcionarem com a adaptação. No entanto, o posicionamento dos fãs também parece estar mudando diante da cultura participativa nas plataformas online, pois tem aumentado o interesse por produções de outros fãs sobre suas obras favoritas. O compartilhamento cada vez maior de produções entre fãs faz com que fiquem mais abertos e interessados em transformações do “original”.

Na próxima seção, apresentamos algumas adaptações anteriores de obras de Jane Austen e como contribuíram para que a Austenmania surgisse na década de 1990. Pretendemos mostrar como adaptações conversam com outras adaptações, não apenas com o romance, criando referências que são entendidas apenas por *knowing audience*. Além disso, é interessante perceber como o contexto de produção e de recepção modifica o texto “original” para atender aos interesses do público-alvo. Sendo nosso objetivo verificar a transposição de personagens femininas, também ressaltamos como alguns adaptadores optaram por apagar aspectos críticos do romance sobre papéis de gênero ou apresentar o texto de uma perspectiva masculina.

2.3 O diálogo entre adaptações de *Pride and Prejudice* e as diversas representações de mulheres

“Eu gosto de chuva, romances clássicos, e qualquer filme com Colin Firth¹⁵.”

(Lizzie Bennet - Ep. 2, 0’34”-0’36”)

A afirmação da personagem Lizzie Bennet na websérie revela como as adaptações de obras de Jane Austen tiveram repercussão no início do século XXI. Para o público que conhece a minissérie *Pride and Prejudice* da BBC, veiculada em 1995, a fala de Lizzie lembra a cena na qual o ator Colin Firth, interpretando Darcy, mergulha no lago de Pemberley e sai com a camisa molhada colada ao corpo. Esse público — *knowing audience* — tem conhecimento para compreender as referências feitas pela websérie nessa afirmação. No romance, a personagem Elizabeth caminha até Netherfield sobre a lama deixada pela chuva do dia anterior, “atravessando campo após campo, pulando cercas e saltando por sobre poças d’água” (AUSTEN, 2017, p. 36), por essa razão Lizzie afirma que gosta de chuva. Em seguida, a

¹⁵ No original: “I like rain, classic novels, and any movie starring Colin Firth”.

personagem menciona seu interesse por romances clássicos, uma alusão à obra de Jane Austen e ao fato de que Elizabeth Bennet é retratada como uma leitora voraz. Por último, Colin Firth é apontado como seu ator favorito. O ator ficou famoso por sua representação de Darcy na minissérie citada e em 2001 assumiu novamente o papel de Darcy em *O diário de Bridget Jones*, adaptação fílmica do livro homônimo de Helen Fielding, inspirado em *Pride and Prejudice*. A afirmação adquire um caráter cômico quando consideramos que a personagem Lizzie de 2012, uma jovem do século XXI, tem características em comum com a personagem do romance de 1813 e com a Elizabeth da minissérie de 1995. Podemos ainda incluir na lista de referências o filme *Pride and Prejudice* de 2005 que ressalta a caminhada de Elizabeth sobre a lama. Diante disso, a partir de uma afirmação da websérie, apresentamos o argumento de que adaptações geram outras adaptações em um diálogo contínuo. A forma como a websérie apresenta tantas referências em apenas uma fala demonstra que foi produzida pensando em um público que conhece o romance e outras adaptações e espera que seus leitores-espectadores preencham lacunas com o conhecimento anterior que possuem.

Andrew Davies, roteirista da adaptação do romance para a minissérie de 1995, comenta porque, em sua opinião, existem tantas adaptações da obra de Jane Austen. De acordo com Davies, em entrevista concedida a Cartmell e Whelehan (2007), há vários motivos pelos quais é prazeroso adaptar Jane Austen. O roteirista explica que quando um adaptador planeja transportar Dickens para a tela, por exemplo, percebe que o enredo não funciona perfeitamente na nova mídia. Em Jane Austen, ao contrário, tudo se encaixa. Além disso, os diálogos são bem produzidos, inteligentes e dramáticos. É possível apenas copiá-los. A autora insere piadas, grandes dramas, surpresas no momento exato e escreve todas as cenas que precisam ser escritas. Para Davies, Austen torna o trabalho do adaptador muito fácil e prazeroso. Essa pode ser uma das razões pelas quais existem tantas adaptações cinematográficas das obras da escritora, justificada da perspectiva de um adaptador. Quando consideramos o lado da recepção das obras, Auerbach (2004) afirma que Austen é tanto considerada popular como clássica, assim é acessível a um público amplo.

Ao longo de dois séculos após a morte da escritora, Jane Austen tornou-se aclamada por uma legião de fãs e admirada por acadêmicos. Para Auerbach (2004), o fato de a escritora agradar ao mesmo tempo o público popular e o acadêmico demonstra a universalidade, clareza e profundidade de suas obras. Em 1949, Carl Rose ilustrou de forma categórica essa dualidade:

Figura 1 – “The two camps of Jane Austen devotees”, Carl Rose, *New York Times*, 23 out. 1949



Fonte: BROWNSTEIN, 2011.

A ilustração mostra como duas facetas da escritora existem atualmente. A Jane Austen que questionou em seus textos o papel da mulher na sociedade e a educação que lhe era destinada utilizando a ironia, e a mulher doce e escritora de histórias de amor idealizadas. Biajoli (2017) afirma que é como se houvesse a construção da personagem “Jane”. A autora já foi reivindicada pelo cânone tradicional e pelo movimento feminista, é considerada a inventora do romance moderno e a mãe dos romances românticos baratos vendidos nas bancas de jornais, é adorada por fãs que frequentam convenções vestidos em trajes regenciais e admirada em instituições acadêmicas (BIAJOLI, 2017). É uma personagem que depende da interpretação do leitor, de quem é esse leitor e de seu contexto. A leitura muda se o leitor é um fã que frequenta encontros sobre Jane Austen ou um crítico literário. O que consideramos relevante nesta discussão é o fato de que essa dualidade da escritora a torna acessível a um público diverso e amplo. Por isso, suas obras foram adaptadas diversas vezes, em diferentes momentos e lugares e para públicos distintos. Dessa forma, não sabemos se chegará o dia em que as interpretações de suas obras serão esgotadas.

Pride and Prejudice é provavelmente a obra mais adaptada da escritora. A partir do início do século XX, com o desenvolvimento e a expansão do cinema, há o registro de diversas adaptações audiovisuais do romance. Como no começo as produções cinematográficas eram mudas, Cartmell (2010) esclarece que não houve tentativas de adaptações de obras de Jane Austen nesse período porque a narrativa pareceria absurda, pois não há muita ação nos romances, mas um trabalho com as palavras. Nessa época, as produtoras de cinema preferiam textos literários passíveis de serem transpostos para a tela com poucas falas. Em 1938, surgiu a primeira adaptação de uma obra da escritora para a tela: *Pride and Prejudice*, uma produção

britânica da BBC para a televisão. Segundo Cartmell (2010), infelizmente parece não existir registros dessa produção. Após 1940, no entanto, diversas outras adaptações do romance foram produzidas. As adaptações para a tela citadas adiante são baseadas na cronologia elaborada por Cartmell (2010).

A narrativa do romance foi adaptada para a tela diversas vezes após o início do que Cartmell (2010) define como a era do som. Entre 1940 e 1995, existem registros de um filme e seis adaptações televisivas. Em 1940, o filme dirigido por Robert Z. Leonard foi produzido em forma de comédia centrada na batalha entre sexos de um jeito cômico (*screwball comedy*). Troost (2007) a considera uma adaptação estadunidense com estilo hollywoodiano que tomou liberdade de modificar o enredo e o contexto histórico. O roteiro foi elaborado por Aldous Huxley e Jane Murfin e produzido pela Metro-Goldwyn-Mayer Studios (MGM). Diversas alterações foram feitas pelos adaptadores, incluindo a mudança de período histórico (para a década de 1830), com o intuito de vestir o elenco com roupas luxuosas e extravagantes, e mudanças na caracterização de alguns personagens, como Mr. Collins tendo a profissão de bibliotecário, segundo Cartmell (2010) para não ofender o clero, e Lady Catherine de Bourgh sendo uma senhora amável. Troost (2007) ressalta que como é um filme produzido no início da Segunda Guerra Mundial, com o intuito de idealizar a Inglaterra rural antiga, as diferenças de classes foram apagadas, Elizabeth é considerada de classe média e Pemberley não é apresentada. Há inclusive uma cena na qual Elizabeth demonstra suas habilidades com arco e flecha para Mr. Darcy.

Em 1949, com direção de Fred Coe, houve uma produção televisiva estadunidense pela NBC. Cartmell (2010) ressalta que essa versão do romance foi ao ar ao vivo em preto e branco e excluiu diversos personagens do romance. Em 1952, a BBC lançou sua primeira minissérie como adaptação do romance, com seis episódios. Foi uma produção de Campbell Logan, com roteiro de Cedric Wallis. A BBC ainda lançou adaptações em minissérie em 1958, com direção de Barbara Burnham, e em 1967, com direção de Joan Craft. Uma nova minissérie foi produzida pela BBC em 1980, dirigida por Cyril Coke e com roteiro de Fay Weldon, uma romancista britânica que tem seus trabalhos associados ao feminismo. O sucesso da minissérie é reconhecido por conceder aos fãs a oportunidade de ver uma adaptação considerada “fiel” ao texto de Jane Austen em relação aos diálogos, ao período histórico e aos costumes da época.

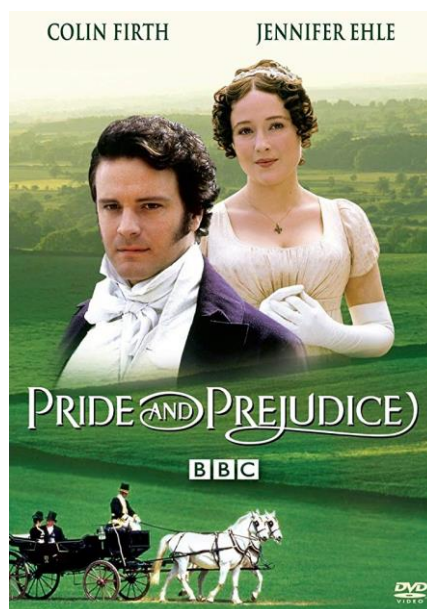
Com pouco romantismo, a narrativa é centrada nas personagens femininas. É considerada o primeiro exemplo de uma produção no estilo *costume drama*¹⁶.

A década de 1990 foi marcada por adaptações para a tela de diversas obras de Jane Austen: os filmes *Sense and Sensibility* (1995, Columbia Pictures & Mirage), direção de Ang Lee e roteiro de Emma Thompson; *Clueless*, traduzido no Brasil como *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995, Paramount Pictures), direção e roteiro de Amy Heckerling; *Persuasion* (1995, Sony Pictures / BBC Films), direção de Roger Michell e roteiro de Nick Dear; *Emma* (1996, A&E), direção de Diarmuid Lawrence e roteiro de Andrew Davies; *Emma* (1996, Miramax Films), direção e roteiro de Douglas McGrath; *Mansfield Park* (1999, Miramax Films & BBC Films), direção e roteiro de Patricia Rozema e a minissérie *Pride and Prejudice* (1995, BBC e A&E), direção de Simon Langton e roteiro de Andrew Davies. Leszkiewicz (2015) afirma que essa onda de produções fez com que jornalistas começassem a rotular a popularidade das obras de Jane Austen como “Austenmania”, “Austenfever”, “Austenitis”, “Darcymania”.

A minissérie de 1995 (Figura 2) atraiu onze milhões de espectadores por episódio e vendeu doze mil cópias de fitas VHS em apenas dois dias. Em Chawton, o museu *Jane Austen's House Museum* viu o número de visitantes aumentar em 250 por cento em outubro e ao longo do ano de 1995, 57 mil pessoas visitaram o local. Segundo Leszkiewicz (2015), a repercussão fez com que a venda dos romances da escritora aumentasse em quarenta por cento na editora Penguin Books. Até mesmo o número de páginas na internet dedicadas aos romances e às adaptações cresceu. O sucesso das adaptações da década de 1990 parece ter acontecido por buscar atrair o público feminino com dramas românticos centrados em períodos históricos.

¹⁶ Produções televisivas e cinematográficas que retratam um determinado período histórico são chamadas respectivamente de *costume drama* e *heritage film*. Pereira (2013) explica que essas produções buscam reproduzir de modo nostálgico o passado de uma Inglaterra pastoral e bucólica, com narrativas centradas nas classes média e alta. Diante disso, atores usam trajes de época, as filmagens são realizadas em propriedades antigas britânicas (interior e exterior), as cenas revelam objetos usados em determinado período histórico e costumes são introduzidos ao público, como jogos, danças, músicas e atividades esportivas. A maioria dessas produções são adaptações de textos literários clássicos.

Figura 2 – Imagem de uma capa de DVD da minissérie *Pride and Prejudice* (1995)



Fonte: IMDb¹⁷, 2019.

A minissérie de 1995 foi provavelmente o marco que desencadeou a Austenmania. Troost (2007) argumenta que o sucesso ironicamente ocorreu porque evitou a fidelidade ao livro e destoou dos padrões de filmagens tradicionalmente adotados em adaptações anteriores. O roteirista Andrew Davies adotou uma perspectiva diferente: ao invés de focar em Elizabeth e nas personagens femininas, deu mais espaço ao personagem Darcy. Darcy foi recriado de forma mais aprofundada e inserido em mais passagens ao longo da narrativa. O roteiro da minissérie procurou mostrar um lado mais sensível do personagem, com cenas nas quais Darcy aparece sozinho refletindo sobre os acontecimentos, e a sensualidade dos corpos, inserindo cenas de Darcy exercitando-se, por exemplo. Por isso, Troost (2007) ressalta que a câmera frequentemente foca Darcy, objeto de contemplação, na janela, na escada, na banheira. As emoções do personagem são reveladas.

A cena mais conhecida da minissérie pelo público não existe no romance e foi produzida com o intuito de ressaltar a sensualidade masculina. Ao chegar a Pemberley, após uma longa viagem a cavalo, Darcy (representado pelo ator Colin Firth) decide dar um mergulho no lago para se refrescar. O personagem sai do lago com a camisa molhada e colada ao corpo e encontra Elizabeth, a qual não disfarça a forma como olha para o corpo de Darcy. A repercussão da cena fez com que fosse mencionada em outras produções, como em *O diário de Bridget Jones* e *Lost*

¹⁷ IMDb, ou *Internet Movie Database*, é uma base de dados online com diversas informações sobre filmes, por isso a utilizamos como fonte para as imagens das adaptações citadas.

in Austen, e inspirou uma estátua de 3,5 metros de altura de Mr. Darcy instalada em Lyme Park, norte da Inglaterra, onde a cena foi gravada. A estátua é uma referência a Colin Firth emergindo da água no filme, como um símbolo sexual, e pretendeu marcar o lançamento do canal Drama da UKTV em 2013. A cena foi escolhida após uma pesquisa feita revelar que foi considerada a mais memorável em um drama da televisão britânica. Para John Mullan, autor de *What Matters in Jane Austen? Twenty Crucial Puzzles Solved* (2013), é inevitável que *Pride and Prejudice* seja mais conhecido por uma cena que Austen não escreveu. O autor ressalta que a estátua celebra a imaginação de Andrew Davies ao invés da de Jane Austen¹⁸. Dessa forma, novas adaptações dialogam com adaptações anteriores e com o romance. O processo de recriação e revisão pode envolver, além do conhecimento do romance, referências a outras produções para a tela.

O início do século XXI também foi marcado por adaptações de *Pride and Prejudice* porque a indústria cinematográfica aproveitou o interesse dos espectadores. As adaptações desse novo século, comparadas ao século anterior, empregam maior liberdade de (re)criação dos adaptadores e investem em formas atuais de transpor os signos verbais para um sistema de signos não-verbais. São diversas as variações e surpresas apresentadas nas releituras da obra de Austen com o objetivo de atender às demandas do público jovem contemporâneo. Percebemos que os adaptadores escolheram com cuidado as perspectivas adotadas ao fazerem a transposição do romance para a tela e foram desafiados a criar uma produção que trouxesse algo diferente das anteriores.

Em 2001, o filme britânico *Bridget Jones's Diary* (*O diário de Bridget Jones*) (2001) foi lançado como uma comédia romântica, dirigida por Sharon Maguire e com roteiro escrito por Helen Fielding. O filme é uma adaptação do livro homônimo escrito por Helen Fielding, baseado em *Pride and Prejudice*. A narrativa relata um ano da vida de Bridget, trinta e dois anos, funcionária de uma editora em Londres, que está com a autoestima baixa porque ainda está solteira. O ator Colin Firth interpreta o personagem Mark Darcy, um advogado, uma referência à sua atuação na minissérie de 1995. A história foi atualizada e insere uma representação de uma mulher moderna que, apesar de ser financeiramente independente, gostar de festas e de encontros casuais, sonha em conhecer seu grande amor. É uma personagem que revela as contradições de uma mulher contemporânea: é independente, tem liberdade sexual,

¹⁸ Disponível em: https://www.theguardian.com/books/2013/jul/08/mr-darcy-statue-pride-and-prejudice?CMP=twt_fd. Acesso em: 02 fev. 2019.

mas ainda influenciada por padrões tradicionais de gênero, como a idealização de um homem para casar e o medo de ficar solteira.

Em 2003, foi lançado o filme *Pride and Prejudice: a latter day comedy*, pela Excel Entertainment Group, direção de Andrew Black. Criada para ser uma *loose adaptation*¹⁹, no estilo de *Clueless* (1995), Cartmell (2010) ressalta que não agradou ao público, é uma adaptação de baixa qualidade que rapidamente foi esquecida. Em 2004, no entanto, “uma adaptação no estilo Bollywood, dirigida por Gurinder Chadha, demonstrou como um romance de Austen pode facilmente ser traduzido para um contexto cultural diferente” (CARTMELL, 2010, p. 10)²⁰. Sob o título *Bride and Prejudice (Noiva e Preconceito)*, o filme mostra como Lalita, que vive na Índia, conhece, não gosta e, por fim, se casa com o americano William Darcy. As gravações revelam o cenário de Amritsar, Índia, assim como aspectos culturais e raciais, apesar de não serem o foco da narrativa.

O filme *Pride and Prejudice (Orgulho e Preconceito)* (2005), dirigido por Joe Wright e com roteiro de Deborah Moggach, procurou distinguir-se da minissérie britânica de 1995 ao contextualizar a história no final do século XVIII, ao invés do século XIX (CARTMELL, 2010). A arrecadação nas bilheteria foi de cerca de \$121 milhões, considerado um sucesso comercial, e a produção foi indicada ao Oscar. Como segundo filme que procurou adaptar o romance, após a adaptação de 1940, recebeu diversas críticas positivas e misturou técnicas de filmagem que agradou ao público jovem mesmo mantendo aspectos de um filme de época. A personagem Elizabeth é retratada como uma mulher moderna e independente. Há uma aproximação das personagens aos comportamentos de mulheres contemporâneas em um enredo que parece um conto de fadas.

Neste filme, as escolhas dos adaptadores demonstram o que Kaplan (1996) chama de *harlequinization of Jane Austen's novels*. Harlequin Books é uma editora que publica romances para mulheres com foco em histórias de amor, desejo, paixão. Kaplan (1996) explica que o termo *harlequinization* significa focalizar na relação do herói e da heroína, como nos romances comerciais, tornando irrelevante outros personagens ou outras experiências. Há a revelação de desejos entre o herói e a heroína desde o primeiro capítulo e uma tendência a representar tais desejos sem surpresas, de modo *clichê*. O enredo é o mais familiar possível e a leitora sabe o

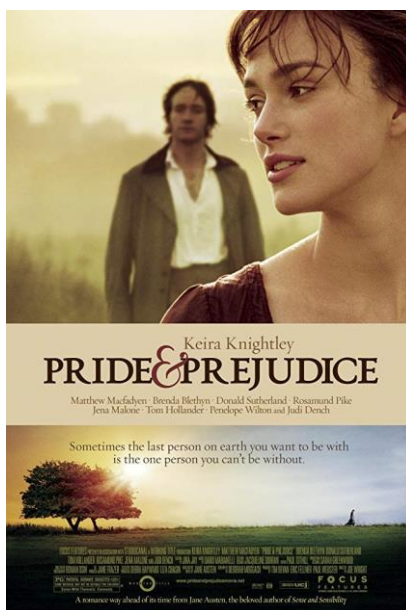
¹⁹ Entendemos *loose adaptation* como uma adaptação que se distancia em parte ou completamente da narrativa do romance para criar um novo enredo, como *Bridget Jones's Diary*.

²⁰ No original: “This Bollywood-style adaptation, directed by Gurinder Chadha, demonstrates the ease with which Austen's novel can be translated into a diferente cultural context”.

que e como vai acontecer. Além disso, há o foco na beleza física. Herói e heroína devem ser bonitos e sexy, como uma mercantilização de sujeitos.

Apesar de Elizabeth Bennet ser apresentada como uma mulher moderna e com vontade própria, sua identidade é construída ao longo da narrativa em relação ao personagem Darcy por causa do foco no casal. As cenas são produzidas de forma a exaltar a beleza de Elizabeth, sua inteligência e humor; e a perfeição de Darcy, construído como um sujeito tímido, e não esnobe, com características de um cavalheiro, honrado e sensível. O processo de *harlequinization* da história transparece nas diversas cenas que revelam uma paixão intensa entre Darcy e Elizabeth. A cena do primeiro pedido de casamento de Darcy é transposta para o meio da natureza em um dia chuvoso e o cenário e a chuva contribuem para ampliar a emoção do momento. Diversas ações dos personagens que acontecem em locais fechados no romance são deslocadas para ambientes ao ar livre, gerando nos espectadores uma nostalgia pela Inglaterra rural do século XVIII. Na cena do segundo pedido de casamento, Elizabeth não consegue dormir e antes de o sol nascer decide caminhar ao ar livre. No caminho, vê Darcy vindo ao seu encontro, ao som de um piano, como um príncipe encantado. A imagem de Darcy nesta cena, não por acaso, foi escolhida para a capa do DVD (Figura 3). O aceite do pedido é marcado por uma troca de carinhos com o nascer do sol ao fundo da imagem (Figura 4).

Figura 3– Imagem da capa de DVD do filme *Pride and Prejudice* (2005)



Fonte: IMDb, 2019.

Figura 4 – *Frame* do filme *Pride and Prejudice* (2005): cena do beijo entre Elizabeth e Darcy



Fonte: *PRIDE AND PREJUDICE*, 2005.

O foco no casal idealizado foi bem recebido pelo público e a qualidade da produção foi aclamada pela crítica. Apesar de ser contextualizada no século XVIII, os personagens do filme apresentam algumas atitudes de sujeitos contemporâneos, o que faz com que o público atual se identifique com os personagens. Além disso, a produção de 2005 conseguiu trazer uma nova experiência de adaptação de *Pride and Prejudice* que se distingue de adaptações anteriores.

Em 2012, a narrativa do romance foi atualizada para o século XXI na websérie *The Lizzie Bennet Diaries*, direção de Bernie Su e Hank Green, disponível no YouTube. Essa foi considerada uma primeira tentativa de realizar uma adaptação para o contexto do ciberespaço, envolvendo diferentes plataformas e a interação com o público, aspectos que são discutidos com mais detalhes nos próximos capítulos. Na perspectiva adotada na adaptação, o casamento não é o ponto central e não é a principal forma de as mulheres conseguirem estabilidade financeira, como acontecia na Inglaterra no início do século XIX. A atualização do enredo para o ano de 2012 procurou focalizar as relações entre as personagens femininas, como irmãs e como amigas, e as dificuldades que enfrentam como jovens mulheres na contemporaneidade. As personagens estão preocupadas em construir uma carreira profissional e ter uma identidade que não seja definida a partir de um homem. A narrativa mostra como a sexualidade feminina ainda é reprimida pela sociedade.

A última adaptação discutida é *Pride and Prejudice and Zombies* (2016), com direção e roteiro de Burt Steers. Com a intenção de aproveitar o sucesso de produções sobre zumbis e com mulheres em papéis fortes como heroínas destemidas, o filme é uma adaptação do livro homônimo de autoria creditada a Jane Austen e Seth Grahame-Smith, publicado pela Quirk Books. O livro é um *mash-up*, uma mistura da narrativa de *Pride and Prejudice* com uma história sobre a luta por sobrevivência contra zumbis. Elizabeth Bennet é mestre em artes marciais, assim como outras personagens, e luta contra mortos-vivos.

A década de 2010 tem sido marcada por filmes com personagens femininas fortes e destemidas, um aspecto que está presente em *Pride and Prejudice and Zombies*, por haver interesse do público contemporâneo. São mulheres colocadas no papel de heroínas e não como vítimas que são salvas por um homem, um fenômeno que tem sido chamado de *girl power*. Brown (2011) explica que a mídia abraçou a retórica de que as mulheres podem ser o que quiserem e fazer o que quiserem. Depois de diversas críticas sobre a representação das mulheres como fracas e submissas, algumas produções para a tela têm mostrado mulheres que sabem o que querem e lutam pelo que querem. Segundo o autor, embora a popularização da ideia de *girl power* crie modelos positivos para os consumidores, trata de forma superficial os desafios realmente enfrentados pelas mulheres na sociedade. Brown (2011) explica que essas representações de mulheres empoderadas passam a impressão de que todas as mulheres naturalmente têm poder, de que não enfrentam problemas de desigualdade de gênero e de que não existem expectativas sociais de gênero que impõem determinados comportamentos. Conseqüentemente, cria-se a ideia de que o feminismo não é necessário porque as mulheres já são empoderadas, têm vários direitos e enfrentam individualmente as dificuldades que aparecem no caminho. O autor ressalta que o perigo de tais narrativas é fazer com que mulheres jovens acreditem que, assim como as heroínas, vivem em um mundo no qual mulheres conseguiram igualdade de direitos e podem fazer o que quiserem.

Apesar de tentar atender a expectativas de espectadores em busca de filmes com heroínas, o filme não recebeu boas críticas. Ortega (2016) afirma que “o filme fez Jane Austen rolar no túmulo”²¹. Para o repórter crítico, é uma ação mediana, com um casal previsível, com personagens ruins e adoçado por *clichês* de uma possível franquia *teen*. A adaptação não teve originalidade e criatividade suficientes para conquistar um público amplo. Mesmo que, de modo geral, produções a partir de obras de Jane Austen tenham feito sucesso de vendas nas últimas décadas, a adaptação precisa ser uma recriação que envolva os espectadores, que se aproxime dos textos anteriores e se distancie como novidade.

A exposição e discussão sobre as adaptações de *Pride and Prejudice* têm como objetivo evidenciar que as representações de mulheres mudam de acordo com as expectativas do público-alvo, o lugar e o tempo. O enredo do romance parece adequar-se a diversos contextos facilmente. As personagens são interpretadas como mulheres frágeis (como no filme de 1940), inteligentes (na minissérie de 1995), modernas (no filme de 2005), independentes (na websérie

²¹ O artigo “‘Orgulho e preconceito e zumbis’ faz Jane Austen rolar no túmulo”, publicado em 25 de fevereiro de 2016, por Rodrigo Ortega, está disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/02/orgulho-e-preconceito-e-zumbis-faz-jane-austen-rolar-no-tumulo-g1-ja-viu.html>. Acesso em: 11 ago. 2019.

de 2012), destemidas (no filme de 2016). Como a maior parte do público interessado nos filmes e minisséries citados é feminino, Cartmell (2010) explica que há a tendência de inserir cenas que agradem às mulheres. No filme de 1940, Elizabeth ganha de Darcy em um jogo de arco e flecha, elementos inseridos na narrativa que agradaram ao público-alvo naquele contexto histórico e cultural. Em 1995, a cena que conquistou o público feminino teve Darcy tirando parte da roupa e pulando no lago para se refrescar. No filme de 2005, houve a inserção de cenas mais emotivas e românticas, Darcy com a camisa aberta sob o nascer do sol e Elizabeth com um ar de independência. Na websérie de 2012, Lizzie é estudante universitária, estuda tecnologia e mídias, e tenta construir uma carreira profissional. E em 2016, Elizabeth Bennet luta contra zumbis. Cada adaptação atualiza de alguma forma a representação das mulheres para aproximar-se do público da época. Sendo assim, são formas diversas de mostrar a mulher contemporânea que podem suscitar a discussão sobre convenções sociais de gênero ou apenas manter o *status quo*.

As adaptações produzidas a partir da década de 1990 inseriram referências a trabalhos anteriores, além do romance, por isso mantêm uma relação de intertextualidade com as outras obras. Ao ver o ator Colin Firth, por exemplo, sendo Mark Darcy no filme *Bridget Jones's Diary*, o espectador que assistiu à minissérie de 1995 lembrará que o mesmo ator atuou como Darcy e sua interpretação envolverá o diálogo entre o filme, a minissérie e o romance. Na websérie *The Lizzie Bennet Diaries*, Lizzie afirma que gosta de filmes com Colin Firth, uma referência que só é entendida por quem conhece a minissérie de 1995 e o filme sobre Bridget Jones. Como existem diversas adaptações de *Pride and Prejudice*, diversas são as possibilidades de diálogo entre elas e os espectadores podem ter acesso a diferentes releituras da obra de Jane Austen.

A relação de adaptações apresentadas aqui demonstra como são produções pertinentes para envolver o que Kozak (2016) chama de *newcomers* (recém-chegados) ao mundo de Jane Austen. Esses sujeitos são apresentados a clássicos literários por meio de filmes, minisséries, webséries que lhes são atraentes e os incentivam, muitas vezes, a buscar mais informações sobre o texto de partida e mais adaptações para ter novas experiências com o texto (ver o meme no início do capítulo). E quanto mais buscam novas experiências, mais precisam conhecer as adaptações anteriores para uma compreensão mais profunda dos textos. Provavelmente, esse é o motivo pelo qual o público considerado fã das obras de Jane Austen geralmente conhece o romance e várias de suas adaptações.

Diante disso, no próximo capítulo abordamos a adaptação *The Lizzie Bennet Diaries*. Discutimos as características da websérie e como envolveu milhares de *viewers* que acompanharam a narrativa ao longo de um ano. Apesar de ser mais uma adaptação do romance *Pride and Prejudice*, a websérie proporcionou uma nova experiência ao público que já conhecia o texto anterior e conquistou sujeitos que nunca haviam lido a obra literária. Por isso, é mais uma produção midiática que contribui com a sobrevivência da obra de Jane Austen.

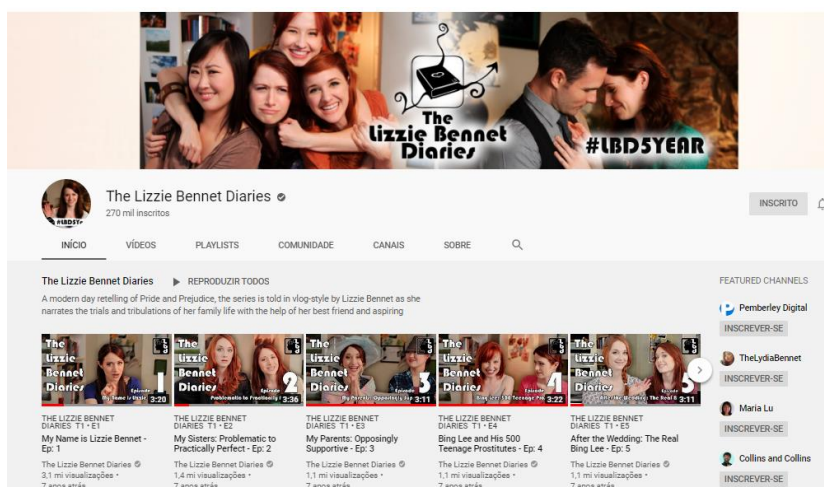
3. A websérie *The Lizzie Bennet Diaries*

“O público jovem está abandonando as mídias tradicionais, da mesma forma que seus pais migraram da TV aberta para a televisão a cabo antes deles²²”

(Ricky Collins - Ep. 36, 2'46"-2'53")

A adaptação analisada nesta pesquisa apresenta características da mídia tradicional (televisão e cinema clássicos) e aspectos de uma nova mídia (plataforma online). A organização da narrativa é baseada no formato de uma minissérie de TV. Apesar disso, insere elementos inovadores ao estruturar uma história em vídeos disponíveis no YouTube, que segue uma linearidade, mas tem informações dispersas em múltiplas plataformas de mídias sociais. O termo websérie indica que é uma série veiculada na web, enfatizando a combinação da mídia clássica e de uma nova mídia. A produção foi considerada inovadora na época de veiculação da websérie (2012-2013), contudo atualmente existem várias neste formato. A transposição da obra literária para este gênero textual (Figura 5), e com estilo de vlog, quebrou as expectativas tradicionais que os espectadores têm quanto a uma adaptação.

Figura 5 – Printscreen da página do canal *The Lizzie Bennet Diaries* na plataforma YouTube



Fonte: YouTube²³, 2019.

²² No original: “Young viewers are leaving traditional media, much in the same way that their parents fled from broadcast to cable before them”.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/LizzieBennet>. Acesso em: 21 out. 2019.

Precisamos concordar com a fala de Ricky Collins quando afirma que o público jovem está abandonando as mídias tradicionais. A partir do estudo da websérie, percebemos como esta narrativa busca atender às expectativas desse público-alvo. A literatura difundiu-se em diferentes mídias, adotando vários formatos como um modo de chegar a diversos públicos. *The Lizzie Bennet Diaries* é um exemplo de como a literatura circula em outras mídias e estabelece novas relações de leitores com o texto. A websérie conquistou leitores interessados em conhecer o romance *Pride and Prejudice* e fez com que conhecedores do texto literário voltassem a lê-lo enquanto acompanhavam as publicações da adaptação. O interesse de quem já conhecia o romance foi evocado por causa das novidades: novo formato de produção, de distribuição e de consumo de uma adaptação literária. A participação ativa de *viewers* foi incentivada. Os interessados em ter acesso a todos os elementos dispersos da narrativa precisaram navegar por diferentes plataformas e coletá-los. Isso foi possível entre abril de 2012 e março de 2013, período no qual a adaptação estava sendo veiculada, parte por parte, semanalmente. Ao contrário do livro ou de um filme, a websérie permaneceu uma narrativa aberta ao longo de um ano, instigando a curiosidade do público sobre os próximos episódios e *posts*, os quais não podiam ser vistos de uma só vez.

Ao estudar webséries, Hergesel (2015) afirma que essa narrativa se difere da que existia nos primórdios do cinema ou da que predominava na televisão até alguns anos atrás. A simplicidade das narrativas fechadas e superficiais foi substituída pela complexidade das narrativas abertas, que dão margem a interferências, continuidades e descontinuidades. Como adaptações de textos literários, Celinski (2018) acredita que as webséries literárias refletem novos hábitos de comportamentos nas formas de consumir histórias. O sujeito contemporâneo conhece o mundo a partir da mediação tecnológica, logo também tem contato com clássicos literários a partir do meio online, das redes sociais e dos dispositivos móveis. Os textos clássicos são apresentados a novos leitores com uma nova roupagem. A narrativa é deslocada no tempo e no espaço para a contemporaneidade, por isso passa a ter características tão atuais e muitas vezes ainda não tem uma definição clara como gênero textual.

A construção da narrativa é complexa e apresenta aspectos da modernidade líquida, termo cunhado por Bauman (2001) para abordar o contexto fluido deste século. A websérie é uma produção audiovisual fluida, inconstante, móvel. Apesar de ter sido publicada em forma de episódios no YouTube, os vídeos não estão fixos a essa plataforma, podem ser compartilhados entre usuários em diversas plataformas. Espaço e tempo são alterados com o uso de tecnologias móveis (*smartphone, laptop, tablet*). Não é preciso estar em um lugar fixo

para assistir a um vídeo ou enviar uma mensagem, da mesma forma que não há a necessidade de aguardar um horário exato. Diante disso, a adaptação pode ser assistida e acompanhada em qualquer lugar e a qualquer momento desde que tenha acesso aos recursos tecnológicos básicos. Além disso, a interação propiciada pela narrativa pode ocorrer de modo síncrono ou assíncrono, de acordo com a demanda do público.

Neste contexto, a diferença entre “próximo” e “distante” praticamente deixa de existir (BAUMAN, 2001). Um *viewer* que acompanha a narrativa do outro lado do mundo, sente-se próximo dos eventos e das personagens, pois a distância está a um clique. Por essa razão, a relação público-narrativa é modificada, tal como as fronteiras entre público e personagens, ou entre público e autores. O público busca interagir com as personagens e a equipe de produção como se houvesse uma intimidade criada pelo “efeito de real” construído na narrativa. Fronteiras que antes eram fixas, estão borradas, são fluidas.

Na arquitetura do ciberespaço é difícil manter a forma. Na televisão e no cinema, de modo geral, existem padrões que devem ser seguidos. Já a websérie foi produzida sem um padrão praticado. Além da imprevisibilidade da produção, o público também decide como vai seguir a narrativa. São diversas plataformas e links para serem clicados e cada usuário pode fazer um caminho diferente para chegar às mesmas informações. Também é possível decidir não visitar alguns caminhos e ficar restrito a uma plataforma, por exemplo. O próprio movimento de leitura-visualização é fluido.

A fluidez da adaptação estudada a diferencia de outras adaptações da obra *Pride and Prejudice*, formatos tradicionalmente mais conhecidos. Por isso, é relevante fazer uma descrição deste produto audiovisual e conhecer as mudanças na produção, circulação e consumo. A organização da narrativa reflete sobre a construção das personagens femininas, aspecto abordado em capítulos subsequentes.

Antes de iniciar o capítulo, é relevante fazer uma breve introdução da adaptação. *The Lizzie Bennet Diaries* tem mais de nove horas de vídeos, foi veiculada semanalmente no YouTube ao longo de um ano (2012-2013) e também utilizou mídias sociais para acrescentar elementos narrativos que não estão presentes nos episódios. A personagem principal é Lizzie Bennet, uma estudante de Comunicação que narra os eventos de sua vida em um vlog. O público também é introduzido, logo nos primeiros episódios, às irmãs Jane, mais velha, e Lydia, mais nova. Jane concluiu a graduação em moda, tem dívidas estudantis e um emprego com um salário baixo. Lydia ainda não está na faculdade, gosta de festas, paqueras e fazer compras no shopping. Charlotte é a melhor amiga de Lizzie e quem a auxilia na produção dos vídeos porque também

estuda Comunicação. A intimidade das personagens é discutida no vlog. Apesar de Lizzie ser a narradora principal, as outras personagens costumam “invadir” seus vídeos e narrar os fatos de suas perspectivas. São mulheres jovens tentando construir uma carreira, conseguir uma estabilidade financeira e encontrar seu lugar no mundo sem a necessidade de ter identidades construídas a partir de um homem. Os dilemas que enfrentam como mulheres de classe média nos Estados Unidos são apresentados ao público. Cada personagem tem perfis em mídias sociais nos quais compartilham aspectos de suas vidas e são seguidas pelo público.

Neste capítulo, discorreremos sobre a experiência profissional dos adaptadores como contadores de histórias online empregando recursos de diferentes plataformas. Em seguida, abordamos aspectos da plataforma YouTube e debatemos como os conteúdos disponíveis são fluidos e como o processo de produção, circulação e recepção de vídeos foi alterado em relação às mídias tradicionais. Tanto o vlog quanto a websérie desenvolveram-se no YouTube na última década. Ressaltamos aspectos dessas produções que são relevantes para a construção da adaptação.

Diferentes mídias sociais (Twitter, Facebook, Tumblr, Lookbook, etc.) foram empregadas para a elaboração da narrativa e a interação com o público. As características de cada uma são mostradas de forma sucinta. Essas mídias sociais foram usadas para acrescentar elementos narrativos para além do conteúdo dos vídeos da websérie no YouTube. A distribuição de informações em diferentes plataformas faz com que a adaptação possa ser considerada uma narrativa transmídia e demanda uma participação ativa dos *viewers* como caçadores de dados online.

Cada personagem mantinha perfis em mídias sociais onde publicavam narrativas de si, disponibilizando múltiplas perspectivas da mesma história. Por isso, *The Lizzie Bennet Diaries* é uma adaptação com diversas camadas narrativas. O estilo de vlog utilizado nas filmagens dos episódios ocasionou a fluidez das fronteiras entre a ficção e a não-ficção. As alterações na relação público-narrativa e público-personagens gerou uma sensação de proximidade e derrubou a fronteira convencional existente entre autor e leitor. Essas características complexificam tanto a narrativa quanto as personagens femininas. Portanto, este capítulo é importante para entender a organização da websérie e como cada recurso empregado na construção da adaptação contribui com o desenvolvimento do enredo e das personagens na narrativa.

3.1 Os adaptadores: especialistas em contar histórias online

Hank Green e Bernie Su, idealizadores da websérie, têm experiência com criação de conteúdo online. Produções em mídias não tradicionais têm aumentado no século XXI porque há mais recursos tecnológicos disponíveis para a elaboração de vídeos, inclusive para pessoas consideradas amadoras na produção, o que propicia o aumento da quantidade de produções de usuários da Internet. Esses conteúdos podem ser acessados de qualquer lugar e a qualquer momento, o que amplia consideravelmente o número de *viewers*. Os leitores contemporâneos estão cada vez mais interessados em textos multimodais, breves e interativos.

Hank Green ficou mundialmente conhecido por ter um canal no YouTube com seu irmão, John Green²⁴, intitulado *Vlogbrothers*²⁵. O canal existe desde 2007, tem mais de três milhões de inscritos, e começou com a proposta de os irmãos se comunicarem por meio de vídeos, sem roteiros e sem trocarem informações prévias, apenas filmando um vídeo como resposta ao vídeo que o irmão postou anteriormente. Em formato de vlog, o canal fez sucesso e foi mantido pelos irmãos que criaram projetos paralelos também no YouTube: *HankGames* (que mostra Hank e John jogando vídeo game com convidados), *Crash Course* (vídeos educativos sobre temas como história, literatura, química, biologia), *SciShow* (vídeos ensinando sobre ciência)²⁶, entre outros. Os irmãos também são responsáveis pela criação do evento Vidcon, que reúne criadores de vídeos online, fãs e empresários interessados em investir na área. A relevância que a VidCon conquistou desde sua primeira edição em 2009 revela a importância cultural que a indústria de vídeo online atingiu.

Há anos trabalhando com a produção de vídeos online, Hank Green convidou Bernie Su para produzir uma adaptação de uma obra literária em formato de vlog. No vídeo “Introducing Lizzie Bennet”²⁷, publicado dia 12 de abril de 2012, no canal *VlogBrothers*, Hank afirma que pensou em fazer algo que ninguém havia feito antes: uma adaptação em vídeos online. Seu objetivo era escolher um trabalho e transferi-lo para uma nova mídia: uma plataforma de vídeos online. Para realizar a produção procurou uma narrativa baseada em diálogos e personagens, para não precisar de diversos cenários, e possível de ter uma pessoa conversando com uma

²⁴ John Green é um vlogueiro estadunidense, mantém vários canais no YouTube, empresário, produtor e escritor. Seus livros já venderam milhões de cópias pelo mundo e, provavelmente, os títulos mais conhecidos no Brasil são *Cidades de Papel* (2008) e *A Culpa é das Estrelas* (2012), que foram adaptados para filmes.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/vlogbrothers>. Acesso em: 25 set. 2019.

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/hankgames>, <https://www.youtube.com/user/crashcourse>, <https://www.youtube.com/user/scishow>. Acesso em: 25 set. 2019.

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LEC27KwxmAE>. Acesso em: 25 set. 2019.

câmera. Hank explica que a obra escolhida foi *Pride and Prejudice* porque é a melhor história de todos os tempos, um romance maravilhoso no qual os personagens evoluem bastante, e sua esposa é uma grande fã. Essa nova produção foi considerada um desafio porque, diferente de seu vlog, exigia atores, produção, escritores, criação de uma narrativa atual, transposição do texto para outra mídia. Como oito episódios tinham sido filmados, a partir deles teriam que conseguir um patrocinador ou visualizações suficientes para arrecadar dinheiro e continuar as filmagens, pois ao contrário de produções para o cinema e a televisão, os vídeos para o YouTube dificilmente conseguem um patrocínio a não ser que alcancem um número significativo de visualizações.

Para ajudá-lo na transposição do romance para múltiplas plataformas, Hank Green convidou Bernie Su. Bernie Su é escritor, diretor e produtor e tornou-se criador de webséries a partir da produção de *The Lizzie Bennet Diaries*. Também dirigiu as produções das webséries *Welcome to Sanditon*, *Emma Approved* e *Frankestein M.D.*, todas adaptações de obras literárias e produções da Pemberley Digital. Além dos projetos da Pemberley Digital, trabalhou como roteirista e diretor de outras séries. No Tumblr²⁸, descreve-se como contador de histórias.

Hank Green e Bernie Su são profissionais envolvidos com criação de vídeos e contar histórias online, utilizando o YouTube e outras plataformas. A adaptação *The Lizzie Bennet Diaries*, uma proposta que inicialmente não sabiam se seria aprovada pelo público, ganhou em 2013 um Emmy Awards pela originalidade (*Outstanding Creative Achievement in Interactive Media – Original Interactive Program*). Diante do sucesso, a empresa Pemberley Digital foi cofundada por Hank Green²⁹. O nome Pemberly Digital foi criado a partir da casa de Mr. Darcy no romance *Pride and Prejudice*. Na websérie *The Lizzie Bennet Diaries*, ao invés de uma casa luxuosa Darcy possui uma empresa de entretenimento e novas mídias chamada Pemberley Digital, a qual produz plataformas tecnológicas e conteúdo. Com o sucesso da websérie, Pemberley Digital passou a ser o nome de uma companhia de produção de webvídeos especializada em adaptar textos literários para novas mídias. A companhia utiliza não apenas o YouTube, mas também plataformas de mídias sociais como Twitter, Facebook, Tumblr, Pinterest, LinkedIn, Lookbook, entre outras, para contar uma história imersiva que passa por múltiplos formatos³⁰. Após a produção de *The Lizzie Bennet Diaries* (2012), criaram *Welcome to Sanditon*³¹ (2013), como adaptação do romance inacabado de Jane Austen, *Sanditon* (1817),

²⁸ Disponível em: <https://berniesu.tumblr.com>. Acesso em: 25 de set. 2019.

²⁹ Disponível em: <http://www.pemberleydigital.com>. Acesso em: 25 set. 2019.

³⁰ Disponível em: <https://store.dftba.com/collections/pemberley-digital>. Acesso em: 25 set. 2019.

³¹ Disponível em: <http://www.pemberleydigital.com/welcome-to-sanditon>. Acesso em: 25 set. 2019.

e *Emma Approved*³² (2014), uma transposição do romance *Emma* (1815), de Jane Austen. Realizaram a produção conjunta com a PBS Digital Studios de *Frankenstein, M.D.*³³ (2014), uma adaptação da obra de Mary Shelley, de 1818. E apoiaram a produção *The March Family Letters*³⁴ (2015) feita por Cherrydale Productions como uma adaptação moderna de *Little Women* (1868), de Louisa May Alcott.

Todas as produções citadas são adaptações de textos literários para o formato de websérie e os vídeos foram publicados semanalmente na plataforma YouTube no canal da Pemberley Digital³⁵. Além disso, as características de um vlog estão presentes em todas as narrativas, pois as personagens falam olhando para a câmera³⁶ e contam sobre sua vida, amigos e família. Esse estilo narrativo foi adotado pela empresa, transpor os textos para vídeos curtos, porque tem sido utilizado por diversos YouTubers, aceito por grande parte do público internauta jovem e exige menos investimento para a filmagem.

A websérie foi produzida por meio do trabalho de uma equipe de profissionais com experiências distintas com vídeos online. Por isso, utilizamos adaptadores, no plural, para nos referir às pessoas que contribuíram com a transposição do romance para a tela e para as plataformas. Como a produção de vídeos online não costuma receber patrocínio ou investimento inicial externo, o número de pessoas na equipe era restrito. De acordo com informações disponíveis na página da Pemberley Digital³⁷, com a exceção de Hank Green e Bernie Su, havia mais quatorze pessoas trabalhando na elaboração da websérie ao longo do ano, conforme o quadro a seguir:

³² Disponível em: <http://www.pemberleydigital.com/emma-approved>. Acesso em: 25 set. 2019.

³³ Disponível em: <http://www.pemberleydigital.com/frankenstein-md>. Acesso em: 25 set. 2019.

³⁴ Disponível em: <http://www.pemberleydigital.com/the-march-family-letters>. Acesso em: 25 set. 2019.

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/PemberleyDigital>. Acesso em: 25 set. 2019.

³⁶ As webséries citadas utilizam o efeito da “quebra da quarta parede”. Esse efeito é criado quando a personagem olha para a câmera e conversa com o espectador, criando uma sensação de proximidade entre personagem e público e derrubando a fronteira entre a ficção narrativa e a realidade do espectador. A quebra da quarta parede é abordada no capítulo três, seção 3.7.

³⁷ Disponível em: <http://www.pemberleydigital.com/the-lizzie-bennet-diaries/team/>. Acesso em: 25 set. 2019.

Quadro 1 - Equipe de produção da websérie

Hank Green	co-criador, produtor executivo, editor	Alexandra Edwards	editora transmídia
Bernie Su	co-criador, produtor executivo, diretor, roteirista-chefe, <i>showrunner</i> ³⁸	Rachel Kiley	roteirista
Jenni Powell	produtora	Kate Rorick	roteirista
Stuart Davis	assistente de direção	Anne Toole	roteirista
Margaret Dunlap	escritora, co-produtora executiva	Katie Moest	diretora de arte
Jason Raswant	diretor de fotografia	Adam Levermore	designer gráfico
Jay Bushman	produtor transmídia	Heather Begley	maquiadora
Michael Aranda	editor	Sam Mollo	editor

Fonte: A autora (2019)

Bernie Su, respondendo a perguntas enviadas por fãs, explicou em um post em sua página no Tumblr que todos os envolvidos com o projeto receberam dinheiro para trabalhar, mas não houve um único sujeito da equipe que trabalhou apenas na produção de *The Lizzie Bennet Diaries* em tempo integral. Para a elaboração da narrativa, afirma que trabalharam bastante para fazer o melhor que podiam e dividiam os ganhos para cobrir as despesas particulares. De acordo com Bernie Su, o mundo dos vídeos para a internet é assim, distinto das produções cinematográficas e televisivas³⁹. A presença de mulheres na equipe demonstra como estão conseguindo ocupar cargos que antes eram predominantemente masculinos. Apesar disso, ainda existem poucas mulheres atuando no universo das produções audiovisuais.

No capítulo anterior, enfatizamos como a produção da adaptação depende de escolhas dos adaptadores e de fatores diversos como o contexto cultural e histórico, a mídia, o público-alvo. Estudiosos de adaptações procuram interpretar as escolhas realizadas e a intenção dos adaptadores, assim como os efeitos que alcançaram. A análise acadêmica de um filme pode ser desafiadora caso o pesquisador não tenha acesso a entrevistas ou informações extras fornecidas pela equipe de produção. No caso da websérie, a própria mídia utilizada em sua produção contribuiu para que o público entendesse os motivos para as escolhas realizadas pelos adaptadores. A maior parte da equipe de produção costumava interagir com o público e responder a diversas perguntas sobre a narrativa enquanto estava sendo produzida, sendo assim

³⁸ De acordo com Mittermayer (2016), “no atual contexto da comunicação, os principais profissionais encarregados de criar as narrativas, as personagens e os universos narrativos são os roteiristas – embora novas profissões estejam emergindo, como é o caso do *Showrunner*, profissional interdisciplinar dentro do contexto das séries e dos cinemas, o seu cargo é uma mistura de roteirista, produtor e diretor”.

³⁹ No original: “There is not a single member of this team that works on *The Lizzie Bennet Diaries* as a full-time job, not even me. We work hard, we do the best we can, and we subsidize our income so we can cover our life expenses. Welcome to the world of web video” (BERNIE SU, 2013). Disponível em: <https://berniesu.tumblr.com/post/44065916859/lbd-answering-questions-gigi-pemberley-and>. Acesso em: 25 set. 2019.

alguns aspectos que apresentamos na análise só foram compreendidos por causa de explicações fornecidas pelos adaptadores nas mídias sociais.

A experiência dos adaptadores com vídeos online influenciou suas escolhas ao longo da construção narrativa. A plataforma YouTube foi escolhida porque disponibiliza recursos que atenderam aos interesses de produção. Para entendermos como a plataforma contribuiu com a construção de *The Lizzie Bennet Diaries*, na próxima seção abordamos suas características e como se transformou em um ambiente propício para o desenvolvimento de webséries e vlogs.

3.2 Uma adaptação fluida, dispersa, transmídia

Para disponibilizar um conteúdo online é preciso ter um local na internet identificado com um nome de domínio, um endereço, ou seja, um site. Ao digitar o endereço do site no navegador somos conduzidos a um determinado local na internet no qual está armazenado o conteúdo procurado, que pode estar em forma de texto, imagem, som. Entender o conceito de site é importante para dizer que todos os endereços que buscamos na internet referem-se a sites, porém nem todos são uma plataforma. Um site é considerado plataforma quando há a possibilidade de interação entre duas partes ou entre vários usuários, seja com o objetivo de facilitar interações sociais, de vender ou disponibilizar outras funções. Santos (2017) cita como exemplos de plataformas sociais o Facebook, Twitter, Instagram, LinkedIn. Mais do que sites, esses ambientes disponibilizam ferramentas que permitem a comunicação na internet. Também afirma que Amazon, Mercado Livre e Submarino.com são plataformas de *marketplace* usadas por lojistas para venderem seus produtos e por consumidores para comprarem e avaliarem. O Google.com é uma plataforma utilizada para busca. E há plataformas com outras funcionalidades, como Spotify, AirBnB, WordPress, Netflix.

Para a elaboração da narrativa *The Lizzie Bennet Diaries* foram empregadas plataformas por causa da possibilidade de participação dos usuários. A narrativa é contada através do Facebook, Twitter, Tumblr, YouTube. É uma história que se desdobra em múltiplas plataformas e usa os recursos próprios de cada uma, mas é uma mesma narrativa espalhada através de diversas mídias, cujas partes não têm sentido independentemente. Em uma apresentação sobre a websérie, realizada no Transmedia SF MeetUp em 2013⁴⁰, Bernie Su explica que há a narrativa principal, os vídeos de Lizzie, e há ações contadas paralelamente em outros canais de vídeo no YouTube ou por meio de conversas no Twitter, publicações no Tumblr e Facebook.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ITv5ryeAWm0>. Acesso em: 27 set. 2019.

Ao longo de doze meses foi possível acompanhar o enredo contado da perspectiva de Lizzie Bennet em seu canal, assim como suas publicações em mídias sociais, que seguiam a linearidade de *Pride and Prejudice*. Os usuários interessados em explorar mais as várias camadas da narrativa acessaram as diferentes mídias sociais e acompanharam o enredo sendo contado de diferentes pontos de vista. A narrativa principal foi disponibilizada em uma plataforma enquanto nas outras há elementos complementares. Caso o usuário não queira navegar por todas as plataformas, a história pode ser entendida por meio do acesso apenas aos vídeos do canal principal.

Há diversas discussões entre estudiosos de mídia a respeito do melhor conceito para definir produções como *The Lizzie Bennet Diaries*. Termos como narrativa multiplataforma, crossmedia ou narrativa transmídia costumam ser utilizados como sinônimos ou apresentam pequenas distinções. Segundo Scolari (2009), o conceito de narrativas transmídia (*transmedia storytelling*) foi introduzido por Henry Jenkins ainda em 2003, porém há um caos semântico ao seu redor. A complexidade está no fato de que conversas sobre narrativa transmídia também incluem conceitos como: “crossmedia”, “multimodalidade”, “multiplataforma”, entre outros. Todos esses conceitos tentam definir praticamente a mesma experiência: narrativas elaboradas utilizando diferentes linguagens (verbal, imagética, etc.) e meios (cinema, quadrinhos, vídeo games, etc.) ou plataformas.

A websérie pode ser considerada uma narrativa transmídia. O termo ganhou relevância quando Henry Jenkins o abordou no livro *Cultura da convergência*, em 2009. No entanto, a perspectiva de Jenkins sobre o que é ou não uma narrativa transmídia também mudou desde então por causa de rápidas transformações nas produções audiovisuais em diferentes mídias.

Uma história transmídia, segundo Jenkins (2009, p. 138), “desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo”. Em uma narrativa transmídia ideal, cada meio faz o que faz de melhor, cada acesso à história é autônomo e cada nova história contada é um novo acesso ao todo. A narrativa não é repetida de uma mídia para outra. Há uma história inicial a partir da qual outras são criadas, com os mesmos personagens e o mesmo cenário, por exemplo, como ramificações da história em outras mídias. As histórias estão relacionadas, podem ter pontos de contato, funcionando como uma narrativa expandida, mas o leitor ou espectador ou usuário pode entender cada uma de forma independente.

Na publicação de 2009, Jenkins considerava a extensão da narrativa um fator primordial para classificar uma produção como transmídia. Para o teórico, uma narrativa transmídia tinha

que ter uma história inicial em uma mídia (filme, por exemplo) e outras histórias distintas sendo criadas de modo relacionado em outras mídias (HQs, vídeo games), com os mesmos personagens, de modo a ampliar o universo narrativo. Como exemplo, citava *Star Wars*, pois desde a década de 1970 novas narrativas têm sido adicionadas. Nesta perspectiva, a criação de um universo modifica a relação entre leitores e criadores e incentiva o engajamento do público que busca conhecer cada nova narrativa. “Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo pedaços da história pelos diferentes canais, comparando suas observações com as de outros fãs (...)” (JENKINS, 2009, p. 49). O mundo criado está sempre sendo expandido pelos criadores, de alguma forma, diferente de narrativas tradicionais que são encerradas ao final do livro, ao final da peça de teatro, do filme. No entanto, nos anos seguintes essa definição de Jenkins (2009) parecia não mais ser adequada para explicar as novas narrativas audiovisuais que estavam surgindo e que seus próprios produtores chamavam de transmídia.

Em 2011, em uma publicação em seu site intitulada “*Transmedia 202: further reflections*”⁴¹, Jenkins afirmou que havia um intenso debate sobre o conceito de narrativa transmídia. O termo ganhou diversos significados e foi empregado em diversos contextos para diferentes narrativas. Jenkins buscou esclarecer e fazer algumas reflexões sobre conceitos nessa publicação, porém ressaltou que ainda mantinha a seguinte definição de narrativa transmídia:

A narrativa transmídia representa um processo no qual todos os elementos de uma ficção são dispersos sistematicamente através de múltiplos meios com o propósito de criar uma experiência de entretenimento coordenada e unificada. Idealmente, cada mídia faz sua contribuição própria e única para o desenvolvimento da narrativa (tradução nossa)⁴².

Uma leitura da publicação citada revelará que Jenkins (2011) buscou explicar sua concepção de transmídia baseando-se nas ideias discutidas em 2009, porém ampliando-as. Após a exposição de diversas características de uma narrativa transmídia, Jenkins (2011) admite que não existe uma fórmula para transmídia e propõe ampliar o conceito:

Transmídia refere-se a um conjunto de escolhas feitas sobre a melhor forma de contar uma história particular para um público específico em um contexto

⁴¹ Disponível em: http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html. Acesso em: 27 set. 2019.

⁴² No original: “Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get *dispersed systematically across multiple delivery channels* for the purpose of creating a *unified and coordinated entertainment experience*. Ideally, each medium makes its own *unique contribution* to the unfolding of the story”.

específico dependendo dos recursos disponíveis específicos para produtores específicos. Quanto mais ampliarmos a definição, mais rica será a gama de opções disponíveis para nós. Não significa expandir a definição de transmídia ao ponto que qualquer coisa e tudo conta, mas significa que nós precisamos de uma definição sofisticada o suficiente para lidar com a quantidade de exemplos diferentes (tradução nossa) (JENKINS, 2011)⁴³.

Apesar de afirmar a necessidade de rever a definição de transmídia, Jenkins (2011) ainda ressalta que uma narrativa transmídia ideal tem as características de expansão. Se considerarmos tal proposição, *The Lizzie Bennet Diaries* não pode ser considerada uma narrativa transmídia porque não é expandida da forma proposta por Jenkins (2009). A expansão do universo narrativo não acontece na websérie estudada por ser uma adaptação de um texto literário que já tem um final estabelecido, o que não possibilita a produção de outras histórias utilizando os mesmos personagens. Além disso, a adaptação circula em diferentes plataformas, mas não é transposta para outras mídias, como filmes, games, HQs.

Como Jenkins continuou desenvolvendo estudos sobre narrativas em mídias diversas e cultura participativa, a definição da narrativa transmídia foi revista. Em uma publicação em 2016 no site *Immerse*⁴⁴, “Transmedia what?”, Jenkins relata que inicialmente era uma prática realizada com trabalhos de ficção, mas recentemente as técnicas também têm sido empregadas por produtores de não-ficção para contar qualquer história através de qualquer mídia necessária, aproveitando quaisquer recursos disponíveis para criar significados e atingir seus objetivos.

A abordagem transmídia é definida por Jenkins (2016) como multimodal (por utilizar os recursos de mais de um meio), intertextual (cada plataforma oferece um conteúdo único que contribui com a experiência do todo) e dispersa (o público precisa buscar conteúdo em diferentes plataformas para construir uma compreensão da narrativa). O teórico enfatiza que o mais importante não é a quantidade de mídias envolvidas para que uma narrativa seja considerada transmídia, mas o tipo de relação entre elas, as contribuições de cada uma, e as atividades cognitivas e sociais que exigem do público. Essas reflexões possibilitam que um número maior de narrativas seja descrito como transmídia.

A construção de um universo narrativo é mencionada, porém de uma perspectiva mais abrangente. De acordo com Jenkins (2016), um universo é um sistema composto por diversas

⁴³ No original: “Transmedia refers to a set of choices made about the best approach to tell a particular story to a particular audience in a particular context depending on the particular resources available to particular producers. The more we expand the definition, the richer the range of options available to us can be. It doesn't mean we expand transmedia to the point that anything and everything counts, but it means we need a definition sophisticated enough to deal with a range of very different examples”.

⁴⁴ Disponível em: <https://immerse.news/transmedia-what-15edf6b61daa>. Acesso em: 27 set. 2019.

partes em movimento (personagens, lugares) que geram múltiplas histórias com diversos protagonistas e estão conectadas. O consumo de transmídia existe por causa do desejo de conhecer mais sobre esses universos. Textos transmídia são construídos em camadas e cada extensão adiciona algo que não sabíamos antes e aprofunda nossa conexão emocional com o material. Algumas produções transmídia exploram múltiplos pontos de vista e encorajam o público a compará-las.

Jenkins (2016) propõe refletir sobre como produções transmídia podem ser criadas a partir do uso de podcasts ou tuítes ou webvídeos, e cita *The Lizzie Bennet Diaries* como exemplo. Também afirma que podem surgir de experiências ao vivo ou em lugares específicos, como performances dramáticas ou musicais, arte de rua, exposições de museus. Sugere uma definição de transmídia mais elástica, aberta para abranger novas produções, produções alternativas feitas por meio de colaborações e que não contam com financiamento. Produções que têm utilizado os recursos de diferentes mídias para promover multiculturalismo, educação e mudanças sociais. Dessa forma, transmídia pode ser mais do que o universo ficcional criado por franquias. Diante dessas explicações de Jenkins sobre o que é transmídia, podemos afirmar que a websérie *The Lizzie Bennet Diaries* é uma narrativa transmídia.

Em três momentos da história, Lydia não está fisicamente com Lizzie e as ações de Lydia são contadas de sua perspectiva em seu canal no YouTube e em perfis nas mídias sociais. Quando Charlotte Lu aceita trabalhar na empresa Collins and Collins, distanciando-se de Lizzie, sua perspectiva da história passa a ser narrada no canal *MariaOfTheLu* e nas mídias sociais. E a personagem Gigi Darcy não é introduzida na narrativa principal (vídeos de Lizzie) até o décimo mês de publicações, no entanto já é conhecida pelo público desde o início por causa de seu perfil no Twitter. No décimo mês, por meio de uma sequência de vídeos que faz para a empresa Pemberley, Gigi Darcy narra alguns eventos a partir de seu ponto de vista. Esses são exemplos de narrativas paralelas à história principal, contadas das perspectivas das outras personagens, utilizando recursos de cada plataforma. Não há a repetição de uma mesma história para as outras mídias, são perspectivas de personagens adicionadas como complementos. A websérie apresenta esses diversos pontos de vista de uma mesma história que podem ser acessados pelo público que objetiva conhecer mais profundamente a narrativa.

O desenvolvimento envolvendo múltiplas plataformas exigiu diferentes habilidades dos consumidores para participar da construção da narrativa, mas é um engajamento opcional, pois os leitores e espectadores podem decidir assistir aos vídeos de Lizzie Bennet e não navegar pelas diversas plataformas. Os que procuraram uma experiência mais profunda durante a

veiculação da websérie, assumiram o papel de caçadores em busca de partes da história. Além disso, o público era incentivado a participar conversando com as personagens e os criadores nas mídias sociais ou produzindo novos materiais a partir da narrativa. A narrativa fluida, dispersa e transmídia atendeu aos interesses de um público amplo por ser essencialmente diversa, múltipla, heterogênea.

3.3 A plataforma YouTube e conteúdos fluidos

O YouTube é um site fundado em 2005 por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim, ex-funcionários do site de comércio online PayPal (BURGESS; GREEN, 2009). Na época de sua criação, a intenção era facilitar o compartilhamento de vídeos via internet, visto que vídeos grandes não podiam ser facilmente enviados e recebidos por usuários. De acordo com Burgess e Green (2009, p. 17), o site “disponibilizava uma interface bastante simples e integrada, dentro da qual o usuário podia fazer o *upload*, publicar e assistir vídeos em *streaming* sem necessidade de altos níveis de conhecimento técnico e dentro das restrições tecnológicas dos programas de navegação padrão”. No entanto, o diferencial estava no fato de permitir a geração de URLs e códigos HTML que permitiam que os vídeos pudessem facilmente ser incorporados em outros sites (BURGESS; GREEN, 2009). Essa peculiaridade foi significativa na época para conquistar usuários porque estavam surgindo diversos *blogs* e outros serviços de vídeo online não ofereciam esta possibilidade.

O título YouTube resulta da junção das palavras em inglês *you* (você) e *tube* (televisão, tela). Seria uma forma de dizer ao público que “você faz a televisão” ou “você pode estar na televisão”, uma forma de salientar que o espaço favorecia a produção de conteúdos pelos próprios usuários. Em 2006, o site foi comprado pelo Google por 1,65 bilhão de dólares e hoje é a plataforma mais utilizada para publicar e compartilhar vídeos online. Atualmente o YouTube possui uma ampla capacidade de distribuição de conteúdo. O site tem mais de 1,9 bilhão de usuários, quase um terço dos usuários da internet, e a cada dia as pessoas assistem a mais de um bilhão de horas de vídeo e geram bilhões de visualizações⁴⁵.

O YouTube, portanto, não produz vídeos, “seu negócio é, mais precisamente, a disponibilização de uma plataforma conveniente e funcional para o *compartilhamento* de vídeos online: os usuários fornecem o conteúdo que, por sua vez, atrai novos participantes e novas audiências” (grifo do autor) (BURGESS; GREEN, 2009, p. 21). É a partir desta definição do

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/intl/pt-BR/yt/about/press/>. Acesso em: 25 set. 2019.

site que entendemos que o usuário tem o papel mais relevante em todo o processo: o usuário produz, sobe os vídeos, compartilha, visualiza, comenta, curte. Por isso, Burgess e Green (2009), embasados em Jenkins, afirmam que a cultura participativa é fundamental para a existência da plataforma.

Para Jenkins (2009), a plataforma tem três funções principais: é um site importante para a produção e distribuição de mídia alternativa; funciona como um arquivo de mídia e funciona em relação a uma série de outras redes sociais espalhando conteúdo. A plataforma ajudou a mudar os conceitos de produção e distribuição de vídeos. Um processo que antes acontecia apenas pelas mãos de profissionais e da mídia tradicional passou a ser realizado também por amadores produtores de mídia alternativa. Devido a isso, o termo “amadorismo” deixou de ter um sentido pejorativo com o desenvolvimento do YouTube e tornou-se parte importante da indústria de vídeos. Muitas produções tendem a introduzir o estilo DIY⁴⁶ nos vídeos como uma estratégia da mídia para seduzir o público. Traços amadores podem ser incluídos de modo intencional para capturar os *viewers* pela espontaneidade ao diminuir as características de artificialidade. Como arquivo de mídia, a plataforma disponibiliza conteúdos audiovisuais diversos para um público amplo. O conteúdo liberado pode ser compartilhado em redes sociais como uma “mídia espalhável” a partir de ações dos participantes da plataforma.

Esses aspectos diferenciam a adaptação que estamos estudando de anteriores, pois filmes e minisséries são produzidos a partir de um orçamento inicial estabelecido e com recursos tecnológicos da indústria cinematográfica e televisiva para mostrar a qualidade sonora e visual da produção. Por outro lado, a websérie utilizou a plataforma YouTube que disponibiliza conteúdos de forma gratuita e explora o estilo DIY dos vídeos. A participação do público foi imprescindível para que a websérie conseguisse milhares de visualizações. Jenkins (2009) ressalta que o público contribui com a produção, seleção e distribuição dos vídeos do YouTube. Os usuários contribuem com a seleção de materiais por meio das inscrições em canais, visualizações, curtidas (*likes* e *dislikes*), as quais influenciam no *rating* (classificação) de cada vídeo dentro da plataforma. Por isso, a produção da websérie utilizou outras mídias sociais para convidar os *viewers* a assistirem e comentarem cada episódio publicado.

Além de modificar as formas de criação e produção de vídeos, o YouTube promoveu alterações na recepção. Os conteúdos disponibilizados são fluidos: “não fixam o espaço nem prendem o tempo” (BAUMAN, 2001, p. 8). Cada vídeo pode ser assistido em qualquer lugar e

⁴⁶ DIY significa DO IT YOURSELF, traduzido em português como FAÇA VOCÊ MESMO. A sigla é usada para ressaltar que um produto foi fabricado em casa, sem a ajuda de um profissional.

a qualquer momento e acessado em diferentes aparelhos tecnológicos (*smartphones, tablets, computadores, smart TV*). Os fluidos “se movem facilmente”, “fluem”, “escorrem” (BAUMAN, 2001, p. 8), o que permite que os vídeos do YouTube sejam compartilhados milhares de vezes. Ao contrário do que é sólido e duradouro, os fluidos “esvaem-se”, têm como atributo a brevidade porque “a modernidade fluida dissolve — obscurece e desvaloriza — sua duração” (BAUMAN, 2001, p. 145). A fluidez dos vídeos influenciou a recepção pelos usuários da plataforma e criou novos hábitos de consumo.

Os usuários do YouTube estão imersos na cultura da convergência e em uma cultura participativa. Jenkins (2009) explica a primeira como uma situação em que múltiplos sistemas de mídia coexistem e em que há o fluxo de conteúdos através de várias plataformas de mídia, por conseguinte, o público migra de uma mídia para outra em busca de experiências de entretenimento. Neste sentido, a convergência representa uma transformação cultural ao incentivar consumidores a procurarem novas informações e a fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos, modificando a relação entre público e texto ou entre consumidores e meios de comunicação. Na cultura participativa, os consumidores são convidados a participar ativamente da criação e da circulação de novos conteúdos e a utilizarem as funções disponíveis no site (botões para curtir, não curtir, visualizar, comentar). Tanto a cultura da convergência quanto a cultura participativa colaboraram com a produção, divulgação e consumo da websérie.

O YouTube não é uma plataforma revolucionária, mas conquistou usuários em todo o mundo por atender a demandas que outras plataformas não conseguiram. Gêneros textuais que já existiam e não tinham espaço para se desenvolver, como os *vlogs*, encontraram um ambiente prolífero no site. Criações amadoras que provavelmente teriam dificuldade de serem publicadas online por não fazerem parte da indústria dominante ficaram conhecidas. *The Lizzie Bennet Diaries* é uma produção inserida neste contexto. Hank Green e Bernie Su tiveram a ideia de produzir uma websérie, porém não tinham recursos financeiros suficientes para pagar atores e equipe de produção. O YouTube atendeu as suas demandas e o interesse do público pela obra produzida fez com que conseguissem patrocínio para desenvolvê-la. Além disso, os próprios usuários da plataforma divulgaram a websérie por meio de compartilhamentos, curtidas e visualizações.

3.4 “Meu nome é Lizzie Bennet e este é meu vlog⁴⁷”: uma Elizabeth vlogueira

Na década de 1990, os blogs tornaram-se populares por causa da ampliação do acesso à internet no mundo. São sites com características de um diário online, contendo publicações de textos sobre questões pessoais e opiniões do autor sobre assuntos diversos. Os blogueiros ou bloggers têm a liberdade para abordar os assuntos de seu interesse ou expor sua vida pessoal aos usuários da internet. Para Sibilia (2016, p. 20), “quase todos os blogs costumam recorrer a alguns dos artifícios estilísticos e ao modelo confessional do velho diário íntimo”, no entanto abordam questões privadas em espaço público.

Essa exposição da vida pessoal foi ampliada com a popularização das câmeras digitais que permitiam a gravação de vídeos e sua publicação na internet por amadores. Assim, surgiram os vlogs, uma abreviação de vídeo + blog. Os diários online, que antes eram publicações de textos e fotos, passaram a incluir também ou apenas vídeos. Ao invés de textos e imagens, o vlogger ou vlogueiro publica vídeos apresentando sua opinião sobre assuntos diversos. No século XXI, a exposição do privado tornou-se comum e, por isso, Bauman (2001) sugere que está havendo uma renegociação da fronteira entre o privado e o público. Dramas privados são encenados como em um palco, publicamente expostos e publicamente assistidos. Quanto melhor a atuação, maior o sucesso, como se os dramas pessoais se tornassem produtos a serem consumidos.

O interesse das pessoas pela vida alheia faz com que surjam diversos vloggers preparados para expor suas vidas. O vlogger costuma gravar os vídeos com a câmera parada e encena um diálogo com o espectador: fala diretamente com a câmera, cumprimenta e dirige-se ao espectador, como se estivesse conversando com cada um, dando a impressão de atenção individual. Para manter o ritmo de uma conversa é comum que os vloggers falem rápido, sendo também uma forma de aproveitar melhor o tempo curto do vídeo e passar mais informações aos *viewers*. A filmagem costuma ser realizada em um ambiente particular, como o quarto, revelando um pouco da sua intimidade ao público. Burgess e Green (2009) ressaltam que essa comunicação interpessoal diferencia esses vídeos da mídia tradicional e incentiva a reação do público. Como resultado, abaixo dos vídeos de vlogs publicados no YouTube geralmente há vários comentários dos *viewers*, com elogios, perguntas, críticas, sugestões. A partir desses comentários, o vlogger pode elaborar novos vídeos e responder ao público.

⁴⁷ No original: “My name is Lizzie Bennet, and this is my vlog”. Fala repetida por Lizzie no início dos vídeos, mencionada antes da vinheta do vlog.

A proximidade com o público é sustentada também pela frequência de publicação de vídeos. A frequência deve ser mantida para atender à demanda do público ou os *viewers* podem migrar para outro canal no YouTube. Geralmente a gravação e edição dos vídeos é feita pelo próprio vlogger que com o tempo desenvolve conhecimento para fazer filmagens cada vez mais profissionais. Os vídeos têm como característica serem curtos, com cerca de três a dez minutos, o que exige uma organização para abordar os assuntos nesse espaço de tempo. E as narrativas são fragmentadas, divididas em episódios, tal como as novelas e os seriados de televisão. O espectador tem a sensação de acompanhar diariamente e de perto o desenrolar da vida do vlogger e aguarda com ansiedade o próximo episódio dos acontecimentos.

A experiência de Hank Green como vlogger foi utilizada na produção da adaptação *The Lizzie Bennet Diaries*. Nessa narrativa, a personagem principal e narradora é Lizzie Bennet. Lizzie é autora juntamente com sua amiga Charlotte Lu, pois produzem, editam e sobem os vídeos para o YouTube. Lizzie é uma estudante de mestrado em comunicação que propõe um projeto de elaboração e publicação de vídeos pessoais como trabalho final de uma disciplina sobre mídias. A proposta é relatar os dramas de sua vida como estudante universitária com dívidas de crédito estudantil, sem emprego e sem perspectivas para o futuro, pois considera estar investindo em uma carreira arriscada. Ainda mora com os pais e as irmãs, é membro de uma família de classe média estadunidense que enfrenta dificuldades financeiras para sustentar as filhas e pagar a hipoteca da casa. Os vídeos revelam diversas questões pessoais, brigas com a amiga, dificuldades de relacionamento com a mãe e com a irmã mais nova e o fato de não gostar de um rapaz que conheceu recentemente chamado Darcy.

A gravação dos vídeos ocorre no quarto de Lizzie, um quarto típico de estudante com diversos livros e pôsteres na parede. Atrás da personagem aparece a porta de seu quarto que costuma ser aberta ao longo das gravações revelando algumas intromissões, principalmente de sua irmã mais nova Lydia, as quais contribuem com a aparência DIY do vlog. O caráter humorístico na forma como Lizzie e outros personagens contam os fatos revela mais um aspecto do gênero vlog, uma estratégia utilizada por vloggers para conquistar e manter seu público. Apesar do baixo orçamento, a produção priorizou a qualidade audiovisual inserindo traços de amadorismo. Ao longo dos vídeos, Lizzie e Charlotte dizem que estão aprendendo a gravar os vídeos, editar, interagir com o público. Algumas cenas aparentemente não são editadas, em alguns vídeos Lizzie corrige a posição e o foco da câmera e Charlotte brinca com a edição inserindo bigode e chifres em Lizzie, adicionando palavras na tela ou dublando a voz da personagem, tal como vlogueiros fazem.

Os vídeos têm cerca de cinco minutos, foram publicados duas vezes por semana ao longo de um ano, nas segundas-feiras e quintas-feiras, às 9h, entre 09 de abril de 2012 e 28 de março de 2013. Para alguns fãs, a ficção e a realidade se misturaram e foram convencidos, por um tempo, de que se tratava realmente de um vlog e que Lizzie não era uma personagem, mas uma estudante real dividindo suas experiências. Ao olhar os comentários nos primeiros vídeos, é possível encontrar algumas críticas de pessoas que foram “enganadas” pela produção e descobriram que, na verdade, os vídeos faziam parte de uma adaptação literária.

Como o individualismo faz parte da modernidade líquida e os sujeitos sentem a necessidade de expor a própria vida e receber atenção aos seus relatos, além de Lizzie outra personagem da websérie virou vlogueira. Após uma discussão com Lizzie, Lydia criou seu próprio canal no YouTube e começou a contar ao público os defeitos de sua irmã e revelar seus próprios problemas e dificuldades como adolescente, estudante e irmã mais nova. Por isso, o público teve acesso a outra perspectiva narrativa que mostrou aspectos da personagem Lydia não expostos por Lizzie. O estilo de vlog favoreceu a narração de diferentes perspectivas das personagens na adaptação e permitiu conhecer mais profundamente diversas personagens que não são tão desenvolvidas no romance. Como são nove horas de conteúdo disponibilizadas no YouTube, mais de 100 episódios, há mais tempo para trabalhar a profundidade das personagens e, inclusive, tornar mais relevante o papel de algumas que são superficialmente apresentadas em *Pride and Prejudice*, como Lydia Bennet, Charlotte Lu e Gigi Darcy.

3.5 Websérie: narrativa audiovisual serializada

Apesar de *The Lizzie Bennet Diaries* ter o estilo de um vlog, é uma narrativa organizada como websérie. Assim como em programas televisivos (novelas, minisséries), a websérie é estruturada na forma de episódios preparados para serem veiculados na internet, cada um deles apresentados em dias diferentes. Machado (2000) chama este aspecto significativo de serialidade. O autor explica que no final de cada episódio há um gancho de tensão com o objetivo de manter o interesse do espectador até o retorno e uma única narrativa se desenrola ao longo dos episódios.

A serialidade parece ter sido uma forma de agilizar a produção, pois o programa pode já estar sendo transmitido enquanto ainda está sendo produzido e permite que demandas dos espectadores sejam atendidas. Na produção de *The Lizzie Bennet Diaries*, a serialidade foi importante para perceber, primeiramente, se havia interesse do público por uma adaptação

literária em forma de websérie tendo a personagem principal como vlogueira. Para tanto, produziram os primeiros oito episódios, disponibilizaram no YouTube e observaram o *feedback*. A partir disso, a produção estava em desenvolvimento enquanto os episódios prontos eram disponibilizados na plataforma, o que fez com que os espectadores pudessem contribuir com sugestões e críticas e a equipe de produção pôde repensar algumas escolhas.

A websérie existe apenas no contexto do ciberespaço e isso torna o gênero mais flexível do que as produções do cinema e da televisão. Como as webséries são disponibilizadas em plataformas, o espectador tem mais opções de escolhas ao assisti-las: pode decidir em qual aparelho quer vê-las, o horário, o local, fazer pausas ou pular partes. Além disso, na adaptação estudada a participação dos *viewers* foi incentivada para que fizessem sugestões utilizando as mídias sociais. O fato de a narrativa circular em plataformas online também favoreceu a criação de diálogos entre os fãs para comentarem sobre os episódios.

Há algumas características consideradas comuns entre as webséries. De acordo com Hergesel (2014), a brevidade e o orçamento baixo costumam fazer com que o número de personagens seja limitado, o espaço é restrito e o tempo mais ágil. O enquadramento é alterado devido ao tamanho da tela, menor do que a televisão e o cinema, por isso os planos gerais são evitados, já que os detalhes ficariam difíceis de serem visualizados, e o primeiro plano predomina. São textos narrativos em linguagem audiovisual que contêm os elementos básicos para a elaboração de uma história de ficção: personagens, enredo, narração (ou foco narrativo), tempo e espaço. Algumas webséries apresentam narrativas longas com vários episódios, o que possibilita desenvolver tramas paralelas e incorporar ao gênero demandas do público, aumentando a qualidade da produção e da narrativa contada.

Consideramos *The Lizzie Bennet Diaries* uma websérie por apresentar as características anteriormente apontadas. A narrativa é fragmentada em episódios que foram publicados semanalmente. A produção precisou de pouco investimento e, por isso, algumas adequações foram feitas para que a narrativa fosse contada. O principal cenário presente na websérie é o quarto de Lizzie. Além desse espaço, foram utilizadas poucas locações cenográficas, como: a VidCon, um quarto em Netherfield, o escritório de Charlotte, a empresa Pemberley Digital e a sala da casa de Lizzie.

No processo de transposição das personagens do romance para a tela também foram feitos alguns ajustes por duas razões: não havia dinheiro para contratar muitos atores e a websérie é uma modernização do romance de Jane Austen. O processo de atualização fez com que os criadores percebessem que seria necessário excluir alguns personagens, por isso ao invés

de cinco irmãs Bennets há apenas três (Lizzie, Jane e Lydia). As irmãs Mary e Kitty Bennet não aparecem como irmãs porque não é comum uma família de classe média estadunidense ter cinco filhas no ano de 2012, porém as irmãs Bennets têm uma prima chamada Mary na websérie e Lydia tem uma gata chamada Kitty. Os tios Mr. e Mrs. Gardiner não aparecem na atualização porque sua inserção no novo texto não foi considerada importante, visto que a viagem que Elizabeth faz no romance acompanhada dos tios pôde ser substituída por uma viagem sozinha da personagem Lizzie. Há uma personagem chamada Dr^a. Gardiner, professora e orientadora de Lizzie, porém não aparece diante das câmeras. Mr. e Mrs. Lucas, pais de Charlotte, não aparecem na adaptação, assim como Mr. e Mrs. Hurst, irmã de Caroline e Bingley. Há ainda personagens que são significativas no enredo da websérie, mas não existem atores que as representem, a própria Lizzie as imita utilizando *costume theater* (fantasias), são elas: Mr. e Mrs. Bennet e Lady Catherine de Bourgh. A filha dessa última, Anne, é transformada no cachorro de estimação de Lady Catherine, Anniekins. Treze atores participaram das filmagens. Essas adequações foram feitas considerando o orçamento da websérie, a atualização do texto e as expectativas do público.

Os assuntos abordados em webséries e os personagens envolvidos são elaborados para atender principalmente às expectativas dos jovens, público predominante (ROMERO; CENTELLAS, 2008). Em *The Lizzie Bennet Diaries* há o predomínio de uma linguagem empregada em conversas entre jovens: coloquial e com gírias. Por isso, o personagem Ricky Collins pode soar estranho aos ouvidos dos *viewers* por ter uma fala extremamente formal. Os assuntos abordados também são voltados esse público: o relacionamento com os pais e irmãos, o cotidiano de estudantes universitários, a busca por um emprego, as dívidas estudantis, as idas a bares e festas, as paqueras, a transição para a vida adulta.

Os criadores preocuparam-se em aprofundar algumas personagens que são planas no texto de partida. Para conseguir fazer uma caracterização mais profunda de tais personagens, a solução encontrada foi a produção de *spin-offs*⁴⁸ da narrativa principal. Na websérie, o canal *The Lizzie Bennet Diaries* é a narrativa central, enquanto os canais que narram paralelamente eventos da vida das personagens Lydia, Charlotte Lu e Gigi Darcy são textos derivados, sendo respectivamente: *The Lydia Bennet*⁴⁹, *Maria Of The Lu*⁵⁰, *Domino: Gigi Darcy*⁵¹.

⁴⁸ Entendemos *spin-off* como uma narrativa derivada de outra.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/TheLydiaBennet>. Acesso em: 26 set. 2019.

⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/MariaOfTheLu>. Acesso em: 26 set. 2019.

⁵¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZZRqTITGJeg&list=PL_ePOdU-b3xdh6_NmbLx6Uh0X3_48yuAJ. Acesso em: 26 set. 2019.

A adaptação gerou mais de nove horas de vídeos e cerca de 160 episódios (Quadro 2) em cinco canais diferentes, sendo quatro deles *spin-offs*. Cada um relata aos usuários perspectivas diferentes do enredo principal a partir das narrações particulares das personagens. É considerada a adaptação mais longa do romance *Pride and Prejudice*.

Quadro 2 - Número de episódios da websérie

Canais no YouTube	Episódios
LizzieBennet	110
TheLydiaBennet	33
MariaOfTheLu	7
CollinsandCollins ⁵²	7
Domino:GigiDarcy	6

Fonte: A autora (2019)

A websérie tem características de um vlog e *spin-offs* que apresentam aos espectadores eventos da vida das personagens Lydia, Charlotte e Gigi que não são mencionados por Lizzie. Além disso, uma outra forma de os espectadores conhecerem mais a respeito das personagens da narrativa é seguindo-as nas mídias sociais. A maioria das personagens tem perfis no Twitter que revelam eventos do seu cotidiano e diálogos com outras personagens. Os usuários que queriam uma experiência mais imersiva com a narrativa acompanharam os *posts* diários das personagens ao longo de um ano. Por isso, na próxima seção expomos características das mídias sociais utilizadas na transposição da narrativa para o formato multiplataforma e como contribuíram para a construção da atualização do romance.

3.6 Narrativas de si nas mídias sociais: os perfis online das personagens

A produção de *The Lizzie Bennet Diaries* utilizou as mídias sociais para apresentar ações da narrativa no período entre as publicações dos vídeos. Os vídeos da websérie eram publicados às 9h, nas segundas-feiras e quintas-feiras. Entre um e outro vídeo as personagens interagiam por meio de perfis em mídias sociais e publicavam sobre acontecimentos de suas vidas, tal como pessoas reais fazem. Também compartilhavam links dos vídeos publicados e convidavam o público a assisti-los. De acordo com Bernie Su⁵³, havia 35 perfis em mídias sociais ativos

⁵² Este canal é de Ricky Collins e é usado para mostrar vídeos instrucionais que sua empresa produz para outras empresas. Não o citamos ao longo da tese porque não traz elementos que afetam as personagens e a narrativa.





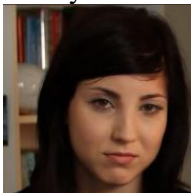


⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ITv5ryeAWm0>. Acesso em: 26 set. 2019.

durante a produção da websérie, dos personagens e da empresa Pemberley Digital⁵⁴. A interação entre as personagens acontecia no Twitter, porém as personagens mantinham contas em outras redes sociais de acordo com seus interesses e profissão, como o quadro a seguir mostra.

Quadro 3 - Lista de personagens da websérie e seus perfis em mídias sociais

<p>Lizzie Bennet</p>  <p>www.youtube.com/user/LizzieBennet www.facebook.com/TheLizzieBennet twitter.com/TheLizzieBennet lizziebennetdiaries.tumblr.com/</p>	<p>Jane Bennet</p>  <p>www.facebook.com/LooksByJane/ looksbyjane.tumblr.com/ twitter.com/looksbyjane lookbook.nu/looksbyjane br.pinterest.com/looksbyjane/</p>
<p>Lydia Bennet</p>  <p>www.youtube.com/user/TheLydiaBennet www.facebook.com/TheLydiaBennet/ thelydiabennet.tumblr.com/ twitter.com/TheLydiaBennet</p>	<p>Charlotte Lu</p>  <p>www.facebook.com/TheCharlotteLu/ thecharlottelu.tumblr.com twitter.com/thecharlotteLu</p>
<p>Maria Lu</p>  <p>www.youtube.com/user/MariaOfTheLu twitter.com/MariaOfTheLu http://mariaofthelu.tumblr.com</p>	<p>Ricky Collins</p>  <p>www.youtube.com/user/CollinsandCollins twitter.com/MrRickCollins www.linkedin.com/in/mrrickcollins/</p>
<p>William Darcy</p>  <p>twitter.com/wmdarcy</p>	<p>Gigi Darcy</p>  <p>www.youtube.com/user/GgDarcy twitter.com/ggdarcy https://www.thisismyjamm.com/ggdarcy</p>

⁵⁴ O primeiro vídeo da websérie foi publicado no dia 09 de abril de 2012. A partir de então, duas vezes por semana novos episódios eram divulgados. O público não foi informado de que havia perfis das personagens em mídias sociais desde o dia da publicação do episódio 1. Ao longo do desenvolvimento da narrativa, *viewers* foram descobrindo os perfis e contando a outros *viewers*. A busca por perfis relacionados à websérie foi realizada em diversas mídias sociais. Diante da descoberta, o público que sabia passou a seguir as personagens para acessar detalhes narrativos publicados. Como a produção não informava o público sobre informações disponíveis em outras plataformas, os fãs ficavam atentos a qualquer descoberta de novas camadas narrativas.

<p>Bing Lee</p>  <p>twitter.com/Bingliest</p>	<p>Caroline Lee</p>  <p>twitter.com/that_caroline</p>
<p>Fitz Williams</p>  <p>twitter.com/FitzOntheFitz</p>	<p>George Wickham</p>  <p>twitter.com/TheGWickham www.okcupid.com/profile/TheGWickham</p>
<p>Mary Bennet</p>  <p>twitter.com/themarybennet</p>	<p>Kitty Bennet</p>  <p>twitter.com/TheKittyBennet</p>
<div style="text-align: center;">  <p>https://www.reddit.com/r/LizzieBennet/ http://lizziebennetdiaries.tumblr.com/ http://theLBDofficial.tumblr.com/ https://www.facebook.com/LizzieBennetDiaries/ https://twitter.com/TheLBDofficial https://twitter.com/PemberleyDig https://twitter.com/NoveltyXposures</p> </div>	

Fonte: A autora (2019)

O Twitter foi a mídia social que teve a função mais significativa no enredo. É uma plataforma que inicialmente permitia que os usuários criassem um perfil para publicar e receber atualizações com até 140 caracteres. Em novembro de 2017, o limite de caracteres dobrou para 280. As mensagens podem incluir links para textos, imagens e vídeos e são chamadas de tuítes (ou *tweets*, em inglês). Os tuítes aparecem instantaneamente no perfil de quem publicou e para seus seguidores. Quem possui um perfil na plataforma pode seguir outros usuários e visualizar

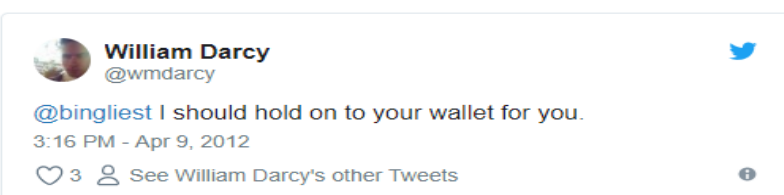
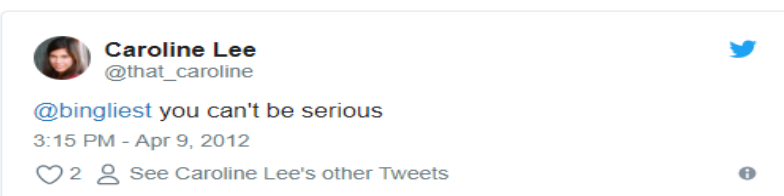
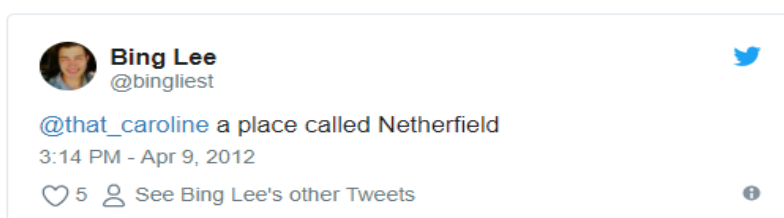
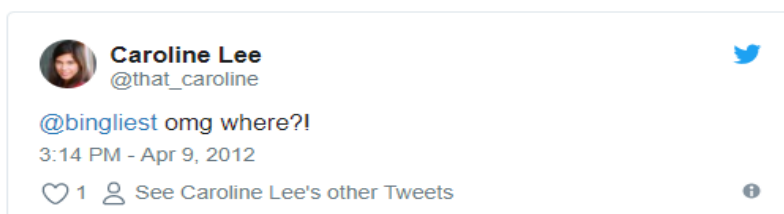
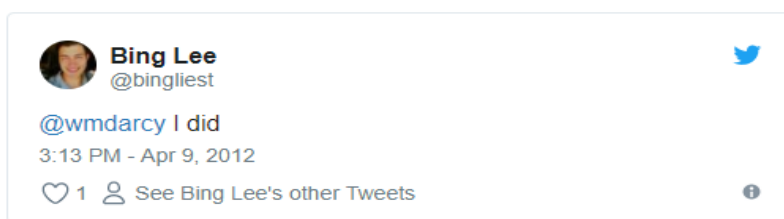
suas publicações. Também é possível retuitar (ou *retweet*, em inglês) um *post*, compartilhando-o com seus seguidores, fazer um comentário em uma publicação ou curti-la.

É uma mídia social que possibilita a distribuição de conteúdo ao redor do mundo, altera as noções de tempo e espaço e gera interações síncronas e assíncronas. Diante disso, foi a plataforma escolhida para gerar as interações entre os personagens de *The Lizzie Bennet Diaries*. A página oficial da websérie tem atualmente quase trinta mil seguidores.

No dia 9 de abril de 2012, às 9h, o primeiro episódio da websérie foi disponibilizado no YouTube. No episódio, a compra de uma casa em Netherfield é mencionada e comentada pela família de Lizzie Bennet. No mesmo dia, Bingley inicia um diálogo com sua irmã Caroline e seu amigo Darcy no Twitter (Figura 6) para informá-los sobre o assunto.

Figura 6 – Imagens do diálogo entre Bing Lee, Caroline Lee e Darcy no dia 09 de abril de 2012 no Twitter





Fonte: Twitter, 2019.

Esse diálogo foi usado como uma forma de introduzir os personagens ao público antes de inseri-los nos vídeos, pois Caroline aparece somente no episódio 27 e Bing Lee no 28. Darcy, por sua vez, é apresentado no episódio 60. Como o ato de compra da casa em Netherfield é uma

ação importante para o desenvolvimento da narrativa, é apresentado no primeiro dia por meio de tuítes. A leitura desses tuítes revela que os perfis foram criados de acordo com as características de cada personagem, sua imagem, personalidade e interesses. O diálogo destaca o otimismo e a impulsividade de Bing Lee. Caroline e Darcy, ao contrário, demonstram desconfiança e perspicácia. Como os tuítes expõem a perspectiva de cada personagem, os usuários podem conhecer diferentes pontos de vista sobre a história. Os perfis são narrativas de si, nas quais as personagens relatam os eventos em primeira pessoa.

Além disso, a plataforma favorece a interação entre público e personagens. Algumas ações da narrativa são comentadas, questionadas ou sugeridas pelos usuários do Twitter. No dia 12 de dezembro de 2012, por exemplo, era o aniversário de vinte e um anos de Lydia. A personagem recebeu tuítes com mensagens de feliz aniversário e desejando uma ótima festa, visto que a comemoração já havia sido anunciada em um episódio da websérie. Abaixo mostramos um tuíte de Lydia (Figura 7) em resposta a um usuário (@jlgtweet) que desejou que a noite fosse um sucesso. Como a personagem é extrovertida e apaixonada por festas, respondeu que certamente sua festa de aniversário seria um sucesso e muito mais.

Figura 7 – Tuíte de Lydia Bennet respondendo a um usuário do Twitter



Fonte: Twitter⁵⁵, 2019.

O incentivo à participação do público via mídias sociais permitiu que os fãs tivessem a liberdade de criar a partir da narrativa (textos, desenhos, gifs, vídeos). Conteúdos gerados por usuários (*user-generated content* – *UGC*) eram produzidos espontaneamente e compartilhados com os perfis das personagens. Esses perfis costumavam retuitar as artes (Figura 8) e os fãs comemoravam quando sua criação era visualizada por milhares de pessoas interessadas na narrativa. A cultura participativa dos fãs contribuiu com a divulgação da adaptação.

⁵⁵ Disponível em: <https://twitter.com/TheLydiaBennet/status/278943808220188673>. Acesso em: 20 out. 2019.

Figura 8 – A arte de um fã compartilhada pela personagem Lizzie Bennet



Fonte: Twitter⁵⁶, 2019.

Uma relação de proximidade foi construída entre o público e as personagens e também entre o público e a equipe de produção devido ao uso das mídias sociais. Os criadores acompanhavam a reação do público para pensar sobre o desenvolvimento da narrativa. Do outro lado, os *viewers* respondiam com mais participação e debatiam sobre o provável desfecho.

Apesar de o Twitter ter sido a principal mídia social empregada na adaptação, outras também foram utilizadas para adicionar elementos narrativos. O Facebook foi utilizado na adaptação *The Lizzie Bennet Diaries* por possibilitar o alcance de milhares de usuários e por possuir recursos para distribuição de conteúdo e interação. Diferente do Twitter, não há limite de caracteres para as publicações. É possível criar uma página ou criar um perfil e ser seguido pelos usuários. A publicação de texto, imagem, vídeo ou link pode ser visualizada no mural dos usuários, os quais conseguem ler, curtir, comentar e compartilhar. A página oficial da websérie⁵⁷ tem 50 mil seguidores e o mesmo número de curtidas.

Na plataforma, as principais personagens da websérie tinham perfis públicos: Lizzie Bennet, Jane Bennet, Lydia Bennet e Charlotte Lu. Atualmente é comum que uma pessoa tenha contas em mais de uma mídia social, por isso as personagens da narrativa também expunham fatos da sua vida pessoal e profissional em diversas plataformas, uma forma de a ficção

⁵⁶ Disponível em: <https://twitter.com/TheLizzieBennet/status/266983596093489152>. Acesso em: 21 out. 2019.

⁵⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/LizzieBennetDiaries>. Acesso em: 26 set. 2019.

aproximar-se da realidade. Ao espalhar a narrativa em diversas plataformas, o número de usuários que têm acesso ao conteúdo aumenta.

As quatro personagens também mantinham um perfil no Tumblr, uma plataforma em forma de blog lançada em 2007. Essa mídia social também permite a publicação de textos, imagens, vídeos, links. Os usuários seguem outros usuários para visualizarem suas publicações. É possível curtir, reblogar (compartilhar outros blogs) e fazer comentários. Por meio dos perfis das personagens nas mídias sociais comentadas, percebemos suas construções identitárias e complexidade dentro da narrativa.

A personagem Lizzie, 24 anos, universitária e vlogueira, faz publicações sobre sua rotina de estudos, o desenvolvimento de seu projeto para o mestrado e sua família e amigos. Comenta constantemente sobre o processo de produção dos vídeos para o vlog. A personagem não tem muita vida social, tem poucos amigos, gosta de passar tempo sozinha lendo e frequentar a biblioteca. Lydia, 20 anos, ao contrário, é extrovertida, descontraída, despreocupada com o futuro. Suas publicações revelam que não gosta de estudar, tem uma vida social agitada e gosta de frequentar bares e festas. Como é muito ativa nas mídias sociais, suas atualizações apresentam uso exagerado de gírias e abreviações do universo online. É a personagem que mais responde aos seguidores. Apresenta-se como “The Lee Dee Yah. Heeellooo INTERNET! --- Whaaaaat” no Tumblr, uma demonstração de seu caráter espontâneo e alegre.

Jane Bennet, 26 anos, expõe pouco sua vida pessoal nas mídias sociais. Devido ao fato de trabalhar na área de moda, seus perfis em mídias sociais são utilizados para mostrar composições de roupas e acessórios. As publicações mostram um lado romântico da personagem, delicado, meigo por causa de suas escolhas de visuais. Além do Twitter, Facebook e Tumblr, há um perfil para a personagem no site Lookbook.nu, uma plataforma que reúne pessoas interessadas em moda do mundo inteiro. A plataforma funciona como uma rede social que permite aos usuários publicarem seus *looks*. Os seguidores visualizam, comentam se gostaram e podem compartilhar. É um espaço utilizado por blogueiros e estilistas para mostrarem suas criações e por usuários interessados em conseguir inspiração para seu visual. Os perfis publicam um *look* e aguardam para ver se estarão entre os mais visualizados do dia e com mais pontos. A pontuação, chamada “hype”, demonstra quem são os membros com os *looks* mais populares. Na plataforma Pinterest.com, também há um perfil da personagem divulgando seu trabalho na moda e salvando os de outras pessoas. É uma rede social que permite salvar imagens, textos, vídeos em suas coleções ou quadros (*pinboards*) por meio do uso de marcadores (*pins*).

A personagem Charlotte Lu, 24 anos, utiliza as mídias sociais principalmente para compartilhar filmes e documentários que assistiu, um reflexo de seu interesse pelo curso de Comunicação e pelo trabalho com vídeos. Suas publicações demonstram a admiração pela arte do cinema clássico. As relações familiares e com a amiga Lizzie Bennet e seu trabalho na Collins and Collins também são tópicos de suas atualizações.

Além das plataformas mencionadas, há um perfil de Ricky Collins no LinkedIn, uma plataforma para contatos de negócios que conecta empresários, pessoas em busca de emprego e empresas procurando candidatas. Na websérie, o personagem está sempre enaltecendo suas qualidades profissionais e o perfil no LinkedIn demonstra suas habilidades como presidente na empresa Collins and Collins⁵⁸, que oferece serviços de produção de vídeo. Também há um perfil de George Wickham no OkCupid, um site de paquera, pois o personagem é caracterizado como um nadador profissional que viaja por diferentes cidades agindo como conquistador de mulheres.

Essas são as mídias sociais utilizadas no processo de adaptação do romance para a websérie. A produção investiu no aprofundamento das personagens empregando os recursos disponíveis nas plataformas. Diferente das personagens do romance, com identidades fixas, na websérie os sujeitos são fragmentados, com identidades fluidas, em busca do seu lugar na sociedade contemporânea. A construção das personagens é original, diferente das adaptações anteriores, e significativa para o público, principalmente para as mulheres jovens. Esse público específico pode ter se identificado com as quatro personagens principais da narrativa porque a história não é centrada na relação amorosa entre Lizzie e Darcy, mas na relação de amizade e irmandade entre Lizzie, Jane, Lydia e Charlotte.

A produção da websérie também utilizou as mídias sociais como uma forma de estabelecer um diálogo entre adaptadores e público. A maioria dos profissionais da equipe mantinha semanalmente o contato com os *viewers* por meio de seus perfis, respondendo a perguntas e explicando aspectos da narrativa. Tais publicações explicam algumas alterações e permanências no processo de transposição do texto, esclarecimentos que contribuíram para a análise e interpretação de nosso corpus de pesquisa. Ao fornecerem mais informações sobre a websérie, os adaptadores criaram uma sensação de proximidade com o público.

Apesar de ser uma história clássica e conhecida por muitos, *The Lizzie Bennet Diaries* proporcionou uma experiência de interação com a atualização de *Pride and Prejudice* que envolveu os *viewers*. Não é apenas mais uma adaptação cinematográfica ou televisiva, mas uma

⁵⁸ A empresa tinha um site ativo durante a veiculação da websérie: www.collinsncollins.com.

recriação com diversas camadas narrativas no ciberespaço, espalhadas em múltiplas plataformas, que revisou as perspectivas das personagens e falou sobre como produzir um vlog dentro de um vlog.

3.7 As camadas narrativas e as fronteiras fluidas entre ficção e não-ficção

Neste trabalho utilizamos teorias do cinema como embasamento teórico para discutir nosso objeto de pesquisa porque tanto as produções televisivas (novelas, minisséries) quanto as veiculadas em outras mídias (seriados, webvídeos) têm como fundamento a linguagem cinematográfica. O cinema surgiu antes das outras obras audiovisuais citadas terem sido criadas, por isso serve como base para as produções posteriores. Além disso, a literatura e o cinema têm características em comum quando consideramos a construção narrativa (enredo, personagem, espaço, tempo, narrador).

A ilusão de realidade está presente tanto em textos literários quanto em filmes com o intuito de envolver o leitor e o espectador. Segundo Gancho (2006), Aristóteles denominou essa peculiaridade da narrativa de *verossimilhança*. É a propriedade do enredo que o torna verdadeiro para o leitor e desperta a empatia do público pela história. Dessa forma, não é necessário que os fatos tenham acontecido no mundo exterior ao texto, considerado real, mas que sejam verossímeis, isto é, que pareçam verdadeiros dentro do universo narrativo e convençam o leitor. Metz (2010) afirma que esse efeito de impressão de realidade é maior sobre o espectador de filme do que sobre quem lê um romance ou assiste a uma peça de teatro. O teórico defende que o filme cria a sensação de estarmos assistindo a eventos quase reais porque desencadeia no espectador um processo afetivo de “participação” maior do que outras produções (como o romance e o teatro) pelo fato de mostrar o que está acontecendo de modo crível.

Apesar de o teatro também mostrar, a forma como assistimos a uma peça teatral é menos envolvente do que ver a um filme no cinema porque neste último caso qualquer distração é retirada e o público dirige o olhar apenas para uma grande tela em uma sala escura. Machado (2007, p. 19) explica o efeito causado no espectador pelo filme:

(...) quando as luzes se apagam e o filme começa a ser projetado, a história começa “de fato” a suceder diante dos nossos olhos, nós entramos dentro dela e nela nos empenhamos num processo de participação onírica. Os eventos aparecem diretamente aos nossos olhos e ouvidos (efeito de realidade), nós estamos “lá” como testemunhas e tudo é *imediato*.

O efeito de realidade é empregado de forma distinta na literatura, no teatro e no cinema, atingindo a públicos diferentes e com objetivos específicos. Portanto, não discutiremos qual causa maior efeito sobre os leitores/espectadores, mas abordaremos os recursos empregados por produções para a tela para incentivar a participação do público.

Além do cinema, outras produções audiovisuais também buscam causar no espectador esse efeito de realidade, no entanto as obras veiculadas na televisão ou em plataformas online têm de convencer ao público utilizando recursos diferentes. As telas da televisão, do computador ou do celular são pequenas e os espectadores costumam realizar outras atividades ao mesmo tempo em que assistem à novela, à minissérie, ao seriado, ao webvídeo. São novas formas de produção audiovisual, de circulação e de consumo. Para atingir ao público-alvo, as produtoras empregam linguagens conhecidas e criam e inserem novas linguagens que podem fazer com que os espectadores mantenham o interesse na narrativa visto que costuma estar dividida em capítulos (novelas, minisséries) ou em episódios (séries, webséries). A interatividade é um recurso que tem sido bastante empregado no início do século XXI como forma de fazer com que o público passe mais tempo explorando a narrativa e pode ser inserida de diferentes formas na produção. O narrador pode ser um elemento significativo para aproximar os espectadores e incentivá-los a interagir.

Em um texto literário, identificamos desde o início do texto a presença do narrador, o qual pode ser classificado de acordo com a perspectiva de narração adotada (*foco narrativo* ou *ponto de vista*). Gancho (2006) explica que não existe narrativa sem narrador porque é o ser fictício que estrutura a história. É a partir de sua narração que o leitor percebe quem está contando os eventos, se participou ou não dos acontecimentos, se conhece ou não as personagens. Como a narração em produções audiovisuais difere da literatura, um filme pode passar a impressão de que não tem um narrador estruturando a história. Para Machado (2007), a questão da narrativa no cinema não pode ser pensada com base em parâmetros da teoria literária, apesar de a literatura e o cinema terem uma base narrativa aparentemente comum. O argumento do teórico é de que no cinema não se “conta” uma história. Na literatura, a história é contada no passado, relatando eventos que já aconteceram e, por isso, o narrador pode expor a partir de sua memória. Contudo, no cinema a narrativa é mostrada no presente. Nessa perspectiva, Xavier (2003a) reafirma a distinção entre literatura e cinema ao ressaltar que na formulação clássica o modo épico de representação insere a figura do narrador entre nós e os

acontecimentos, como uma voz que nos resume o ocorrido, enquanto o modo dramático nos coloca diante da cena, aparentemente sem mediações.

Tanto Machado (2007) quanto Xavier (2003a), no entanto, sugerem que tal diferenciação não deve ser aplicada com rigor porque apesar de as áreas terem suas linguagens peculiares as teorias do cinema utilizam aspectos da literatura e vice-versa. Machado (2007) revela que estudos sobre cinema tratam de uma “instância narradora”, assim como na literatura o “ponto de vista” e a “focalização”, próprios de uma câmera, são estudados. Segundo Xavier (2003a), tratamos de uma “cena” no romance, apesar de não ser algo tão palpável como a cena própria do cinema. Assim como dizemos que a câmera “mostra”, mas existem estudos sobre o papel da câmera como narrador no cinema. As formas de narrar na literatura e no cinema têm características próprias e aspectos em comum. Neste trabalho ressaltamos que existe um narrador nas produções audiovisuais, baseando-nos em teorias literárias, ainda que as obras sejam construídas de forma a dar a impressão de que não existe uma instância mediadora entre o público e a história.

Essa percepção de ausência de narrador em produções fílmicas e televisivas é vista por Bulhões (2009) como uma crença em uma “transparência” ou “objetividade” proporcionada pela presença da câmera. De acordo com o autor, a câmera seria vista como um “dispositivo técnico que atuaria de modo ‘neutro’, ‘confiável’, supostamente ‘imune’ a interferências ‘subjetivas’ implicadas no ato de narrar” (BULHÕES, 2009, p. 49). Tal crença faz com que o público de modo geral suponha que a câmera não narra, apenas mostra de modo “neutro” e “objetivo”. Essa ilusão de neutralidade é atingida em diversos filmes porque a tradição do cinema tem tal intenção. Além disso, Bulhões (2009) salienta que existem produções nas quais o narrador ficcional se comporta como uma entidade “invisível” e não pode ser associado a uma voz discernível. Como o público tende a relacionar o narrador a um “alguém”, a impossibilidade de identificar uma voz narrativa explícita faz com que alegue a não existência do narrador. Contudo, Bulhões (2009) assegura que sempre existe uma entidade narradora responsável por fazer escolhas como ângulos, enquadramentos, distâncias através do uso da câmera cinematográfica.

A câmera narra e não apenas mostra porque por meio dela a produção faz diversas escolhas parecidas com as de um narrador quando decide a perspectiva a partir da qual a história será contada. De acordo com Xavier (2003a), a câmera tem prerrogativas de um narrador ao definir como contar: seleciona o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que depois serão filtrados no processo de montagem que estabelece a ordem das cenas. A câmera assume

determinado foco narrativo ou ponto de vista. Xavier (2003a) ainda esclarece que o ponto de vista no cinema não se reduz ao ângulo a partir do qual a história é contada, está relacionado a diversas decisões tomadas pelo narrador: fazer ou não sua voz ser ouvida, de modo explícito ou implícito; intervir ou não na narrativa; expor ou não sua opinião; assumir ou não a posição de narrador onisciente; adotar ou não a visão de uma personagem; decidir o quanto de informação fornecer; deixar ou não o leitor saber mais que personagens; entre outras escolhas que definem a posição que o espectador ocupa e as emoções que serão instigadas. Portanto, apesar de termos a impressão de que os acontecimentos fluem sozinhos na tela, existe o que Gaudreault e Jost (2009) chamam de um grande imagista fílmico (invisível) que manipula a trama audiovisual.

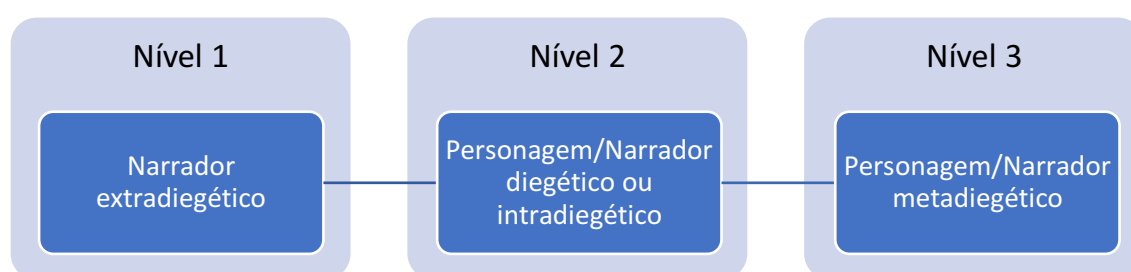
A expressão “grande imagista”, cunhada por Albert Laffay, é empregada por Gaudreault e Jost (2009) para abordarem as instâncias narrativas em um filme. Para os autores, no decorrer da sua história, o cinema criou modos de apagar ou atenuar as instâncias narrativas. Isso foi possível porque o cinema mostra ações sem precisar necessariamente dizê-las. Sendo assim, o narrador implícito “fala” por meio de imagens e sons. No entanto, os espectadores tendem a tomar como narrador um “alguém” que relata explicitamente com palavras.

Gaudreault e Jost (2009) atribuem camadas à narrativa fílmica que podem ser compreendidas observando as instâncias narradoras. Neste sentido, há um narrador maior do filme, também chamado de “grande imagista”, “meganarrador” ou “narrador implícito”, que estrutura a narrativa. Além disso, existem subnarradores que são explícitos, visualizados pelos espectadores por ocuparem papéis de personagens, e que às vezes afirmam que são os verdadeiros narradores da história. A personagem que se afirma como narradora, no entanto, está ocupando um segundo nível narrativo ao lado das demais personagens, mas o público pode vê-la como narrador por ocupar um papel visível. Com a exceção do meganarrador, para Gaudreault e Jost (2009) todos os outros narradores presentes em um filme são simplesmente narradores delegados desenvolvendo a atividade de “subnarração”, que deve ser diferenciada da narração em primeiro grau.

Em um romance, o narrador maior cede espaço para um subnarrador contar os fatos e alteram-se posições ao longo da narrativa pelo fato de a linguagem escrita permitir que uma instância narrativa “fale” por vez. Para Gaudreault e Jost (2009), no cinema o meganarrador permanece atuando mesmo quando delega a narração para um subnarrador. O meganarrador está presente ainda que seja completamente esquecido, por isso prevalece a dúvida sobre quem fala e quem narra em alguns filmes.

Duas ou mais instâncias narradoras convivem em um filme e em outras produções audiovisuais. De acordo com Bulhões (2009), são pelo menos duas modalidades distintas na atitude de narrar: uma representada pela voz de uma personagem e outra conduzida a partir do “olhar” da câmera. O autor explica que uma voz narrativa está situada no âmbito da história de modo explícito enquanto outra voz pertence a um narrador invisível e é representada pela câmera cinematográfica. Portanto, existem diferentes níveis de narração, tal como Gérard Genette abordou em *Figuras III* analisando obras literárias. De modo simplificado, Genette (2017) afirma que em uma história alguns personagens estão dentro da narrativa e outros fora. Estão separados por uma espécie de fronteira imaginária existente dentro da própria narração: uma diferença de nível.

Apesar de Genette ter estudado os níveis narrativos somente na literatura, sua abordagem contribui para a compreensão da organização de narrativas audiovisuais. Genette (2017, p. 305-306) define a diferença de nível dizendo que “todo acontecimento contado por meio de uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa”. Para explicar tal afirmação, o teórico sugere que existe um primeiro nível de narração chamado *extradiegético*. Dentro dessa primeira narrativa estão os acontecimentos *diegéticos* ou *intradiegéticos*, no que é considerado um segundo nível. Se houver uma narrativa dentro deste segundo nível, esta por sua vez será denominada *metadieética*. Sendo assim, o nível extradiegético é o mais importante e o que possibilita a criação de outras narrativas, como mostra o diagrama:



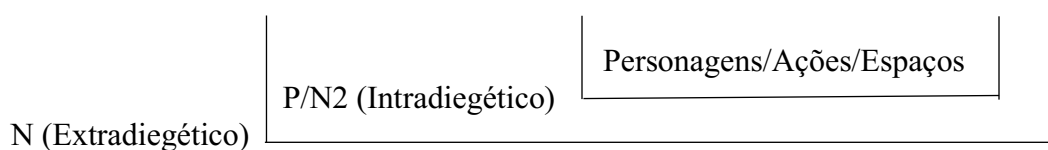
Essas proposições de Genette foram explicadas mais profundamente por Reis e Lopes (1988). Os autores esclarecem que no nível extradiegético está o narrador “exterior” à diegese que narra. Sendo assim, o narrador (N) está em um nível diferente daquele em que estão os elementos narrativos sobre os quais fala (personagens, espaços, ações), como mostra o diagrama a seguir. Esse narrador “exterior” pode estar ausente da história que narra, chamado

por Genette (2017) de heterodiegético, ou ser uma personagem da história, narrador homodiegético.



Fonte: REIS e LOPES (1988, p. 126)

No nível diegético ou intradiegético, uma personagem tem o papel de narrador dentro da história. Se dentro da narrativa intradiegética houver outra narração, esta por sua vez será considerada metadiegética por Genette (2017)⁵⁹. Reis e Lopes (1988) justificam a existência deste nível narrativo dizendo que uma personagem por alguma razão pode ser solicitada ou incumbida de contar outra história, que estará dentro da anterior. Estes desdobramentos de níveis narrativos estão representados no seguinte diagrama:



Fonte: REIS e LOPES (1988, p. 128)

Como podemos observar no diagrama, N2 é uma personagem do nível intradiegético que tem a função de narrador (REIS; LOPES, 1988). A história que esta personagem conta pode abrir um novo nível diegético caso outra personagem narre outra história (N3 ou narrador 3). Neste caso, esta outra personagem passa a ser também narrador.

Na websérie *The Lizzie Bennet Diaries* existe um meganarrador, um narrador extradiegético invisível, que organiza a narrativa. Em um segundo nível narrativo, está a narração da personagem Lizzie Bennet no estilo de vlog. Neste caso, a personagem é narradora e protagonista, narra sobre acontecimentos dos quais participa. Lizzie é considerada a narradora principal porque o título da história tem seu nome e essa personagem é significativa para o desencadeamento dos eventos. Ao longo do enredo, outras personagens decidem agir como narradoras dentro da narrativa de Lizzie e do seu vlog: Lydia Bennet, Jane Bennet e Charlotte Lu “sequestram” episódios, isto é, filma sem a autorização de Lizzie e relatam suas perspectivas sobre os acontecimentos de forma a ocupar o papel de narrador que seria de Lizzie. Além disso, no mesmo nível narrativo surgem outras narrações em formato de novos vlogs,

⁵⁹ Reis e Lopes (1988) questionam tal terminologia, pois o prefixo *meta-* significa “sobre”, “acerca de”. Por isso, preferem utilizar o termo *hipodiegético* por acreditarem representar de forma mais nítida a subordinação entre níveis.

como *The Lydia Bennet*, no qual Lydia relata algumas de suas experiências em primeira pessoa porque considera que Lizzie não lhe dá espaço suficiente na narrativa principal. Maria Lu também cria um vlog sobre o período de estágio na empresa Collins e Collins intitulado *Maria of Lu* no qual Charlotte Lu, sua irmã, participa. Gigi Darcy relata a tentativa de encontrar George Wickham juntamente com Darcy e Fitz no vlog *Domino: Gigi Darcy*. Dessa forma, podemos afirmar que a websérie está organizada em níveis narrativos (níveis 1 e 2) que incluem as diferentes vozes narradoras citadas.

Faria (2012) afirma que as discussões de Genette sobre níveis narrativos e a pluralidade de narradores podem ser vistas como precursoras dos estudos atuais sobre narrativa pós-moderna e metaficção. Segundo Faria (2012), desde o final do século XX, metaficção, narrativa metaficcional, ficção ou narrativa pós-moderna são os termos usados para designar narrativas que contêm questionamentos ou comentários sobre seu estatuto linguístico, narrativo e sobre seu processo de produção e de recepção. A ilusão de realidade da obra ficcional é rompida e deixa o espectador consciente de que está diante de um universo fictício, portanto, é uma ficção que comenta sobre produzir ficção.

Narrações intradieéticas, mudança do ponto de vista de uma personagem para outra, narrativas encaixadas, subversão da linearidade estrutural da obra são algumas características apontadas por Chinita (2011) como parte da metaficção contemporânea. A autora ressalta que o cinema pós-moderno e a ficção literária mais recente têm se preocupado cada vez mais com *como* contar a história (*telling*) e não com a história em si. A narrativa metaficcional evidencia uma autoconsciência de sua construção e revela os artifícios empregados em sua elaboração. Fernandez (2012) reitera tais postulados explicitando que na metaficção a atenção está centrada no processo de construção (o exercício feito ao contar a história) e não no produto (a história contada). O autor se vê como um criador que quer mostrar, criticar ou questionar o processo de criação.

O questionamento da relação entre ficção e realidade é um aspecto significativo da narrativa metaficcional. Waugh (1984) aponta a oposição entre a construção de uma ilusão fictícia (como no realismo tradicional) e a exposição dessa ilusão como elemento dessa forma de narrativa. A metaficção, portanto, cria um universo fictício e, ao mesmo tempo, fala sobre a criação da ficção. O leitor-espectador é lembrado de que as personagens não são reais, de que o que conhece como “mundo real” extradiegético não é o mesmo “real” intradieético. Dessa forma, Bernardo (2010) afirma que ao contrário do pressuposto realista, a metaficção quebra o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, impedindo a suspensão da descrença necessária para

o prazer da leitura. Esse acordo se refere ao fato de o leitor ler o livro como se fosse “real” (de acordo com o mundo exterior à narrativa), aceitando as normas do universo ficcional como verdadeiras para poder vivenciar a experiência estética.

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Eco (1994, p. 81) afirma que “a norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’”. Dessa forma, o leitor precisa saber que está lendo uma história imaginária, no entanto isso não significa pensar que o escritor está contando mentiras. Ao entrar no bosque da ficção, Eco (1994) argumenta que o leitor deve estar disposto a aceitar, por exemplo, que o lobo fala. No entanto, quando o lobo come a Chapeuzinho Vermelho imaginamos que ela morreu porque nos baseamos no mundo de nossa experiência diária (“mundo real”). O teórico explica que ao lermos uma obra de ficção, geralmente suspendemos a descrença em relação a algumas coisas e não a outras, mas isso faz parte do acordo ficcional.

Na narrativa metaficcional, a suspensão da descrença não é primordial, pois há o questionamento da fronteira entre ficção e realidade. No entanto, por muito tempo a arte se colocou como representação da realidade e buscou causar o efeito de real no público. Xavier (2003b) discute a questão da “moldura” presente no teatro, na televisão e no cinema clássico para separar os terrenos da realidade e da ficção. Segundo o autor, a “quarta parede” foi assumida no teatro no século XVIII com maior rigor para sugerir que o palco é um mundo de representação totalmente separado da plateia. A intenção é que devido a existência da “quarta parede” a cena em execução pareça contida em seu próprio mundo, como se os atores estivessem em outro universo, ignorando o olhar externo a ela dirigido. Essa fronteira separa o espetáculo (mundo imaginário) da posição do espectador (mundo real) e quem assiste está ciente da presença dessa “barreira”.

A “quarta parede” não é vista como uma barreira apenas para o espectador. De acordo com Xavier (2003b), essa fronteira também é estabelecida para o ator de teatro que deve permanecer restrito ao universo de sua personagem. O autor considera que no cinema essa restrição ao ator é maior porque o espaço imaginário é reproduzido na tela, não há atores na sala do cinema e isso consolida o efeito de autonomia da ficção. O cinema clássico não permite que o ator olhe para a câmera com a intenção de manter o efeito de real e o espectador do outro lado da fronteira. Se a personagem olhar para a câmera, identificará a presença do espectador e saberá que está sendo observada, portanto quebrará o efeito de separação entre ficção e realidade. No entanto, produções cinematográficas contemporâneas (filmes, seriados) têm

utilizado o efeito da “quebra da quarta parede” para aproximar os espectadores da narrativa. Tal efeito é construído quando a personagem olha para a câmera e estabelece um diálogo com o espectador, colocando-o na posição de interlocutor, não apenas uma testemunha dos eventos narrados.

A “quebra da quarta parede” cria uma sensação de proximidade entre personagem e público. Ao se dirigir ao espectador, o narrador exige mais participação na narrativa metaficcional. A “quebra da quarta parede” é um artifício usado para conquistar o público e convencê-lo a se aprofundar no universo imaginativo com um toque de espontaneidade do narrador. A websérie *The Lizzie Bennet Diaries* utiliza essa estratégia ao adotar o estilo de vlog para filmar os episódios.

A personagem-narradora Lizzie mostra aos *viewers* do canal no YouTube que é também produtora da websérie, o que seria um papel “real”. Utilizando esse efeito de real e demonstrando que ainda está aprendendo a vlogar, Lizzie olha para a câmera e conversa com o público sobre sua vida de modo espontâneo e informal. Na verdade, a espontaneidade e a informalidade são inseridas para atrair ao público e criar uma sensação de proximidade da personagem-narradora com quem a assiste. A “quebra da quarta parede” ocorre porque a câmera é colocada como parte da narrativa, pois em todos os episódios as personagens têm consciência da presença da câmera e interagem com ela, ou com os *viewers*, como um elemento significativo para a construção da narrativa. Portanto, diferente do cinema clássico, na websérie as personagens não podem ignorar a câmera dada a importância deste instrumento na filmagem de cada episódio.

A consciência da presença da câmera, pelas personagens e pelos *viewers*, é usada também como forma de explicar a construção da ficção ou do vlog. No trecho seguinte, as personagens Charlotte e Lizzie iniciam o episódio discutindo como os vídeos do vlog devem ser editados:

Charlotte [posicionando a câmera]: Viu? Sem *close* nos peitos.
Lizzie: Ou você podia ter cortado aquela parte.
Charlotte: As pessoas gostam do toque amador. O vídeo parece mais autêntico quando não está muito perfeitinho⁶⁰ (Ep. 8, *Charlotte's back!*, 0'00"-0'09").

⁶⁰ No original: “Charlotte: See? No boob close-ups.

Lizzie: Or you could have edited that part out.

Charlotte: People like the DIY look. The video feels more authentic when it's not too polished”.

A conversa não faz parte do tópico de discussão do vlog, poderia ter sido cortada, mas como Charlotte explica é esse toque DIY que agrada aos usuários do YouTube, como se observassem um pouco do que acontece por trás da câmera. Considerando esse aspecto significativo para as gravações, há episódios na websérie nos quais Charlotte sai de trás da câmera (da posição de quem filma) para questionar Lizzie ou criticar sua habilidade como vlogueira, sugerindo alterações na forma de finalizar o vídeo, por exemplo. Em alguns episódios, Lydia invade o vídeo de Lizzie, pois entra no quarto quando sabe que a irmã está filmando. Suas intromissões não são cortadas dos vídeos, o que sugere o amadorismo de Lizzie e de Charlotte que estão “aprendendo” a filmar e a editar. Essa preocupação com a discussão sobre o processo de construção de um vlog perpassa toda a websérie: um vlog sobre como vlogar.

Os vídeos são curtos, sem enquadramentos ou mudanças na posição da câmera, mantêm o foco no rosto das personagens para aproximá-las do público e os diferentes pontos de vista não são feitos a partir das mudanças na posição da câmera, mas sim pela criação de novos vlogs. Essa forma de filmar cria a impressão de que são as próprias personagens que estão organizando a narrativa, pois dizem que elas filmam e editam os vídeos, o que parece ainda mais real pelas publicações nas redes sociais. Os limites são pouco claros entre a ficção e não-ficção. Em diversos momentos o público não sabe reconhecer as fronteiras, principalmente pelo fato de haver perfis das personagens em redes sociais como se fossem pessoas reais, publicando informações verdadeiras (como participações em eventos, *sites* que existem) e compartilhando criações de fãs (desenhos, gifs, vídeos) em meio a publicações de elementos narrativos. Além disso, existiam páginas online de empresas mencionadas na narrativa (Collins e Collins, Pemberley Digital) e do vídeo de Lydia que quase foi publicado (thelydiabennettape.com) enquanto os vídeos eram veiculados. Os *viewers* acessavam o site sobre a fita de vídeo de Lydia, por exemplo, que mostrava uma contagem regressiva, para verificar se as personagens já tinham conseguido derrubar a página. As fronteiras entre ficção e não-ficção são tênues. O perfil de Jane Bennet na plataforma Lookbook, por exemplo, no qual publica alguns de seus *looks*, provavelmente deve ter recebido curtidas de seguidores que não sabem que se trata de uma personagem da websérie.

Todos os aspectos discutidos neste capítulo sobre os recursos das plataformas, as camadas narrativas e as fronteiras entre ficção e não-ficção demonstram motivos para que as personagens femininas sejam mais complexas nesta adaptação do que no romance ou em

adaptações anteriores. A complexidade das personagens será abordada no próximo capítulo a partir de estudos sobre a modernidade líquida, identidades e a crítica feminista.

4. “A vida não gira mais em torno de homens!”: a ampliação do ideal de mulher na contemporaneidade

“A vida não gira mais em torno de homens! Eu posso fazer um doutorado. Eu posso administrar uma empresa. Eu posso conseguir uma dessas hipotecas ruins e me colocar em uma dívida horrível e debilitante. (...) Eu não preciso de um marido⁶¹.”

(Lizzie Bennet - Ep. 9, 2’18”-2’28”)

As personagens femininas da websérie *The Lizzie Bennet Diaries* (2012) vivem em um contexto distinto do romance *Pride and Prejudice* (1813), após dois séculos de mudanças históricas, culturais e sociais. A fala da personagem Lizzie revela que, ao contrário do século XIX, no qual o casamento era a principal forma de garantir a estabilidade financeira de uma mulher, portanto era necessário um homem para sustentá-la, atualmente as mulheres nos Estados Unidos são colocadas diante de escolhas que não envolvem homens. Houve uma ampliação das possibilidades e a reprodução do discurso de autonomia e de independência tem sido recorrente. A realidade de algumas mulheres lhes permite viver emancipadas dos homens, no entanto ainda existem barreiras para que façam um doutorado ou administrem uma empresa. As tradições patriarcais não foram completamente desconstruídas e pairam sobre as decisões das mulheres. No entanto, na pós-modernidade existe um discurso de individualismo que impõe sobre as escolhas de cada uma a culpa das dificuldades que enfrentam diariamente, como uma forma de ocultar a opressão da cultura patriarcal.

Apesar das conquistas de mulheres ocidentais após movimentos feministas, ainda existem convenções sociais tradicionais de gênero. É uma situação que Garcia (2015) denomina “vitórias paradoxais”. O direito à educação e ao trabalho remunerado foi alcançado, no entanto a maioria das que trabalham fora de casa está encarregada também do trabalho doméstico e do cuidado com os filhos. Sendo assim, houve uma ampliação dos papéis das mulheres, ao invés de uma distribuição de atividades com igualdade entre os gêneros. Para Garcia (2015), aqueles que não consideram o patriarcado declaram que as relações de gênero mudaram, no entanto as

⁶¹ No original: “All life doesn’t revolve around men anymore! I can get a Phd. I can run a company. I can get one of those crappy mortgages and put myself in horrible, debilitating debt. (...) I don’t need a husband”.

formas de manter os estereótipos é que foram transformadas. As normas e condutas tradicionais para homens e mulheres ainda são reproduzidas.

Uma recapitulação dos movimentos feministas pode contribuir para entendermos o ideal de mulher no contexto contemporâneo, assim como as mudanças e permanências histórico-culturais. Antes da consolidação do feminismo, existiu uma fase que Garcia (2015) chama de feminismo pré-moderno. Neste período, afirma que aparecem manifestações públicas de inquietações das mulheres que culminaram no surgimento do movimento⁶². No século XVII, na França, encontros de mulheres literatas que tinham um caráter profundamente intelectual delinearam o que é chamado de profeminismo, “uma atitude inconformista com as convenções sociais e as ideias em voga a respeito da inferioridade do sexo feminino e da incapacidade das mulheres para tratar de assuntos tão sérios como a filosofia, a ciência, as artes” (GARCIA, 2015, posição 330). Essas mulheres defendiam o acesso à educação como forma de desenvolver a capacidade feminina para o pensamento crítico, o direito à mesma educação intelectual dada aos homens. Tais manifestações espalharam-se pela Europa nos séculos XVII e XVIII.

Vestígios desses debates são encontrados em *Pride and Prejudice*. Existem evidências de que Jane Austen recebeu influências de discursos profeministas por meio de leituras como *A Vindication of the Rights of Woman*⁶³ (1792), de Mary Wollstonecraft. As personagens do romance de Jane Austen questionam o fato de as mulheres não terem acesso à mesma educação que os homens, de não poderem expressar suas reflexões críticas em público e de terem que atender a padrões de gênero idealizados (saber tocar piano, cantar e desenhar com perfeição). Os sentimentos de inconformidade com a situação das mulheres coexistem com o desejo de conseguir um casamento com um homem de boa renda anual e de ter as habilidades “femininas” necessárias para se casar, por isso é visto como um posicionamento antes do advento de debates feministas.

O surgimento do feminismo está relacionado aos questionamentos de mulheres europeias no século XVIII, após a Revolução Francesa. Garcia (2015) explica que as mulheres lutaram por mais igualdade ao perceberem que o novo Estado revolucionário defendia a

⁶² Baseamo-nos em Bittencourt (2015, p. 199) para afirmar que “deve-se frisar que as respostas das mulheres à opressão estrutural do patriarcado e à dominação masculina sempre ecoaram no silêncio da história e foram apagadas e esquecidas pela voz grave dos dominantes”. Portanto, não há registros anteriores de movimentos de mulheres lutando por seus direitos.

⁶³ Traduzida para o português como *A reivindicação dos direitos da mulher*, a obra denuncia como as mulheres inglesas não têm acesso à educação formal e a outros direitos básicos. Mary Wollstonecraft defende a igualdade entre homens e mulheres, o acesso à instrução como caminho para as mulheres atingirem a liberdade econômica e a participação ativa na sociedade e na política.

igualdade universal, mas as deixou sem direitos civis e políticos. Houve manifestações populares na frente de batalha e intelectuais, geralmente produzidas pelas burguesas, através da publicação de textos a favor dos direitos das mulheres à educação, ao trabalho, ao voto. A obra de Mary Wollstonecraft é uma das principais contribuições para a época por chamar de privilégio o poder dos homens sobre as mulheres, o que até então era entendido como “natural”.

Devido às manifestações no século XVIII, a primeira onda feminista se consolidou no século XIX (em países europeus e nos Estados Unidos), com o movimento sufragista pelo direito ao voto das mulheres e a luta por mais participação na vida pública e na política, incluindo o direito à educação, ao trabalho remunerado, à propriedade. Somente no início do século XX as mulheres conseguiram conquistar tais direitos, o que revela um século de luta de militantes.

Após a primeira onda feminista, usualmente afirma-se que vieram a segunda e a terceira ondas e busca-se estabelecer datas aproximadas de início e término, no entanto acreditamos que não existe uma descontinuidade entre os movimentos feministas, ou seja, as reivindicações da primeira onda não foram completamente resolvidas para que a segunda onda iniciasse. Há uma continuidade de lutas que são diferentes para as mulheres que vivem em contextos distintos, por isso fala-se em feminismos, no plural. Bittencourt (2015) salienta que existe uma multiplicidade de posicionamentos nos movimentos feministas, por isso não se deve falar sobre feminismo no singular, e explica que geralmente é feita uma síntese hegemônica dos enfoques das ondas feministas sobre as ideologias predominantes em determinada época, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. As “ondas” costumam ser resumidas de uma perspectiva eurocêntrica, excluindo países periféricos. A síntese que apresentamos aqui objetiva introduzir apenas as grandes transformações alcançadas pelos feminismos eurocêntricos.

A segunda onda feminista ampliou as lutas das mulheres no período pós Segunda Guerra Mundial. Além das questões mencionadas no movimento anterior, com a publicação de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, o termo gênero passou a ser utilizado e entendido como uma construção social. Nesta fase, os papéis sociais de mulheres e de homens são questionados, as mulheres lutam pelo direito de reprodução, de decidir quando e se querem ter filhos, e também pela liberdade sexual. O movimento também começou a perceber a importância de olhar para as diferenças entre as mulheres, como as negras e as lésbicas com suas demandas específicas.

A terceira onda, iniciada após a década de 1980, critica as visões essencialistas de mulher, como se todas tivessem a mesma história. Até então, as experiências de mulheres

brancas, de classe média, heterossexuais e do ocidente eram tidas como base. É a partir deste momento que as pluralidades femininas são reconhecidas. Questões como classe, raça e orientação sexual são inseridas nos debates para acolher as demandas específicas de cada mulher. Iniciam-se estudos sobre interseccionalidade, uma teoria voltada para múltiplos sistemas de opressão que uma mesma mulher pode enfrentar devido à raça, à classe e ao gênero. Diante de realidades tão diversas, outras discussões também são suscitadas nesta fase, as quais não abordamos.

A síntese dos movimentos feministas apresentada pretende mostrar como atualmente as mulheres ocidentais têm direitos adquiridos, resultado de séculos de lutas, no entanto ainda existem questões que precisam avançar na sociedade para diminuir barreiras criadas há muito tempo pelo patriarcalismo. Historicamente os avanços feministas incomodam grupos que estão no poder e esses procuram reverter as conquistas. Como Garcia (2015, posição 1121) ressalta, “depois de uma época de expansão e êxito, os movimentos de mulheres sofrem uma virulenta reação patriarcal”. A autora justifica a afirmativa exemplificando que o movimento feminista que surgiu na Revolução Francesa recebeu como resposta o Código Napoleônico⁶⁴, que limitou direitos das mulheres, e a vitória das sufragistas teve como reação a criação da mística feminina, a mulher vista fundamentalmente como mãe e esposa dedicada. Depois disso, em diversos momentos históricos houve reações conservadoras às conquistas feministas, esforços constantes para as mulheres voltarem para o espaço doméstico. As mudanças sociais oscilam entre rupturas e continuidades quando se trata de gênero, o que confirma sua construção social e demonstra a necessidade de continuar debatendo sobre a desigualdade entre homens e mulheres.

Neste capítulo, na primeira seção discutimos como gênero é um construto social e historicamente uma ideia de “natureza feminina” foi reproduzida até ser aceita como o comportamento “normal” de uma mulher. A representação de gênero é promovida por meios de comunicação como a literatura, a televisão, o cinema. No entanto, movimentos feministas questionam os estereótipos de feminilidade. Também destacamos como as mulheres, por muito tempo representadas a partir do olhar masculino, começaram a escrever sobre si mesmas e tentam desconstruir as imagens naturalizadas sobre gêneros. Além do âmbito da literatura,

⁶⁴ De acordo com Beauvoir (1986), o Código Napoleão atrasou a emancipação das mulheres francesas. Privava solteiras e casadas da qualidade de cidadãs. A mulher casada devia obediência total ao marido. O marido tinha o direito de condená-la à reclusão em caso de adultério e poderia obter o divórcio contra ela, enquanto ele só estava sujeito a uma multa em caso de adultério. O homem tinha mais direitos sobre os filhos do que a mãe, e esta precisava de autorização para assumir obrigações. O marido exercia poder sobre a mulher e seus bens.

produções audiovisuais têm tentado retratar as mulheres de forma menos objetificada e estereotipada.

A seção seguinte avança nas discussões sobre gênero para debater representações “modernizadas” do ideal de feminilidade. Discorremos sobre como direitos foram alcançados com as lutas feministas e possibilitaram que a mulher ocupe o espaço público, no entanto ainda enfrenta dificuldades para equilibrar a vida particular com a vida pública, visto que as obrigações no espaço doméstico são consideradas responsabilidades da mulher por convenções tradicionais de gênero. Partimos do conceito de “duplo enredamento” de McRobbie (2009) e de aspectos de discursos neoliberais para ressaltar como o “individualismo feminino” tem sido propagado pela mídia.

Por fim, na última seção discutimos o conceito de modernidade líquida e sua relação com as representações das personagens femininas da websérie. As mulheres contemporâneas vivem em um contexto de fragmentação identitária, instabilidade, flexibilidade e imediatismo. Conceitos que por muito tempo foram dados como naturais e verdadeiros, recentemente foram desestabilizados e estão sendo discutidos. As personagens da adaptação estão inseridas neste contexto e discorrem sobre as incertezas em suas vidas diante das diversas possibilidades de escolha. Embasamos nossa análise na modernidade líquida juntamente com os aspectos apresentados nas seções anteriores para demonstrar como o contexto atual propicia o surgimento de conflitos identitários nas mulheres.

4.1 O ideal de feminilidade ocidental: ideias de gênero repetidas e naturalizadas

Em *Pride and Prejudice*, algumas personagens femininas apresentam um discurso que contesta as convenções sociais da época, as quais não permitiam que mulheres herdassem os bens da família, de forma que o casamento era uma forma de segurança financeira. Além disso, a educação feminina era voltada para a preparação da mulher para ser esposa e mãe, saber cantar, tocar, desenhar, atuar no espaço privado e evitar expor suas opiniões, enquanto os homens recebiam uma educação formal e eram capacitados para o espaço público. Na adaptação, ao contrário, as personagens femininas estão em um contexto no qual as mulheres adquiriram direitos, como trabalhar e estudar, o casamento já não é o principal objetivo de vida a ser alcançado sendo substituído pela busca de uma carreira profissional.

Mesmo que as mulheres tenham conquistado direitos civis, há um discurso culturalmente aceito sobre o papel social da mulher, convenções naturalizadas que precisam ser

desconstruídas. Campos (1992) explica que a noção de sexo está relacionada à natureza, ao dado, enquanto o gênero é construído culturalmente. No entanto, há uma constituição simbólica sócio-histórica do sistema sexo-gênero que naturalizou papéis sociais atribuídos aos sexos de forma hierárquica, como se fossem da ordem do senso comum, quando, na verdade, neles estão presentes a opressão e a exclusão. A diferença entre masculino e feminino foi hierarquizada em vista de poder. Neste sentido, mulheres foram e ainda são consideradas incapazes de realizar algumas atividades, ou até mesmo proibidas, por serem representadas como fracas, com intelecto inferior, ou porque a sociedade lhes exige que mantenham a sua “feminilidade⁶⁵”. Enquanto isso, predomina uma dominação masculina em diversas esferas sociais nas quais o homem pode ocupar qualquer posição.

A afirmação de Beauvoir (1986) de que “não se nasce mulher, torna-se” pretende desestruturar o discurso de que a mulher é frágil por natureza. A autora acredita que diante do aparecimento da propriedade privada, séculos atrás, o homem, dono de escravos e da terra, tornou-se também proprietário da mulher. Dessa forma, o trabalho do homem passou a ser considerado produtivo e importante para o sustento da família, enquanto o trabalho doméstico da mulher foi visto como insignificante. Além disso, a propriedade começou a ser transmitida somente de pai para filho. Para Beauvoir (1986, p. 81), “é o aparecimento da família patriarcal baseada na propriedade privada”, o início da opressão social da mulher, consequência de uma opressão econômica.

As relações de poder entre homens e mulheres foram alteradas a partir desse momento histórico e reproduzidas socialmente de forma que a hierarquia fosse mantida. O mito do “eterno feminino” começou a ser construído: a mulher representada como símbolo de pureza, benevolência, amor maternal, beleza, virtude, passividade. A feminilidade também foi ligada ao ambiente doméstico. Consideradas incapazes de realizar atividades públicas e de administrarem o próprio dinheiro, as mulheres estiveram por muito tempo subordinadas a um homem (o pai ou o marido) e foram educadas para ocupar o espaço privado desde crianças. Ao longo de séculos, a dependência financeira e a construção social fizeram com que as mulheres fossem exclusivamente definidas em relação ao homem. Para tanto, o discurso sobre a “natureza feminina” foi utilizado.

⁶⁵ Rocha-Coutinho (2004) explica que a feminilidade está associada a características esperadas das mulheres, como “fragilidade”, “intuição”, “abnegação”, “altruísmo”, “docilidade”, “sensibilidade”, entre outras. Essas características acabam por definir a chamada “identidade feminina”, isto é, acabam por ser vistas como parte de uma “natureza feminina”.

Beauvoir (1986) destaca que toda a história das mulheres foi feita pelos homens e aos olhos dos homens uma “mulher de verdade” se assume como mãe, esposa, se aceita como Outro. Reiterando a concepção de identidade de gênero como construto social, Butler (2019) defende que um gênero não é uma identidade estável, mas é constituída no tempo por meio de uma repetição estilizada de certos atos. Portanto, ideias de gêneros são reificadas e naturalizadas.

Ser mulher é ter se *tornado* mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma “mulher”, ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência e uma possibilidade historicamente delimitada; e fazer isso como um projeto corporal repetitivo que precisa ser ininterruptamente sustentado (BUTLER, 2019, p. 217).

O corpo da mulher é submetido a expectativas sociais que reproduzem identidades de gênero. Segundo Butler (2019, p. 220), são “expectativas profundamente enraizadas e sedimentadas sobre existências atribuídas de gênero”. A teórica argumenta que a naturalização dos sexos resulta das normas sociais, as quais idealizam a “mulher de verdade”. Aborda o gênero como um ato performático, ou seja, só é real enquanto estiver sendo performado. Neste sentido, é possível subverter as expectativas, criar padrões diferentes de repetição, contestar o status reificado. Culturalmente foi construída a ideia de que existe o jeito certo e errado de performar seu gênero. Fazê-lo do modo considerado errado implica em punições e performá-lo bem perpetua a ideia de essência nas identidades de gênero. A tese de que gênero é um dado natural não é verdadeira, por isso Butler (2019) sugere que as representações de gênero sejam contestadas.

Lauretis (2019) também considera que a representação de gênero é uma construção. A teórica aborda como a mídia, as escolas, a Igreja, a família, a academia contribuem com a reprodução de padrões. Para Lauretis (2019), existem tecnologias de gênero que produzem, promovem e “implantam” representações, sendo o cinema, a televisão e a literatura alguns exemplos. A feminilidade é apontada como puramente uma representação, um posicionamento do desejo masculino, não uma propriedade da mulher. Sendo assim, as “tecnologias de gênero” contribuem com a reprodução de um estereótipo de “mulher verdadeira” que precisa ser desconstruído. Como explica Bonnici (2007), a feminilidade geralmente é vinculada ao consumo, ao lazer, ao sentimento, à passividade, e contraposta à masculinidade, ligada à produção, ao trabalho, ao intelecto, ao ativismo. Esses estereótipos são reiterados, naturalizados e usados para questionar o comportamento de mulheres e de homens que difere m dos padrões.

As tecnologias de gênero são formas de controle sobre como os sujeitos agem. Foucault (2014) explica que o poder exerce domínio não apenas na forma da lei, mas, também, por meio de normas, produzindo condutas. Sendo assim, as tecnologias de gênero determinam padrões de comportamento para homens e mulheres. Atualmente, a mídia é uma tecnologia que tem ampla influência sobre os sujeitos quando se trata de criar padrões. Estamos diariamente, de forma direta ou indireta, sendo expostos a esses modelos na televisão, no cinema, nos jornais, revistas, *outdoors*, rádio, internet. Nossas identidades dependem do meio no qual estamos inseridos e das representações oferecidas pela mídia sobre como ser mulher e homem.

A sociedade utiliza padrões de comportamento para vigiar as performances de gênero. Mesmo que atualmente exista o reconhecimento de direitos civis para mulheres, o mito da feminilidade ainda assombra suas rotinas. Homens e mulheres controlam, através de comentários de censura ou de atitudes mais violentas, as formas como os gêneros são performados. De acordo com Foucault (2014), é uma forma de poder sobre os corpos que não é visivelmente repressiva, mas existem forças atuando para o controle social. As convenções sociais “adestram” as pessoas de forma que seus corpos se tornam manipuláveis, submissos, corpos “dóceis”. Assim, as mulheres “aceitam” a submissão por naturalizá-la ou aquelas que discordam das limitações e obrigações impostas são reprimidas por olhos de outrem, que acreditam que elas precisam ser disciplinadas.

Diante desse contexto, há décadas discursos feministas procuram romper com a ideia de naturalização de identidades de gênero. Nos estudos literários, a crítica feminista surgiu para ler as obras de uma nova perspectiva e questionar as representações patriarcais. Segundo Zolin (2009), a proposta dessa teoria é que os textos sejam lidos e interpretados considerando as relações de poder entre homem e mulher na sociedade com o objetivo de verificar como a mulher foi representada. Analisar uma obra literária a partir da crítica feminista implica investigar como o texto está marcado pela diferença de gênero e divulgar posturas críticas do autor ou da autora em relação às convenções sociais que têm aprisionado a mulher. Zolin (2009) acredita que essa perspectiva de análise é uma forma de despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades sobre o espaço relegado à mulher na sociedade. É uma forma de “tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação” (ZOLIN, 2009, p. 218). Diversas narrativas literárias escritas por mulheres procuram revelar a relação hierárquica entre homens e mulheres e discutir sua desconstrução.

O romance *Pride and Prejudice* é um exemplo de texto que questiona as relações de poder convencionadas na sociedade da época. De acordo com Baeva (2015), o texto de Austen está repleto de observações sobre o que era esperado de homens e mulheres na época e quais eram as normas comportamentais da sociedade. “Há um consenso entre muitos críticos de que *Pride and Prejudice* é um romance sobre a sociedade e sobre convenções sociais⁶⁶” (BAEVA, 2015, p. 162). Uma categorização relevante para pensar sobre a escrita feminina de Jane Austen e de outras escritoras é proposta por Elaine Showalter (1977). A autora sugere que as obras das escritoras britânicas podem ser divididas em três fases: a feminina, a feminista e a fêmea, as quais demonstram que o foco das discussões sobre a condição feminina — em inglês *womanhood* — foi sendo modificado ao longo dos séculos. Showalter (1977) ressalta, no entanto, que a categorização não deve ser rígida, pode haver elementos feministas na escrita feminina e vice-versa.

Na fase feminina (1840-1880), as escritoras inglesas utilizaram a imitação da tradição de escrita masculina dominante, perpetuando os padrões de arte e as representações dos papéis sociais no texto. Nesse momento, as mulheres escritoras estavam procurando aprender com modelos de escrita para iniciarem uma construção de representação de mulher a partir de um olhar feminino. Na fase feminista (1880-1920), o protesto contra os padrões e valores predominam nas produções, assim como a defesa de direitos das mulheres e de sua autonomia. Por fim, a fase fêmea, com início em 1920, focaliza a autodescoberta das mulheres, a busca por uma identidade, e entra em um período de consciência de si a partir de 1960.

Essas categorias nos ajudam a perceber como as mulheres buscaram a escrita como forma de representar a si mesmas e, com o tempo, modificaram a maneira como se viam nas relações sociais. Da necessidade de questionar a hierarquia homem/mulher alcançaram uma fase na qual para além de direitos civis, políticos e sociais (ter propriedades, votar, trabalhar, estudar) perceberam que precisam construir sua própria identidade fora da relação homem/mulher ou sujeito/objeto. Em outras palavras, a mulher busca sua própria identidade e desenvolve a consciência de si como sujeito⁶⁷, posicionamento que é refletido nas representações de mulheres na literatura e no cinema.

⁶⁶ No original: “There is a consensus amongst many critics that *Pride and Prejudice* is at its core a novel about society and social conventions”.

⁶⁷ Ressaltamos que as afirmações sobre o fato de haver menos disparidade entre os direitos de homens e de mulheres não são universais. Ainda existem diversos contextos nos quais o discurso patriarcal predomina de forma mais acentuada do que em outros. No entanto, no mundo ocidental houve vários avanços e principalmente as mulheres brancas e de classe média convivem com direitos adquiridos.

Jane Austen publicou suas obras antes do período de análise de Showalter (1977), no entanto consideramos que sua escrita tem características da fase feminina, uma tentativa de imitação da escrita masculina porque havia poucas publicações de mulheres. As mulheres que escreviam repetiam as convenções sobre papéis sociais de gênero com poucos questionamentos de padrões. No entanto, isso não desqualifica a importância de seus trabalhos, os quais abriram caminho para que mais escritoras publicassem em décadas posteriores. No século XVIII, quando Jane Austen nasceu, as mulheres tinham a escrita masculina como modelo de escrita e as representações de mulheres que haviam lido eram construídas a partir de olhares masculinos. As mulheres não recebiam uma educação formal, nem eram incentivadas a ler livros considerados nocivos ou sobre assuntos como filosofia, ciências, política, portanto as escritoras que produziram nesse período romperam várias barreiras sociais e culturais e contribuíram para que, séculos depois, os debates feministas surgissem.

As representações de mulheres em filmes também seguiram por muito tempo padrões de olhares masculinos. A partir da segunda metade do século XX, mulheres começaram a ocupar cargos importantes em produções cinematográficas e surgiram estudos voltados para representações de mulheres no cinema (*feminist film studies*) e nas mídias de massa de modo geral (*feminist media studies*). Stam (2013) afirma que as primeiras manifestações da onda feminista nos estudos de cinema aconteceram na década de 1970. A crítica feminista começou a questionar a representação da mulher nos filmes, “estereótipos negativos — virgens, putas, *vamps*, descerebradas, interesseiras, professoras, fofoqueiras, joguetes eróticos — que infantilizavam, demonizavam ou transformavam as mulheres em exuberantes objetos sexuais” (STAM, 2013, p. 194). O movimento também levantou questionamentos sobre as hierarquias no processo de produção da indústria (a relegação da mulher a funções inferiores) e sobre as teorias de espectadorialidade (o olhar feminino). Esses estudos também mostram como há poucas personagens mulheres com as quais o público feminino possa se identificar, visto que o papel principal geralmente é ocupado por um homem.

A mídia ocupa um papel significativo nas vidas dos sujeitos na contemporaneidade. Por isso, Kellner (2001) afirma que há uma cultura veiculada pela mídia que ocupa nosso tempo de lazer, modela opiniões e comportamentos sociais. Além disso, considera que as identidades de cada indivíduo são construídas sob influência do material midiático, pois produtos audiovisuais “fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente” (KELLNER, 2001, p. 9), assim como opiniões sobre raça, classe, nacionalidade. Kellner (2001) ressalta que é uma forma de cultura comercial, cujos

produtos são mercadorias lucrativas, por isso deve ser foco de preocupação dado sua influência sobre a vida social contemporânea. Diante desse contexto, os estudos feministas de mídia (ou estudos de mídia e gênero) olham para as representações de gênero de uma perspectiva crítica feminina e questionam se as imagens de mulheres reproduzem estereótipos ou promovem reflexões em direção à emancipação.

As representações femininas por muito tempo foram produzidas apenas pelo olhar masculino. A partir do momento em que estudos focam a forma como mulheres aparecem na literatura e em outras mídias, surgem tentativas de desconstrução de padrões de feminilidade. Touraine (2010) explica esse processo dizendo que as mulheres estão deixando de “ser mulher para o outro” para ser “mulher para si”, se afastando da posição de objeto e se aproximando da consciência de sujeito. Por muito tempo, “as mulheres foram privadas da subjetividade e definidas por suas funções construídas pelos homens” (TOURAINÉ, 2010, p. 47), mas atualmente têm buscado conhecer a própria identidade sem uma definição imposta de fora, sem considerar o olhar masculino. A crítica literária feminista e estudos feministas de mídia têm, portanto, contribuído para destacar perspectivas femininas sobre identidade, sobre autoras, personagens, leitoras, espectadoras.

A identidade não é um aspecto natural descoberto por um sujeito em determinado momento da vida, ela é produzida dentro de um contexto cultural e social. De acordo com Hall (2014), identidades, no plural, são posições que o sujeito assume. As identidades são construídas “em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (HALL, 2014, p. 109). Nesse sentido, têm a ver com quem somos, de onde nós viemos, mas também com como somos moldados por tecnologias de poder, como as instituições de ensino, Igreja, família, mídia. Hall (2014) ressalta que as “unidades” das identidades são construídas dentro de jogos de poder e de exclusão. Portanto, não são naturais, mas são socialmente naturalizadas. Papéis desempenhados por personagens mulheres em filmes hollywoodianos, por exemplo, podem ser repetidos em diversas produções até serem aceitos pelo público como o comportamento natural de uma mulher.

A mídia tem o poder de fixar uma identidade como norma. Esse processo de normalização estabelece hierarquias devido a marcações de diferença. Segundo Silva (2014), identidade e diferença são interdependentes e mutuamente determinadas. A afirmação de uma identidade significa o estabelecimento de uma diferença em relação ao Outro. Logo, está diretamente conectada com relações de poder. A diferenciação é descrita por Silva (2014) como

uma forma de incluir/excluir (dizer quem pertence ou não ao grupo), de demarcar fronteiras (“nós” e “eles”), de classificar (“racionais e irracionais”), e de normalizar (“nós somos normais”, “eles são anormais”). Afirmar “sou mulher” significa negar ser homem. Afirmar ser brasileiro é negar ser argentino. Por isso, identidade e diferença são aspectos considerados interdependentes e utilizados por tecnologias de poder para criar a normalização. “Normalizar significa eleger — arbitrariamente — uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas” (SILVA, 2014, p. 83). Uma identidade específica recebe atributos positivos enquanto as outras são avaliadas de forma negativa. “A identidade normal é ‘natural’, desejável, única” (SILVA, 2014, p. 83). Silva (2014) explica que a identidade “natural” conquista tanto espaço e força que não é vista como *uma* identidade, mas como *a* identidade.

Silva (2014) estabelece a relação entre identidade e representação. Considera representação uma forma de atribuição de sentido dentro de uma cultura. A forma como determinada identidade é vista pela maioria das pessoas em um contexto social depende de como foi representada por quem tem o poder de representar, como a mídia. Quando há o questionamento de uma identidade, há, na verdade, o questionamento dos sistemas de representação que a construíram. A repetição de proposições acerca de um grupo pode contribuir com o processo de produção de sua representação. A mulher ainda é representada de forma estereotipada pela mídia, com personagens que são ou anjos ou megeras, o que faz com que os comportamentos de tais personagens sejam considerados “normais”, *a* verdadeira identidade feminina. Por questionarem as representações femininas na mídia, feitas a partir do olhar do homem, mulheres começaram a escrever livros, a produzir filmes, a analisar as imagens presentes nos produtos do mercado audiovisual. Esse posicionamento crítico em relação aos produtos culturais é importante, como explica Woodward:

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2014, p. 18).

É a partir do contato com as representações que os sujeitos tomam decisões sobre quem querem ser. Woodward (2014) explicita como a mídia diz como devemos ocupar uma posição de sujeito particular: a mãe sensível, o trabalhador em ascensão. Os produtos culturais só alcançam seus objetivos quando fornecem imagens com as quais os consumidores conseguem

se identificar. Woodward (2014) ressalta a preocupação da mídia com a identificação. O trabalho dos produtores de conteúdo é evocar no público o desejo de ser como as pessoas que veem na tela. Neste caso, o trabalho dos estudos feministas de mídia é olhar criticamente para as representações e analisar se contribuem para manter o *status quo* ou para rompê-lo.

Para mostrar como a representação da mulher na mídia é significativa para o público feminino, apresentamos alguns dados do *Geena Davis Institute on Gender in Media*. O instituto foi fundado em 2007, após a atriz Geena Davis⁶⁸ perceber como havia poucas mulheres em programas de TV e filmes para crianças. Por acreditar na importância da formação identitária de meninas antes dos onze anos, o instituto foi criado para desenvolver pesquisas sobre representação de gênero na mídia, questionar as diferenças e promover a igualdade de gênero. O lema do instituto é “se elas podem assistir, elas podem ser” (em inglês, *See it, be it*). Anualmente o instituto divulga relatórios das pesquisas realizadas⁶⁹.

O relatório divulgado em 2019, sobre o ano de 2018, afirma que a mídia influencia a forma como pensamos e definimos nosso lugar na sociedade. As meninas e jovens entre vistas disseram que são influenciadas pelo que veem na tela. Os filmes analisados⁷⁰ revelam poucas mudanças na questão da representação nas últimas décadas: personagens masculinos dominam os enredos; mulheres líderes, quando existem nas narrativas, são retratadas como inteligentes, eficientes e agradáveis, mas também são sexualizadas e objetificadas; mulheres em cargos de liderança são raras. Os dados do relatório explicitam que nos filmes 67% dos personagens são homens e apenas 33% mulheres (dois homens para cada mulher). Os personagens masculinos falam duas vezes mais do que as personagens femininas. Os personagens masculinos aparecem também duas vezes mais, especificamente 64% comparado a 36% para as mulheres. Um dado relevante para pensar sobre a representação feminina nos Estados Unidos é que os filmes de maior sucesso na América do Norte têm menos personagens femininas com falas do que os filmes de outras regiões. E ao olhar para os sujeitos atrás das câmeras, o relatório revela que nenhum filme da lista é dirigido por uma mulher e ainda há poucas mulheres ocupando cargos na equipe de produção, como roteirista, editora, entre outros.

O relatório mostra que em 2019 meninas e jovens mulheres estão buscando mais representação na tela. O instituto acredita que para ser as meninas precisam ver na tela, ou seja,

⁶⁸ A atriz Geena Davis ganhou fama por atuar no filme *Thelma e Louise* (1991), produção cinematográfica considerada um marco no cinema feminista por ser centrada na experiência de duas mulheres. Na última década, tem trabalhado em prol da igualdade de gênero nas representações no cinema e na TV, questionando a desigualdade de gênero em Hollywood na tela e atrás das câmeras, e na mídia de modo geral.

⁶⁹ Disponível em: <https://seejane.org/research-informs-empowers>. Acesso em: 14 out. 2019.

⁷⁰ A pesquisa analisou cinquenta e seis filmes que obtiveram mais lucros em vinte países.

para ser uma mulher líder, precisam ver que existem mulheres que ocupam tais cargos na sociedade. Ver, para querer ser. Além disso, o instituto defende parar com a sexualização e objetificação de mulheres ainda frequente nas narrativas fílmicas. Por fim, verifica-se a necessidade de mais mulheres produzindo filmes e de discussões sobre assédio e discriminação na indústria fílmica. A partir de tal relatório, ressaltamos a importância da identificação com personagens femininas para a construção das identidades de mulheres espectadoras e leitoras.

A partir dessa discussão, podemos levantar questões relevantes para a análise do objeto de estudo: *Pride and Prejudice* é um romance que repete representações estereotipadas de mulher ou contribui com sua emancipação? *The Lizzie Bennet Diaries* é uma produção midiática que mantém o *status quo* ou propõe sua desconstrução? A pergunta sobre o romance já foi feita e respondida diversas vezes por estudiosos de literatura, no entanto o questionamento sobre a websérie é atual e pertinente. Procuramos respondê-lo na análise.

Na próxima seção, discutimos como o processo de tentar desconstruir os padrões de papéis sociais vigentes é árduo e permeado por avanços e recuos. Devido a isso, na contemporaneidade as mulheres convivem com sentimentos contraditórios ao agirem em determinadas situações e contextos (trabalho, família, etc.). Além disso, grupos que têm poder social (na política, na cultura) usam os enfrentamentos feministas como forma de conseguir vantagens, principalmente financeiras, ao convencer as mulheres de que estão em uma posição de igualdade com os homens. Na verdade, tais discursos apenas estão criando um novo padrão de “mulher de verdade”, o qual busca retirar do patriarcalismo a culpa pelas barreiras enfrentadas pelas mulheres ao ocuparem o espaço público e centralizá-la em cada indivíduo.

4.2 O ideal de feminilidade “modernizado”: ser independente sendo “feminina”

Em *Pride and Prejudice* as personagens femininas lidam com situações de enfrentamento das convenções sociais de gênero. O ideal de feminilidade do século XIX, na Inglaterra, exigia uma modéstia que algumas personagens do romance não têm e tentam representá-la sem sucesso em espaços públicos. A narrativa revela que para tais personagens o comportamento esperado das mulheres não é natural. A atualização do texto para a websérie *The Lizzie Bennet Diaries* revela personagens que estão em um contexto no qual as mulheres dos Estados Unidos têm direitos adquiridos. Logo, as personagens femininas sentem-se fortes, capazes e independentes. Por causa dessas percepções distintas sobre a situação das mulheres no romance e na adaptação, faremos uma breve retomada histórica, baseando-nos em Beauvoir

(1986), para entender por que as personagens da adaptação se colocam em uma posição de sujeitos que não precisam questionar as diferenças de gênero.

No início do século XIX, a mulher ocupa cargos em fábricas, adquire o papel de agente na produção. Beauvoir (1986) defende que a revolução industrial transforma o destino da mulher e abre, para ela, uma nova era. Apesar de ser mal remunerada, ainda menos do que o operário homem, a mulher conquista o direito ao trabalho que resultará, décadas depois, em total independência financeira em relação ao homem. O acesso ao trabalho levanta novos debates sobre a situação feminina: “a conciliação de seu papel de reprodutora com seu trabalho produtor” (BEAUVOIR, 1986, p. 162). O surgimento de formas de controle de natalidade possibilita que a mulher administre sua função reprodutora. Para Beauvoir (1986, p. 166), “é pela convergência destes dois fatores: participação na produção e libertação da escravidão da reprodução, que se explica a evolução da condição da mulher”. No entanto, como discutimos a seguir, esses dois fatores também causam sentimentos contraditórios até hoje. O acesso ao espaço público não a livrou de “seu papel natural” no ambiente doméstico, como esposa, mãe, cuidadora do lar. A mulher precisa fazer acrobacias para conciliar a vida privada e a pública.

Aos olhos dos homens — e da legião de mulheres que veem por esses olhos — não basta ter um corpo de mulher, nem assumir como amante, como mãe, a função de fêmea para ser “uma mulher de verdade”; através da sexualidade e da maternidade, o sujeito pode reivindicar sua autonomia, “a verdadeira mulher” é a que se aceita como Outro. Há na atitude dos homens de hoje uma duplicidade que cria na mulher um dilaceramento doloroso; eles aceitam em grande medida que a mulher seja uma semelhante, uma igual; e, no entanto, continuam a exigir que ela permaneça o inessencial; para ela, esses dois destinos não são conciliáveis; ela hesita entre um e outro sem se adaptar exatamente a nenhum, e daí sua falta de equilíbrio. No homem não há nenhum hiato entre a vida pública e a vida privada: quanto mais ele afirma seu domínio do mundo pela ação e pelo trabalho, mais se revela viril; nele, os valores humanos e os valores vitais se confundem; ao passo que os êxitos autônomos da mulher estão em contradição com sua feminilidade, porquanto se exige da “verdadeira mulher” que se torne objeto, que seja o Outro (BEAUVOIR, 1986, p. 320).

Como o trecho acima explicita, atualmente as mulheres têm dificuldade para assumirem concomitantemente sua independência e sua feminilidade, a qual é imposta socialmente por tradições patriarcais. As que conseguem o equilíbrio entre a vida pública e a privada são consideradas “mulheres de sucesso”, “realizadas”, enquanto as que, por diversas razões, não o fazem são julgadas como fracassadas, como se a culpa fosse individual e não resultado de uma construção social de gênero.

A terceira onda feminista mudou o foco de discussões para as individualidades das mulheres. No entanto, Budgeon (2011) critica o fato de o aumento da igualdade e a celebração de identidades individuais ter sido entendido como a não necessidade de discussões sobre gênero no século XXI. Novas formas de feminilidades surgiram permeadas por um discurso de “mulheres de sucesso” e “realizadas”, porém desencorajando debates sobre relações de gênero.

A “modernização” das relações de gênero significa que igualdade e empoderamento das mulheres foram aceitos na teoria, se não consistentemente na prática, como um bem social, enquanto os níveis de sucesso que muitas mulheres desfrutam atualmente em nível educacional, status de emprego e relacionamento pessoais são todas confirmações convincentes de que o feminismo mudou profundamente a posição das mulheres nas sociedades Ocidentais agora dominadas por valores neoliberais e individualizados. São essas conquistas que confirmam o feminismo e, ao mesmo tempo, fecham a porta para seu futuro. Quem precisa de feminismo agora que as mulheres têm tantas vantagens?⁷¹ (BUDGEON, 2011, p. 10-11).

Apesar de a igualdade entre homens e mulheres não existir efetivamente na sociedade atual, essa discussão tem sido vista como sem importância por muitas mulheres do Ocidente. Tem existido um discurso forte de individualidade e a afirmação de que as mulheres podem realizar escolhas, são independentes, basta terem autodeterminação que alcançarão sucesso. Esse é o que Budgeon (2011) define como o ideal de mulher atual, sustentado pelo discurso de sucesso de governos neoliberais.

Ao longo da história de lutas das mulheres, os movimentos feministas levantaram questões “que não apenas estavam ligadas aos interesses das mulheres, mas que também confrontavam diretamente o capital” (CISNE, GURGEL, 2008, p. 70), como a exploração da força de trabalho feminina. Por causa disso, Cisne e Gurgel (2008) consideram que surgiu uma problemática relação do feminismo com o Estado. As autoras partem do pressuposto de que as estruturas patriarcal-capitalistas mantêm a condição de subalternidade das mulheres. A contradição é que as mulheres precisam do Estado para formular e executar políticas públicas que as favoreça e possibilite sua emancipação. Cisne e Gurgel (2008) afirmam que a partir da última década do século XX, o neoliberalismo contribuiu com a redução de investimentos em políticas sociais e transferiu para a sociedade civil a responsabilidade com o atendimento das

⁷¹ No original: “The ‘modernization’ of gender relations means that equality and women’s empowerment have become accepted in theory, if not consistently in practice, as a social good, while the levels of success that many women currently enjoy in educational attainment, employment status, and personal relationships are all convincing confirmations that feminism has profoundly changed the position of women in Western societies now dominated by neoliberal and individualized values. Yet it is these achievements that confirm feminism and at the same time close the door on its future. Who needs feminism now that women have it so good?”.

demandas sociais. Os movimentos feministas, a partir desse momento, sofreram grandes mudanças ocasionadas por mecanismos que reproduzem valores e comportamentos que não sejam conflitantes com o *status quo*. A manipulação de movimentos sociais é uma das táticas empregadas pelo Estado neoliberal que implanta o discurso individualista.

A influência do neoliberalismo sobre os feminismos construiu uma nova corrente dentro desses movimentos, a qual acredita que “não há mais uma razão política do lutar coletivo feminista, vez que a igualdade formal estaria satisfeita e bastaria a mulher, individualmente, buscar a satisfação de sua liberdade plena” (BITTENCOURT, 2015, p. 203). Essa vertente desestrutura as conquistas anteriores por transferir do coletivo para o indivíduo o poder de luta. Bittencourt (2015) enfatiza que a libertação jamais é alcançada individualmente e não deveria ser pensada como algo a ser atingido apenas pelas mulheres que “querem” ser livres. As pautas feministas devem focar em superar a violência e inferiorização de todas as mulheres.

Esse discurso individualista e de escolhas disponíveis para as mulheres ainda está presente por causa do avanço do neoliberalismo nos últimos anos, acompanhado de um discurso conservador por parte dos governos. Assim, há uma mistura de ideais para as mulheres: que sejam independentes, livres, e, contraditoriamente, que sejam “femininas”. Ambos os discursos permeiam a narrativa *The Lizzie Bennet Diaries*. Os indivíduos são convencidos de que não há qualquer tipo de restrição socialmente imposta e incentivados a construir suas vidas como se resultassem apenas de escolhas individuais. Para tanto, Baker (2008) explica que o discurso neoliberal utiliza a noção de autonomia e adota ideias feministas sobre empoderamento, independência e escolhas para promover o discurso de mobilidade social e meritocracia.

Portanto, o clima sócio-político no qual as jovens mulheres estão inseridas é caracterizado por uma ênfase no progresso e no pressuposto de maiores oportunidades para a autonomia e novos direitos para os indivíduos reflexivamente se envolverem com as condições de suas vidas. A ideia de que meninas e jovens são particularmente beneficiárias das condições reconfiguradas associadas com a modernidade tardia atingiu grande popularidade. Elas são regularmente aclamadas como as histórias de sucesso atuais através de narrativas persuasivas e otimistas e são colocadas como vencedoras na educação e uma força de trabalho “feminina”⁷² (BAKER, 2008, p. 54).

⁷² No original: “Therefore, the socio-political climate in which young women are located is characterised by an emphasis on progress and the presumption of increased opportunities for autonomy and new entitlements for individuals to reflectively engage with the conditions of their lives. The idea that girls and young women are particular beneficiaries of the reconfigured conditions associated with late modernity has achieved widespread currency. They are regularly hailed as the success stories of current times through persuasive and up-beat narratives and are positioned as the winners in education and a ‘feminised’ workforce”.

Baker (2008) não desconsidera o fato de que realmente houve avanços no último século nas condições de vida das mulheres, no entanto aponta suas preocupações com a supervalorização das mudanças no status de opressão feminina e a falta de atenção para o fato de sua persistência. Apesar de haver o discurso de que a mulher hoje tem várias escolhas, o debate sobre as relações de gênero ainda precisa acontecer porque não houve na prática a desnaturalização dos papéis sociais de homens e de mulheres. No entanto, o fato de atualmente a liberdade de escolha ser apontada como um direito da mulher, faz com que algumas mulheres vejam as lutas feministas como não mais cruciais, inclusive negando a palavra *feminismo* e dando origem a um movimento pós-feminista⁷³.

Angela McRobbie, pesquisadora sobre estudos culturais feministas, com diversas publicações abordando mídia e feminismo, propõe uma análise sobre o contexto contemporâneo das mulheres jovens focando na construção de um discurso pós-feminista propagado pela mídia. Apesar de tratar do contexto britânico, suas proposições podem ser adotadas para os Estados Unidos e outros países que lidam com condições similares.

McRobbie (2009) afirma que o pós-feminismo usa o feminismo e o evoca para sugerir que a igualdade já foi conquistada, para instalar novas significações que enfatizam que não é mais necessário. Por meio do uso de termos como “empoderamento” e “escolhas”, o discurso individualista é criado e espalhado pela cultura e mídia popular, mas também pelo Estado, como se fosse um substituto aos movimentos feministas. Para McRobbie (2009), essas ideias “modernas” sobre o que é ser mulher jovem são disseminadas como um falso feminismo. Com o feminismo instrumentalizado, consegue-se o consentimento das jovens e cria-se uma rejeição ao feminismo considerado radical. Seria uma forma de convencimento das mulheres sobre sua liberdade que assegura que novas mobilizações exigindo igualdade não irão surgir. McRobbie (2009) explica que apesar de seu posicionamento parecer exagerado, suas discussões ao longo do livro revelam que nas últimas décadas a mídia popular tem propagado essas ideias.

Na década de 1990, ao estudar sobre revistas voltadas para o público feminino, McRobbie (2009) ressalta como suas publicações defendiam que a mídia popular poderia se comprometer com questões feministas. No entanto, percebeu que a visão de lucro sobressai a tais discussões e faz com que a mídia propague o que pode ser vendido no momento.

⁷³ Macedo e Amaral (2005) em *Dicionário da Crítica Feminista* afirmam que o pós-feminismo pode ser visto como um movimento que se identifica mais com uma agenda liberal e individualista do que com objetivos coletivos e políticos, por isso considera que as principais reivindicações de igualdade entre mulheres e homens já foram conquistadas e que os feminismos contemporâneos não representam os anseios das mulheres adequadamente. Diante disso, adotamos o conceito neste trabalho para descrever a perspectiva de mulheres que consideram que a igualdade de gênero já existe e que lutas coletivas não precisam mais acontecer, por isso focam no individualismo.

Atualmente é uma ideia de individualismo, mulher fálica no campo da sexualidade e uma cultura de consumismo que é divulgada. Apesar de a teórica ter mudado sua perspectiva sobre a mídia popular e o feminismo, ao longo de seu livro explica que o ideal de mulher reproduzido na contemporaneidade não é completamente ruim, mas considera relevante fazer críticas sobre os aspectos que são negativos para a emancipação das mulheres. É importante que o público feminino tenha acesso a personagens mulheres fortes e independentes, no entanto o não questionamento da desigualdade de gênero pode criar a impressão de que a igualdade existe, e que basta cada uma, individualmente, conquistar seu espaço no mercado de trabalho, nas instituições de ensino.

McRobbie (2009) destaca como após a década de 1990 as mulheres ocidentais são público-alvo de produções midiáticas e consumidoras ativas de diversos outros produtos. Isso influencia as representações de mulher que a mídia popular mostra desde então. As mulheres passam a ser alvo do mercado que vende uma imagem de “mulher de sucesso”. Para McRobbie (2009), é uma venda da ideia de “individualismo feminino”, de que todas são livres para fazer escolhas, que podem competir nas instituições de educação e no mercado de trabalho. A teórica questiona se não seria uma nova forma de meritocracia às custas de políticas feministas. Acredita que o discurso midiático pode promover um sutil apagamento das lutas feministas. Diante disso, os indivíduos são convencidos de que agora escolhem o tipo de vida que querem levar. Espera-se que as jovens tenham um plano de vida, que desenvolvam uma atitude reflexiva sobre as escolhas que fazem, desde a decisão certa sobre o casamento até assumir as responsabilidades sobre suas carreiras profissionais. Há uma pressão para que os indivíduos façam escolhas certas, o que cria uma demarcação entre os sujeitos que se adequam ao regime de responsabilidade pessoal e aqueles que fracassam. Por isso, McRobbie (2009) afirma que é uma modalidade de coerção a partir das escolhas.

Após apresentar esse panorama, McRobbie (2009) explicita que são os cenários e os dilemas que as personagens jovens enfrentam nas narrativas da cultura popular contemporânea. Diante disso, critica o fato de as narrativas evitarem discutir as discrepâncias sociais e de gênero e de manterem o preconceito e a discriminação contra mulheres negras e asiáticas. Essa crítica pode ser aplicada à websérie *The Lizzie Bennet Diaries*. Há na adaptação uma ênfase nos dilemas e nas ansiedades das personagens voltadas às escolhas que têm que fazer sobre estudo, trabalho, casamento, entre outras questões, porém as diferenças de gênero que ainda assombram as mulheres jovens não são discutidas, assim como as personagens de origem asiática não abordam os preconceitos que sofrem por morarem nos Estados Unidos. A narrativa avança ao

tratar de questões contemporâneas significativas para as mulheres, mas evita tocar em temas relacionados à disparidade de gênero, de raça, de etnia, de classe.

O contexto no qual as mulheres jovens vivem atualmente no ocidente motivou McRobbie (2009) a cunhar o conceito de “duplo enredamento” (*double entanglement*) para explorar a perspectiva pós-feminista.

Tal conceito abrange a coexistência de valores neoconservadores em relação ao gênero, sexualidade e vida familiar (por exemplo, a campanha de George Bush apoiando a castidade entre o público jovem, e, em março de 2004, declarando que a sociedade depende do casamento tradicional), com processos de liberalização sobre escolha e diversidade nas relações domésticas, sexuais e de vínculo familiar (por exemplo, casais homossexuais agora podem adotar, criar ou ter seus próprios filhos a partir de diferentes meios, e no Reino Unido têm plenos direitos ao casamento civil)⁷⁴ (MCROBBIE, 2009, p. 12).

Embasamos nossa análise neste conceito para verificar a representação da mulher na mídia, especificamente na websérie *The Lizzie Bennet Diaries*. Outros termos podem ser empregados para abordar a situação vivenciada pelas mulheres: condutas ambivalentes (TOURAINÉ, 2010), sentimentos contraditórios, dualidade, dilemas. Todos revelam a coexistência de duas perspectivas distintas. O conceito de duplo enredamento explica que as mulheres enfrentam dois cenários, duas condições das quais não conseguem escapar: se veem diante da liberdade de escolhas que coexiste com cobranças sociais tradicionais sobre sua feminilidade. A perspectiva pós-feminista vê o feminismo como desnecessário, mas não pretende convencer a mulher a voltar a viver exclusivamente para o ambiente doméstico. Na verdade, quer convencê-la de sua liberdade para que não lute por novos direitos, para tanto desqualifica os movimentos feministas. Por outro lado, o conservadorismo propõe um retorno aos papéis tradicionais de gênero e atualmente estamos tendo contato com diversos discursos neste sentido.

Nosso argumento é o de que as mulheres são incentivadas a ocuparem diferentes posições no espaço público e privado, no entanto o pensamento patriarcal ainda está presente de forma velada. Assim, a liberdade de escolha é celebrada, mas, na verdade, houve uma

⁷⁴ No original: “This comprises the co-existence of neo-conservative values in relation to gender, sexuality and family life (for example George Bush supporting the campaign to encourage chastity among young people, and in March 2004 declaring that civilisation itself depends on traditional marriage), with processes of liberalisation in regard to choice and diversity in domestic, sexual and kinship relations (for example gay couples now able to adopt, foster or have their own children by whatever means, and in the UK at least, full rights to civil partnerships)”.

ampliação dos papéis da mulher, o que exige que a jovem contemporânea busque o sucesso profissional ao mesmo tempo que é pressuposto que seja dona de casa, esposa e mãe dedicada. É um ideal de “mulher de verdade” contemporâneo que demanda o equilíbrio entre a vida particular e o trabalho, mantendo características consideradas femininas, como o consumo e a beleza. A mulher que “fracassa” e não consegue conciliar sua identidade pública e a privada é julgada culpada por ter feito más escolhas.

Na websérie, além da questão da ambivalência, percebemos que as personagens lidam com o medo de fracassar, de não terem sucesso na carreira, não conseguirem um bom emprego, não terminarem o ensino superior e a pós, e, permeando essas questões, sentem a necessidade de atender a padrões naturalizados de gênero cobrados pela família, amigos e a sociedade de modo geral. Caso não seja bem-sucedida em algum desses papéis, a vigilância social existente faz com que a jovem se sinta culpada e fraca.

Para Budgeon (2011), a “cultura do eu” estabelece que os indivíduos têm que buscar a liberdade a partir de suas possibilidades de escolhas, devem aspirar a independência e procurar a realização pessoal. Essas expectativas servem para as mulheres também — obviamente as que vivem em um contexto que as possibilite estudar e construir uma carreira profissional —, mas alcançar mais espaço público ainda não significa que a mulher trabalhe menos em casa. A jornada dupla faz parte do cotidiano feminino em pleno século XXI. Independentemente disso, espera-se que as mulheres jovens almejem o sucesso profissional e pessoal. Budgeon sugere que ao acreditar que o feminismo ficou no passado, as mulheres jovens são encorajadas a aproveitarem as oportunidades de educação e de trabalho, a buscarem carreiras de sucesso, a atingirem a independência econômica, a atrasar a maternidade e a se tornarem participantes da cultura de consumo. Essas características são vistas pela autora como definições dos modos de ser feminina contemporâneos.

Essas aspirações fazem parte da realidade das mulheres jovens atualmente e são representadas em *The Lizzie Bennet Diaries*. A felicidade e a realização pessoal estão relacionadas à educação formal e à carreira profissional. O alcance de tais metas é colocado como um trabalho individual, que depende de autodeterminação. Essa perspectiva distancia aspectos tradicionalmente considerados femininos, como a família e a casa, dos objetivos de vida das mulheres jovens e modifica-os para a dedicação aos estudos e ao trabalho.

Neste cenário de busca pela própria identidade e independência, Budgeon (2011) esclarece que as mulheres geralmente conseguem equilibrar trabalho e vida pessoal, mas apenas se aceitarem diminuir as ambições pessoais devido ao fato de o cuidado com a família e a casa

ainda permanecer sob a responsabilidade feminina. Budgeon (2011) explica que os homens podem contribuir com o cuidado dos filhos ou ajudar nas atividades domésticas, mas geralmente também é uma questão de escolha individual. Ainda existe divisão sexual do trabalho. Na busca por mais independência e liberdade de escolhas, Touraine (2010) enfatiza o crescimento das condutas ambivalentes entre as mulheres. Antigamente havia as condutas que exigiam escolhas por serem opostas, eram do tipo “ou... ou”, hoje as mulheres devem combinar a participação social com a autonomia pessoal. Muitas vezes para fazê-lo assumem uma jornada dupla, com carga horária no trabalho e em casa, no entanto se mulheres jovens não conseguem lidar com tais condutas ambivalentes são consideradas fracas, pois as oportunidades estão à disposição, basta esforçar-se.

A mudança no ideal de “mulher verdadeira” tem sido objeto de estudo no campo da psicologia, antropologia, saúde, estudos sociais no Brasil (BIASOLI-ALVES, 2000; BORGES, 2013; FIORIN, OLIVEIRA e DIAS, 2014; OLIVEIRA e PELLOSO, 2004; ROCHA-COUTINHO, 2004). O novo ideal social de mulher revela uma preocupação maior com o trabalho e a independência financeira. A pesquisa realizada por Borges (2013) mostrou que o casamento tem deixado de ser o centro nos planos das mulheres para o futuro, enquanto a carreira profissional, assunto que era considerado tradicionalmente masculino, tem sido mais valorizada. A imagem de “rainha do lar” não é mais vista como modelo a ser seguido pelas jovens, na verdade está sendo relacionada ao enclausuramento da mulher e à dependência financeira. A autora considera que padrões tradicionais de distinção dos universos masculinos e femininos continuam influenciando os papéis atribuídos a cada gênero, mas a geração de mulheres jovens tem se distanciado do ideal da mulher “mãe, esposa e dona-de-casa”. As jovens consideram a carreira profissional importante para definir sua identidade pessoal. Por causa da importância que as mulheres atribuem ao trabalho, surge a necessidade de conciliarem as tarefas domésticas com as da profissão. A dificuldade de realizar tal conciliação faz com que a maternidade seja adiada.

Os resultados da pesquisa de Borges (2013) evidenciam a emergência na contemporaneidade de um novo modelo social de mulher, no qual a dimensão profissional parece ser um aspecto importante para a realização pessoal feminina. A pesquisa realizada por Fiorin, Oliveira e Dias (2014) também demonstra que as mulheres jovens valorizam a independência financeira, a liberdade, a autonomia e a satisfação pessoal por poderem comprar o que quiserem e revela que o trabalho doméstico é associado ao isolamento da mulher dentro de casa e à estagnação. As falas das participantes do estudo confirmam que o novo ideal de

mulher exige a capacidade de conciliar os desejos pessoais (como a carreira profissional) com as exigências sociais, isto é, desempenhar os papéis de mãe e esposa dedicada.

Rocha-Coutinho (2004) salienta que na prática o discurso social incorporou um novo papel para a mulher, o de profissional, à identidade feminina e, até certo ponto, questionou a dedicação ao ambiente doméstico como uma essência feminina, no entanto mudou pouco a definição de mulher. A autora afirma que esse discurso continua a atribuir à mulher os cuidados com a casa e com a família por considerar uma atividade essencialmente feminina. Diante disso, “a identidade feminina não foi substancialmente alterada, mas sim ampliada para incluir este novo papel da mulher” (ROCHA-COUTINHO, 2004, p. 5). A mulher é levada a se dividir e multiplicar, carregando, como as gerações anteriores de mulheres, uma culpa por não estar se desempenhando como gostaria nas duas esferas, pública e privada. Essa autora, assim como as citadas anteriormente, também ressalta que as participantes de seu estudo tentam conciliar os diferentes campos de atuação da mulher, uma tarefa que apesar de ser vista como difícil é considerada possível e natural.

O discurso das “escolhas à disposição” coloca a mulher diante de impasses e as soluções são encaradas como individuais e não sociais. As mulheres contemporâneas ainda estão presas a papéis femininos tradicionais e a pesquisa desenvolvida por Rocha-Coutinho (2004) revela que as falas das entrevistadas são contraditórias, demonstram rupturas e continuidades no papel social da mulher. Para a autora, “as mudanças parecem ainda se situar muito mais como discurso de atitudes desejadas do que de atitudes efetivamente levadas a cabo” (ROCHA-COUTINHO, 2004, p. 16). Os antigos padrões comportamentais masculinos e femininos ainda estão presentes e coexistem com o ideal feminino “modernizado”, fazendo com que as mulheres tenham comportamentos ambivalentes.

De acordo com Budgeon (2011), atualmente existe uma feminilidade “modernizada” cujas principais características são os ideais de autonomia, escolha e autodeterminação. As mulheres são encorajadas a internalizar tais valores não a partir de perspectivas feministas, mas como sujeitos livres que não precisam mais debater diferenças de gênero porque são empoderadas. Dessa forma, ser uma “mulher de sucesso” está atrelado a incorporar padrões comportamentais antes associados à masculinidade: ser forte, assertiva, dar ordens, ser racional. As mulheres têm dificuldade para alcançar esses padrões porque traços tradicionais ainda são esperados. Budgeon (2011) aborda como as fronteiras de gênero estão mais tênues quando se trata de definir o que são comportamentos masculinos ou femininos, no entanto não sinalizam o fim das normas sociais. Por isso, aspectos de padrões comportamentais antigos sobre gênero

podem conviver com novas percepções de feminilidades e masculinidades. Por isso, explicita que a feminilidade ainda está relacionada a aspectos tradicionais, como beleza física, desejo heterossexual e sensibilidade emocional.

Este cenário revela que as duas obras que analisamos mostram dois momentos históricos e culturais distintos vivenciados pelas mulheres: a) o romance é situado em um contexto anterior ao início das primeiras grandes repercussões sociais de lutas feministas, no qual as personagens demonstram que começam a falar sobre a desigualdade de gênero, mesmo não sendo ouvidas pela sociedade; e b) a websérie representa um momento em que as mulheres vivem efetivamente com alguns direitos conquistados e, por causa disso, algumas tecnologias de poder (o Estado, a mídia) usam isso para convencê-las de que não há mais necessidade de lutar por igualdade.

Ser uma “mulher de verdade” no sentido “modernizado” é colocar-se em uma posição ambivalente, lidar com contradições e ansiedades. Budgeon (2011) sustenta que esse contexto torna as tentativas de alcance do ideal de feminilidade desconfortáveis ou impossíveis. A diversidade de oportunidades na educação, no trabalho, na vida familiar, entre outras, faz com que as mulheres enfrentem o dilema da escolha certa. Na websérie *The Lizzie Bennet Diaries*, as personagens femininas enfrentam esta realidade. Como sujeitos que vivem na pós-modernidade, as personagens lidam com crises de identidades, são seres fragmentados e cheios de incertezas, desestabilizadas. A complexidade de tais personagens é debatida na próxima seção baseado no conceito de modernidade líquida.

4.3 Identidades femininas desestabilizadas: fluidez, fragmentação e insegurança na modernidade líquida

Para ressaltar as transformações pelas quais a sociedade ocidental passou nas últimas décadas, Bauman (2001) emprega a metáfora da “liquidez”. O sociólogo cunhou o conceito de “modernidade líquida” para falar sobre o presente porque prefere não utilizar o termo pós-modernidade⁷⁵. De acordo com essa teoria, houve uma passagem do estado “sólido” para o “líquido” ou “fluido”.

⁷⁵ Bauman, em entrevista concedida em 2003, afirma que passou a falar em “modernidade líquida” em vez de “pós-modernidade” porque estava cansado de explicar a diferença entre “pós-modernismo” e “pós-modernidade”. Ressalta que ser um sociólogo da pós-modernidade não significa ser um pós-modernista, o que diz não ser. A entrevista intitulada “A sociedade líquida” foi concedida a Maria Lúcia Pallares-Burke e publicada na Folha de S. Paulo no dia 19 de outubro de 2003.

Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhe toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento” (BAUMAN, 2001, p. 8).

Portanto, o estado “sólido” refere-se à sociedade que existia até décadas atrás, cercada de certeza, segurança, durabilidade e estabilidade, enquanto o estado “líquido” remete à instabilidade, insegurança e flexibilidade do mundo ocidental contemporâneo. A partir de tais proposições, consideramos que o mundo narrativo das personagens femininas no romance *Pride and Prejudice* (1813) está relacionado ao estado sólido discutido por Bauman (2001) porque as convenções sociais eram inflexíveis na época, fazendo com que as mulheres que não as respeitassem fossem severamente julgadas pela sociedade por agirem de modo diferente ao esperado. Na websérie, a liquidez é perceptível. O fato de as personagens serem representações de jovens que vivem nos Estados Unidos, em 2012, faz com que as incertezas de suas vidas sejam o foco de discussão. Não existem mais padrões rígidos de comportamento estabelecidos, o que faz com que as possibilidades de escolhas sejam ampliadas, conseqüentemente instaurando a dúvida. Além disso, como discutimos adiante, os sujeitos contemporâneos têm que aprender a lidar com a flexibilidade, instabilidade e efemeridade.

As personagens de *Pride and Prejudice* retratam mulheres da Inglaterra rural do início do século XIX, com relações sociais e identidades sólidas. Naquela época, os sujeitos tinham identidades fixas, que costumavam ser mantidas ao longo da vida. Segundo Bauman (2001), no contexto europeu de séculos anteriores, a classe e o gênero eram “fatos da natureza” e cabia ao indivíduo adaptar-se ao nicho alocado, comportar-se como os outros do mesmo grupo. As estruturas sociais eram rígidas e poucos conseguiam mudar de classe social. Havia convenções sociais difíceis de serem modificadas. Para as mulheres, havia uma educação específica, esperava-se que fossem reservadas, dedicadas a tarefas domésticas e ao papel de mãe e esposa. Os homens recebiam uma educação formal e a preparação para atuação no espaço público. Não havia espaço para discussões sobre papéis de gênero.

No início do século XIX, na Inglaterra, o casamento era um compromisso duradouro esperado principalmente dos sujeitos de classe alta e que deveria ser assumido preferencialmente logo após completar a idade adulta. O primeiro capítulo do romance revela a expectativa da senhora Bennet para que suas filhas se casem o quanto antes e com um jovem com bons rendimentos:

- Oh, solteiro, naturalmente, meu caro. Solteiro e muito rico! Quatro ou cinco mil libras por ano. Que boa coisa para as nossas meninas, hein?
- Como assim? De que modo pode isso afetá-las?
- Meu caro Mr. Bennet – replicou sua esposa –, como você, às vezes, é enfadonho! Deve saber que ando pensando em casar uma delas (AUSTEN, 2017, p. 8)⁷⁶.

A atitude da senhora Bennet reflete os costumes sociais e sua intenção era fazer com que as filhas se adequassem à sociedade e tivessem estabilidade financeira, visto que não poderiam herdar os bens da família. Teachman (1997) explica que a primogenitura na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX era tanto uma prática comum quanto uma lei. Pela lei comum, a herança dos pais era transferida para o primeiro filho homem. Caso não houvesse nenhum filho, a propriedade era deixada para as filhas e dividida em proporções iguais. No caso da família Bennet, Teachman (1997) revela que o fato de as filhas não terem direito a herança está relacionado ao costume de famílias de estabelecerem contratos a serem seguidos após a morte do pai, passados de geração para geração, chamados de *strict settlements* ou *entails*. Neste caso, o chefe de família tinha o direito de viver na propriedade, mas devia mantê-la visando transferi-la para o homem da próxima geração. E se a família não tivesse filhos, apenas filhas, a herança seria recebida pelo parente mais próximo do sexo masculino na linha de descendência. Era uma forma de preservar a propriedade na mesma família, sem que fosse vendida ou dividida. No entanto, favorecia o gênero masculino mais do que a lei comum.

Diante disso, um casamento próspero significava estabilidade financeira para a maioria das mulheres da Inglaterra. Após o casamento, os filhos eram o próximo compromisso assumido pelos sujeitos sem demora. O divórcio não era socialmente bem visto, pois esperava-se que as dificuldades de um relacionamento fossem superadas em prol da família. A educação e a profissão para os homens também eram duradouras e sinal de segurança. Por isso, relacionamos esse período ao estado “sólido”, à durabilidade, segurança e certeza. O que um sujeito conquistava antes de completar trinta anos (educação, profissão, família, classe social) geralmente permanecia pelo resto de sua vida.

Esses padrões sociais foram sendo questionados e modificados com o passar do tempo. Hoje os sujeitos lidam com situações cada vez mais instáveis e incertas, as quais Bauman (2001; 2004) chama de líquidas. Apesar de *The Lizzie Bennet Diaries* ser uma adaptação de *Pride and*

⁷⁶ No original: “Oh! Single, my dear, to be sure! A single man of large fortune; four or five thousand a year. What a fine thing for our girls!”

“How so? How can it affect them?”

“My dear Mr. Bennet,” replied his wife, “how can you be so tiresome! You must know that I am thinking of his marrying one of them.” (AUSTEN, 2002, p. 44)

Prejudice, suas personagens refletem questões atuais e são mais complexas, fragmentadas, inseguras, como vemos na fala da personagem Lizzie: “E eu ainda estou aqui na cidade, ainda não tenho um emprego, ainda moro com meus pais. Por que todo mundo está se mudando exceto eu?”⁷⁷ (Ep. 50, 0’15”-0’26”). Diante da mudança da irmã e da melhor amiga para outras cidades porque receberam uma proposta de trabalho, Lizzie assume sua insegurança e medo de ser considerada uma fracassada pela sociedade, mesmo após tantos anos de graduação e pós. As pessoas ao seu redor parecem ter decidido o que querem fazer de suas vidas, enquanto Lizzie ainda não sabe qual é o próximo passo após concluir seus estudos. A identidade da personagem é desestabilizada por causa dos acontecimentos recentes.

Para Dolaykaya (2017), na narrativa contemporânea a noção de sujeito centrado é subvertida, há a rejeição da coerência, da uniformidade, da singularidade e da estabilidade. Os personagens tornam-se fragmentados, descontínuos, flutuantes, adotam diferentes identidades e papéis. O fato de haver diversas escolhas e identidades é um dos motivos de preocupação para as personagens na websérie. Enquanto no romance a busca das personagens femininas é conseguir um casamento conveniente, na websérie existem outras possibilidades para as mulheres, o que ocasiona o sentimento de incerteza e medo de não realizar a escolha certa ou de ser julgada como uma pessoa fracassada.

No contexto acadêmico, as mudanças sociais e seus reflexos sobre o sujeito tornaram-se tema de pesquisas porque aconteceu o que Stam (2006) chama de “o impacto do pós”. O desenvolvimento de estudos pós-estruturalistas, a partir das décadas de 1960 e 1970, abriu possibilidades de discussões sobre hierarquia e binarismos. O sujeito unificado passou a ser foco de discussões e foi desconstruído, pois a crítica pós-estruturalista estuda as fissuras, as contradições, a fragmentação. Diante da heterogeneidade social, esses estudos também priorizaram identidades que estão à margem e surgiram correntes feministas, pós-colonialistas, entre outros.

A modernidade líquida, portanto, é marcada pela desestabilização de conceitos que eram dados como naturais e verdadeiros. A partir do pós-estruturalismo, a representação da mulher em obras literárias e nas mídias passou a ser objeto de estudo acadêmico. O impulso desconstrutivo que buscou desfazer hierarquias falsas ou logocêntricas (homem/mulher, mente/corpo, branco/negro, heterossexual/homossexual, falado/escrito) também é apontado por Stam (2006) como fator que serviu para enfraquecer as hierarquias da literatura sobre o cinema

⁷⁷ No original: “Still in town, still don’t have a job, still living with my parents. (...) Why is everybody moving on but me?”.

e da fonte sobre a adaptação. Ao utilizar o verbo “enfraquecer”, Stam (2006) ressalta que ainda existem hierarquias, mas que as diferenças têm diminuído com o desenvolvimento de discussões.

Hall (2006) considera que a sociedade contemporânea passou por mudanças estruturais que desestabilizaram as identidades sociais que, no passado, eram sólidas (classe, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade). A esta perda de estabilidade o sociólogo chama de deslocamento ou descentralização do sujeito. “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2006, p. 7). Se antes um sujeito vivia com uma identidade estável, atualmente possui várias identidades, sendo, portanto, um sujeito fragmentado.

A identidade é formada e transformada continuamente. Segundo Hall (2006), esse processo depende da forma como somos representados na sociedade. Ser mulher, neste sentido, é ser construída historicamente e não biologicamente, o que pode gerar identidades diferentes em diferentes contextos, identidades que podem ser contraditórias. Além disso, Hall (2006) explicita que o conflito do sujeito contemporâneo é ter que escolher entre múltiplas identidades possíveis. Esse sentimento é vivenciado pelas personagens da websérie estudada quando precisam tomar decisões acerca de suas vidas enquanto mulheres que querem ocupar o espaço público.

Outra característica do sujeito contemporâneo é focar nas necessidades do presente e afastar-se do passado. Se o passado de um sujeito definia sua identidade em séculos anteriores, atualmente há um foco no imediatismo, no instantâneo. O ciberespaço vem ao encontro desse interesse no presente e oferece espaços para que o sujeito relate em tempo real, como as mídias sociais. Os relatos em forma de *posts* são breves e instantâneos. Para a pesquisadora Sibilía (2016), não se trata apenas de uma diminuição dos tamanhos e um encurtamento das durações, as mudanças envolvem outras formas de vivenciar a temporalidade e novos modos de nos construirmos como sujeitos. Diante da fragmentação e compressão do espaço-tempo, Sibilía (2016) afirma que não causa espanto que os longos romances oitocentistas tenham sido transformados em contos e depois em videoclipes e vlogs. Bauman (2001) concorda com tal perspectiva e explica que o sujeito contemporâneo não se preocupa com o passado e o futuro, vivencia o presente em episódios considerados um de cada vez, pois “a natureza outrora cumulativa e de longo prazo do progresso está cedendo lugar a demandas dirigidas a cada

episódio em separado” (BAUMAN, 2001, p. 158). A regra da flexibilidade faz com que os planos de vida sejam de curto prazo.

As linguagens utilizadas no ciberespaço também se tornaram líquidas e transitam de maneira rápida e livres de obstáculos físicos. Por isso são marcas comuns nesse contexto a instantaneidade, flexibilidade, brevidade.

Se a modernidade sólida punha a duração eterna como principal motivo e princípio da ação, a modernidade “fluida” não tem função para a duração eterna. O “curto prazo” substituiu o “longo prazo” e fez da instantaneidade seu ideal último. Ao mesmo tempo em que promove o tempo ao posto de contêiner de capacidade infinita, a modernidade fluida dissolve – obscurece e desvaloriza – sua duração (BAUMAN, 2001, p. 145).

A narrativa *The Lizzie Bennet Diaries* apresenta essas características: uma produção voltada para um público interessado na brevidade e na instantaneidade. A websérie possui vídeos curtos de cerca de três a cinco minutos que podem ser assistidos na tela da smart TV, do computador, do *tablet* ou do celular. As mídias sociais utilizadas para a sua divulgação têm o aspecto da instantaneidade nas publicações, nas interações entre sujeitos e nos compartilhamentos. O ato de clicar em publicar ocorre em um segundo e no segundo seguinte o texto já está disponível na rede para milhares de pessoas visualizarem. Como resposta, as curtidas, os comentários e os compartilhamentos ocorrem também em questão de segundos, visto que os sujeitos costumam estar constantemente conectados.

O ciberespaço também contribuiu para impulsionar outra mudança que ocorreu na sociedade ocidental nos últimos dois séculos: informações privadas têm invadido o espaço público. De acordo com Sibilia (2016), a curiosidade pela intimidade alheia foi disparada pelo surgimento dos blogs no início do século XXI. Os blogs eram descritos como diários íntimos publicados na internet, contudo ao contrário dos antigos diários havia nessa prática a explícita vontade de tornar algo público, publicando textos e imagens na rede mundial de computadores. “O que parecia não encaixar nessa nova lógica era que, até então, a palavra ‘íntimo’ se usava para nomear aquele acervo individual de afetos e ações que só podiam florescer no espaço privado; ou seja, protegidos da intromissão alheia (...)” (SIBILIA, 2016, p. 9). O fenômeno atraiu milhares de pessoas e cresceu. As confissões no ciberespaço passaram de blogs a vlogs e foram para a televisão em forma de *reality-shows*. Sibilia (2016) chama essas práticas de “confessionais”. Qualquer pessoa pode dar um testemunho público no ciberespaço e, por isso, milhões de usuários, sujeitos considerados comuns, têm se apropriado das diversas ferramentas disponíveis online para expor sua intimidade, gerando “um verdadeiro festival de vidas privadas

que se oferecem despididamente aos olhares do mundo inteiro” (SIBILIA, 2016, p. 52). As confissões diárias, em forma de palavras ou imagens, estão à disposição de quem quiser ver e, geralmente, nós queremos. Sibilia (2016) acredita que se formou um espetáculo de novo cunho: o show do eu. Esse espetáculo ganhou maior repercussão com o YouTube, por meio da divulgação de vlogs, e com as mídias sociais devido à publicação instantânea de imagens e textos pessoais.

No contexto atual, o espaço público é “uma tela gigante em que as aflições privadas são projetadas sem cessar, sem deixarem de ser privadas ou adquirirem novas qualidades coletivas no processo da ampliação: o espaço público é onde se faz a confissão dos segredos e intimidades privadas” (BAUMAN, 2001, p. 49). Bauman (2001) acredita que o que está acontecendo é uma renegociação da fronteira entre o privado e o público. A esfera pública está sendo redefinida e incorporando dramas privados. O interesse das pessoas pela intimidade alheia é uma forma de verificar se a forma como vivem é semelhante à vida do outro. As pessoas sentem satisfação ao perceber que os outros indivíduos passam pelas mesmas dificuldades, principalmente se forem sujeitos “comuns”, e buscam aprender alguma coisa com as suas vitórias e derrotas. Isso explica o sucesso atual de diversos vlogs nos quais os sujeitos expõem suas vidas a milhares de *viewers*.

A fronteira tênue entre o privado e o público aparece na websérie porque os vídeos têm o formato de vlog. Os leitores do texto têm acesso à intimidade das personagens por meio dos vídeos e dos perfis nas mídias sociais, nos quais são revelados diálogos, fotos e opiniões. O interesse pela privacidade das personagens, por saber mais sobre sua vida, suas alegrias e decepções, conflitos familiares e com amigos, fez com que o público explorasse a narrativa através das múltiplas plataformas e aguardasse ansiosamente pelo próximo episódio, *post* ou foto em 2012.

A personagem Lizzie faz um “show do eu” para o público da websérie. Ela é personagem, narradora e autora do vlog, mas o mais importante é ser considerada uma pessoa comum, uma jovem estudante universitária com problemas com os quais o público se identifica. Essa construção narrativa faz com que acreditemos que um sujeito real está expondo sua privacidade online. O fato de ser contado pela própria personagem Lizzie, ou por outras personagens, qualifica a narrativa como verídica. O relato em primeira pessoa contribui para que os usuários acreditem nos fatos porque é como se eliminasse a distância entre narrador e leitor ou entre personagem e leitor. No trecho seguinte, a personagem narra de sua perspectiva o que aconteceu em uma festa de casamento:

Lizzie: Neste vídeo, eu vou contar uma história para vocês. A história de um casamento. Um casamento doloroso no qual um homem e uma mulher foram forçados a dançar juntos por causa de uma tradição estúpida de união que deveria ser banida para sempre. Então, se vocês ainda não adivinharam, sim, eu peguei o buquê. E adivinhem quem foi o arrogante e idiota pomposo que pegou a cinta-liga? Exatamente⁷⁸ (Ep.7, 0'05"-0'22").

A personagem dirige-se ao público como se estivesse em uma conversa informal com pessoas próximas e revela questões íntimas sobre uma festa que aconteceu no fim de semana. Para que os *viewers* se envolvam com a narrativa precisam anular as barreiras entre a realidade e a ficção e acreditar que Lizzie é uma youtuber que relata dramas reais. De acordo com Sibilía (2016), as fronteiras entre realidade e ficção ficam cada vez mais embaçadas com o fácil acesso à publicação ou visualização de informações íntimas na internet. É um instrumento de produção de verdades sobre os sujeitos, as quais não sabemos realmente até que ponto são reais ou não. No caso da websérie, essas fronteiras são ainda mais tênues quando consideramos que são personagens de uma história de ficção que estão agindo como se fossem pessoas reais. O fato de essas personagens terem perfis em mídias sociais alimenta ainda mais a ideia de realidade.

A equipe de produção da websérie conseguiu empregar diversos recursos que tornaram a narrativa mais interessante para um público de jovens usuários de mídias sociais e a curiosidade pela vida alheia é um aspecto significativo que contribuiu com o consumo rápido do texto. O público assistiu e participou de uma adaptação de um texto literário apreciado e, ao mesmo tempo, vivenciou uma experiência de leitura próxima do real e do que estavam acostumados a lidar no cotidiano: acesso a vlogs, contato com youtubers, *posts* em mídias sociais, compartilhamento de informações e sujeitos inseridos no contexto do século XXI.

Outra característica do sujeito da modernidade líquida imerso no capitalismo é o consumismo. De acordo com Bauman (2004), o que caracteriza o consumismo não é acumular bens, mas usá-los e descartá-los para abrir espaço para outros bens e usos. As pessoas que precisam continuar usando bens que não mais contêm a promessa de sensações novas e inéditas, por causa da escassez de recursos, são excluídas na sociedade de consumo, são consumidores falhos, inadequados. Os bem-sucedidos são aqueles que não se agarram aos bens por muito tempo, que não permitem que o tédio se instale. O consumo estimulado de bens materiais antes era focado em roupas, calçados, utensílios domésticos, eletrônicos, com o desenvolvimento do

⁷⁸ No original: "In this video I'm going to tell you a story. A story of a wedding. A painful wedding where a man and a woman were forced to dance together because of some stupid binding tradition that should be banned for all time. So if you haven't guessed yet, yeah, I got the bouquet. And guess what stuck up, pompous prick caught the garter? Yeah".

ciberespaço iniciou-se um período no qual empresas que atuam virtualmente passaram a incentivar o consumo de áudio, vídeo, imagens. As narrativas audiovisuais disponíveis online são rapidamente consumidas e, em seguida, os usuários buscam outras. A plataforma YouTube coloca à disposição muito conteúdo para que os usuários possam escolher, consumir e trocar por um novo. A websérie é também um produto disponível para consumo.

O hibridismo e as fronteiras tênues características da liquidez moderna podem fazer com que o popular e o erudito se misturem (FERNANDES, 2010). Com o objetivo de vender, as produções podem recorrer ao que é considerado erudito (alta cultura) e misturá-lo ou modificá-lo para atingir a um público mais amplo (cultura popular ou de massa). É o caso de *The Lizzie Bennet Diaries* que adapta um texto literário canônico da escritora Jane Austen de forma a popularizá-lo. A popularização da literatura por meio de adaptações é vista como positiva a partir da perspectiva dos estudos de adaptação, mas também é criticada por estudiosos que veem como negativa a influência do mercado audiovisual. Acreditamos que a popularização da literatura não é um fenômeno negativo, pois as adaptações literárias são formas de aproximar a literatura, muitas vezes vista como sagrada, de um público sem experiência para compreender o texto literário em si.

Nesta seção, discutimos como em *The Lizzie Bennet Diaries* a estrutura narrativa e as personagens apresentam características da modernidade líquida: fluidez, fragmentação, instabilidade, flexibilidade, imediatismo. As personagens principais são representações de mulheres jovens contemporâneas vivenciando as angústias do mundo fluido e, ao mesmo tempo, tentando corresponder às expectativas de gênero atuais. O foco nas personagens mulheres faz com que a adaptação seja um objeto de estudo importante para entender como as mulheres jovens têm sido representadas em produções audiovisuais veiculadas no ciberespaço no início do século XXI. Por isso, no próximo capítulo analisamos a construção das quatro personagens femininas da websérie.

5. Análise da adaptação de personagens femininas

A partir das discussões teóricas sobre adaptação, narrativa transmídia e crítica feminista, neste capítulo analisamos as personagens femininas em *The Lizzie Bennet Diaries*, incluindo sua relação intertextual com *Pride and Prejudice*. A websérie atualiza as personagens do romance para o ano de 2012, nos Estados Unidos, e busca encontrar “equivalentes” para os eventos na contemporaneidade. O processo de adaptação do enredo e das personagens com o objetivo de modernizá-los exigiu que várias transformações fossem realizadas no texto de partida e, por conseguinte, a caracterização das personagens também foi alterada. Sanders (2006) ressalta que toda adaptação é uma prática de intertextualidade que revisa e reinterpreta outros textos. A autora considera esse ato de reinterpretação uma prática transposicional de um gênero específico para outra mídia que pode empregar práticas editoriais como cortar e reduzir, ou ainda processos de amplificação como adição, expansão, acréscimo e interpolação. A adaptação pode ser uma tentativa de tornar um texto compreensível para um novo público por meio do processo de aproximação e atualização. Esse processo é empregado na websérie para aproximar as personagens do contexto e da cultura do público jovem que utiliza as mídias sociais.

As mudanças na representação das mulheres são perceptíveis na adaptação. Para Christensen (1991), muitas modificações na representação de personagens estão relacionadas às mudanças na perspectiva ideológica. A produção precisa escolher uma linha de interpretação do texto para fazer sua transposição para a tela. Diante disso, ao se tratar de personagens femininas as escolhas dos adaptadores podem revelar uma ideologia mais próxima de discussões feministas ou não. Christensen (1991) argumenta que a ideologia dos adaptadores é percebida por meio das mudanças realizadas no processo de adaptação, como as escolhas sobre o que manter, o que cortar e o que acrescentar. O fato de a adaptação ter o objetivo de ser vendida influencia nas escolhas, assim como o meio fundamentalmente visual e as possibilidades que a câmera abre para o diretor.

A produção da websérie escolheu recontar a narrativa a partir de uma perspectiva feminina e com foco nas personagens mulheres. Jane Austen adota essa perspectiva em seu romance, porém algumas adaptações a partir da década de 1990 focalizam personagens masculinos, como a minissérie produzida pela BBC em 1995 que apresenta cenas individuais de Darcy que não foram escritas por Jane Austen. Em *The Lizzie Bennet Diaries*, as discussões estão voltadas para problemas com os quais as mulheres jovens têm de lidar no início do século

XXI, os quais são uma atualização das expectativas sociais de gênero discutidas no romance. Como o objetivo da produção também é abordar a influência das mídias sociais sobre a vida dos sujeitos, o formato de vlog foi adotado e o ponto de vista foi modificado para a primeira pessoa a partir de uma perspectiva feminina.

A história é contada em primeira pessoa por Lizzie, que ocupa o papel de personagem principal, autora do vlog e narradora dos eventos. A produção escolheu aprofundar ainda mais a personagem Elizabeth ao fazer a narração em primeira pessoa e colocá-la no papel de autora de vídeos para mídias sociais. A escolha da perspectiva de narração limita o acesso do público a informações visto que é Lizzie quem apresenta as outras personagens e relata os acontecimentos.

Apesar de a narração em primeira pessoa limitar o conhecimento do público sobre os fatos, a produção construiu a narrativa de uma forma que havia outras vias para acesso a detalhes e versões da história caso o público quisesse saber mais. Outras personagens femininas também tinham canais no YouTube (*TheLydiaBennet*, *MariaLu*, *Domino:GigiDarcy*) e perfis em mídias sociais nos quais forneciam informações “em tempo real” sobre suas vidas. O fato de haver camadas na narrativa, as quais podiam ser exploradas pelos internautas em diferentes plataformas, fez com que as personagens femininas se tornassem mais complexas e também revelaram suas diversas camadas de caracterização ao público. Charlotte Lucas, Georgiana Darcy e Lydia Bennet, que não têm aprofundamento no romance, são apresentadas como personagens redondas na websérie.

A percepção das diferenças de construção de personagens redondas e planas corrobora nosso argumento de que há um aprofundamento das personagens femininas na websérie. Neste trabalho, afirmamos que as personagens planas “são definidas linearmente apenas por um traço, por um elemento característico básico que as acompanha durante toda a obra” (AGUIAR E SILVA, 1973, p. 279). Seu comportamento não é alterado ao longo da narrativa, não causando surpresa no leitor e sendo previsível. Ataíde (1972) descreve tais personagens como destituídas de profundidade porque não evoluem. Como exemplo podemos citar Mary, Lydia e Kitty, personagens que não são descritas de forma aprofundada ao leitor do romance. Apenas algumas de suas características são reveladas ao longo da narrativa, o que contribui para que os leitores não se identifiquem com tais personagens.

As personagens redondas são mais complexas e profundas. Ataíde (1972) as caracteriza como conscientes do seu eu, dos conflitos e problemas internos que vivem. O enredo introduz aos poucos diversas características ao leitor, como camadas sendo reveladas, que podem incluir

aspectos físicos (corpo, voz, gestos, roupas), psicológicos (personalidade, estado de espírito), sociais (classe social, profissão, atividades sociais), ideológicos (modo de pensar, filosofia de vida, religião), morais (se a personagem é boa ou má, honesta ou desonesta, moral ou imoral) (GANCHO, 2006). Ao longo da narrativa essas personagens evoluem, podem mudar de comportamento e surpreender o leitor. Para Abdala Junior (1995), é uma predicação imprevisível, com traços caracterizadores que se repetem e outros que se modificam, às vezes de forma ambígua. O herói pode em um determinado momento ser corajoso, em outro covarde; ser calmo em uma situação e violento em outro. Por terem uma caracterização complexa, geralmente as personagens redondas estão entre as principais da narrativa, como Elizabeth e Jane.

Essa classificação das personagens não é fixa. Uma mesma personagem pode ser vista como plana em um momento e redonda em outro ou ter ambas as características. Abdala Junior (1995) argumenta que a análise da personagem pode depender da experiência do leitor e é conveniente que seja feita em comparação com outras personagens da narrativa, para compreender sua construção tendo em vista a função que desempenha.

Nas adaptações para a tela, como é o caso da websérie *The Lizzie Bennet Diaries*, a construção complexa de uma personagem envolve o emprego de diversos recursos para sua composição visual. A personagem é pensada por quem escreve o roteiro e por quem dirige as gravações, então ocorre a escolha do ator ou da atriz que a interpretará. Diversos profissionais auxiliam na caracterização física da personagem, na escolha da composição da roupa, do cabelo e da maquiagem. A fim de mostrar a forma como a personagem é construída psicologicamente e socialmente, há também a contribuição do cenário, do enquadramento da câmera, da sonoplastia, da iluminação. A personagem do romance é criada mentalmente pelo leitor, mas na adaptação para a tela sua representação física precisa ser apresentada. Tal representação tem a intenção de ser convincente para o público que automaticamente averigua se a imagem física construída combina com a caracterização social e psicológica da personagem. A narrativa para a tela apresenta diversos detalhes visuais que podem tornar a personagem adaptada do romance mais complexa, como é o caso das personagens Lizzie, Jane, Lydia e Charlotte na websérie.

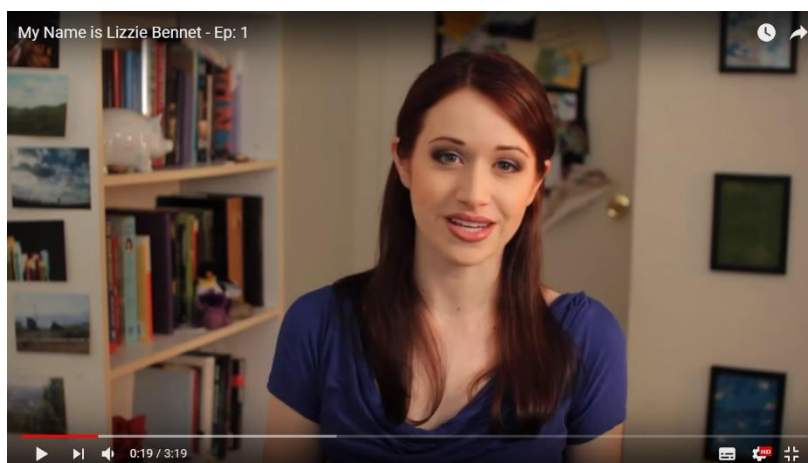
Elizabeth Bennet é transposta para a websérie como Lizzie. Se apresenta da seguinte forma: “Quem sou eu? Eu sou uma estudante de mestrado de 24 anos com uma montanha de dívidas em crédito estudantil, morando com os pais e se preparando para uma carreira.”⁷⁹ —

⁷⁹ No original: “Who am I? I’m a 24-year-old grad student with a mountain of student loans, living at home and preparing for a career”.

Lizzie Bennet (Ep. 1, 0'16"-0'23"). Suas primeiras palavras expõem ao público as dificuldades que enfrenta por ser uma jovem mulher de classe média nos Estados Unidos buscando uma carreira. Para fazer o curso de Comunicação, precisou financiar os estudos e não sabe se terá um emprego para pagar as dívidas. Compartilha com o público as adversidades que tem enfrentado em sua vida e as ansiedades sobre o seu futuro, pois não sabe se apesar de todos os anos de estudo conseguirá ter uma carreira promissora. Lizzie ocupa o papel de personagem principal e narradora dos fatos. A partir de sua perspectiva o público descobre o que acontece com a personagem, sua família e amigos.

A atriz que interpreta a personagem é Ashley Clements⁸⁰. As características físicas de Lizzie são: pele clara, cabelos ruivos, estatura mediana, magra (Figura 9). A construção visual parece ter intencionado representar uma pessoa de classe média, tanto pelas roupas, cabelo e maquiagem, quanto pelo quarto. Além disso, a maquiagem suave e a vestimenta simples constroem uma representação de pessoa despreocupada com moda e beleza, como o *frame* abaixo revela. Ao longo da websérie, percebemos por meio do desenvolvimento das personagens que a pouca atenção que Lizzie dá à aparência é contrastada com a preocupação com beleza e moda de Jane e de Lydia.

Figura 9 – A personagem Lizzie Bennet no *frame* do episódio 1 (0'19") de *The Lizzie Bennet Diaries*



Fonte: *THE LIZZIE BENNET DIARIES*, 2012.

A imagem de jovem “comum” elaborada foi relevante para a identificação do público com a personagem. A personagem se veste, age e tem problemas comuns à maior parte dos espectadores da produção. O cenário reforça a caracterização de estudante universitária. A posição da câmera em *medium close-up*, mostrando os ombros e a cabeça da personagem,

⁸⁰ <https://www.ashleyclements.net/>

permite revelar à esquerda uma estante com vários livros, uma referência à personagem Elizabeth do romance e seu interesse pela leitura, e atrás da porta um quadro com diversos recados. A câmera estática, a posição na qual Lizzie aparece e a distância da porta dão a impressão de que o quarto é pequeno, reiterando o aspecto de classe social apresentado.

A personagem Charlotte Lucas do romance foi adaptada para a websérie como Charlotte Lu. A mudança deve-se ao fato de que a atriz escolhida para ser Charlotte na adaptação — Julia Cho⁸¹ — é de origem asiática. A opção por uma personagem com características asiáticas para integrar uma adaptação da obra de Jane Austen deve ser ressaltada, visto que a diversidade étnica não aparece no romance e não costuma estar presente nas adaptações. Bernie Su⁸² afirma que em conversas com Hank Green consideraram que a websérie não poderia ter um elenco todo caucasiano. Os produtores perceberam que para verdadeiramente contextualizarem a narrativa nos Estados Unidos de 2012 precisariam ter outras etnias representadas.

Charlotte Lu é a melhor amiga de Lizzie e a ajuda na produção e edição dos vídeos para o vlog. Na verdade, sua experiência com vídeos faz com que seja a pessoa responsável por ensinar Lizzie a gravar, editar e fazer upload dos vídeos. Charlotte tem a mesma idade de Lizzie, 24 anos. As amigas nasceram no mesmo dia e suas mães entraram em trabalho de parto quando ambas estavam em um clube de leitura no qual discutiam *Sense and Sensibility*, de Jane Austen (Ep. 2), uma referência à escritora do texto adaptado. Charlotte aparece já no primeiro vídeo da websérie demonstrando que sua presença é constante na vida da amiga. No romance, a personagem é mencionada apenas no capítulo três e apresentada ao leitor no quinto capítulo como a mais velha entre os filhos de Lady Lucas, uma moça ajuizada e inteligente, de cerca de 27 anos, e a amiga mais íntima de Elizabeth. Há uma diferença de idade significativa entre as personagens, visto que Elizabeth tem apenas 19 anos. Apesar da amizade, uma conversa entre as duas personagens é descrita somente no capítulo seis.

A websérie procurou tornar a personagem Charlotte mais significativa na narrativa, introduzindo-a ao público no primeiro episódio e ressaltando sua participação importante no projeto de vlog de Lizzie. Bernie Su diz que incentivou um desenvolvimento maior da personagem na produção porque considera que a personagem aparece de modo decente no romance, mas é pouco desenvolvida tanto na minissérie da BBC de 1995 quanto no filme de 2005⁸³. O produtor explica que a Charlotte da websérie é uma ótima melhor amiga e uma

⁸¹ <https://twitter.com/thatjuliacho>

⁸² Post disponível no Tumblr de Bernie Su. Disponível em: <https://berniesu.tumblr.com/post/21510376101/lizzie-bennet-diaries-bts-why-is-he-bing-lee>. Acesso em: 05 out. 2019.

⁸³ Disponível em: <https://berniesu.tumblr.com/post/24285172336/lizzie-bennet-bts-the-yay-charlotte-effect>. Acesso em: 05 out. 2019.

personagem que o público gosta de ver na tela. Charlotte é quem contesta as críticas negativas de Lizzie e quem faz piadas para envergonhá-la. Essas atitudes tornam a relação das duas personagens bastante próxima e solidária.

Charlotte Lu é uma estudante de mestrado em Comunicação interessada na produção de vídeos. Filha mais velha de uma família de classe média, está enfrentando dificuldades financeiras para continuar os estudos e sua família também está com muitas dívidas. A personagem age em diversos momentos de modo mais racional do que emocional e aconselha Lizzie a repensar diversas afirmações que faz nos vídeos. Seu interesse por filmes clássicos e documentários é compartilhado com seus seguidores nas mídias sociais. A personagem tem um olhar crítico para as produções cinematográficas, com preferências por obras que abordam e debatem questões sociais.

A personagem Lydia é retratada pela atriz Mary Kate Wiles⁸⁴. É caracterizada fisicamente como magra, branca, de cabelos ruivos. Lydia é uma estudante de curso técnico em uma *community college*, tem 20 anos, não demonstra ansiedade sobre o futuro, não gosta de estudar e frequenta várias festas. O fato de frequentar a *community college* revela que não conseguiu ir direto para um curso de graduação em uma universidade. No primeiro episódio da websérie, Lydia invade o quarto de Lizzie durante a gravação do vídeo, agindo de modo empolgado, para contar que um rapaz chamado Bing Lee acabou de comprar a mansão em Netherfield. A personagem enfatiza que ele é rico, bonito e solteiro e comemora com um *high five* não correspondido por Lizzie. O final do episódio revela que Lizzie considera as atitudes da irmã muito infantis e que as duas têm um problema de relacionamento.

A personagem é a mais ativa nas mídias sociais e sempre está atualizada sobre os acontecimentos por viver conectada. As postagens descontraídas parecem agradar ao público desde o início. Na semana em que a websérie começou a ser veiculada, por exemplo, Lydia fez a seguinte publicação em seu Tumblr (Figura 10) e compartilhou em seu perfil no Twitter:

⁸⁴ <https://www.marykatewiles.com/>

Figura 10 – Imagem de uma publicação da personagem Lydia em seu perfil no Tumblr



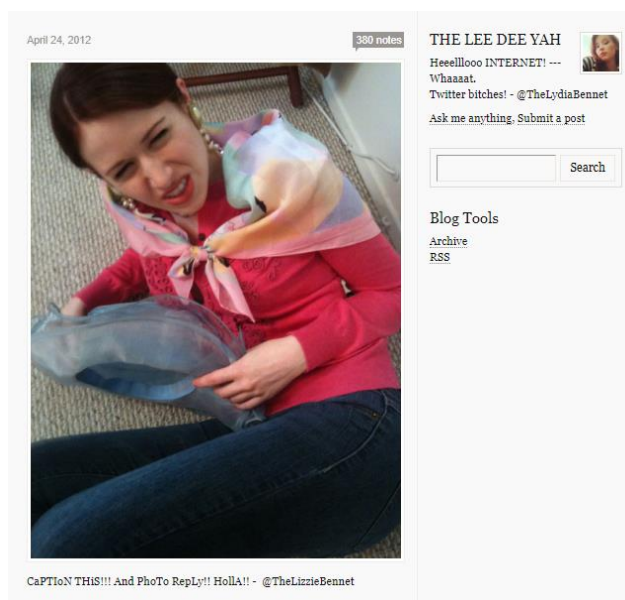
Fonte: Tumblr⁸⁵, 2019

A publicação ocorreu após *viewers* observarem algo diferente nos cotovelos da personagem quando levantou o braço para fazer o *high five* no primeiro episódio. Lydia publicou uma foto para mostrar ao público a flexibilidade dos seus cotovelos. Alguns *viewers* se identificaram com a personagem, disseram que também conseguiam fazer isso e compartilharam suas fotos na mesma posição. A partir desse momento, o público começou a conhecer a construção extrovertida da personagem e a interagir nas mídias sociais. A personagem afirmou ser “*adorbs*”, uma abreviação para “querida”, e o público começou a se dirigir a ela dessa forma.

No episódio 3, Lydia escuta Lizzie falando que fez um gráfico para mostrar o que seu pai costuma fazer para irritar sua mãe. Lydia abre a porta do quarto e grita “Nerd” no meio da gravação do vídeo. A ação é seguida por Lizzie levantando-se da cadeira e gritando para a irmã sair do quarto. O efeito de realidade é criado porque a discussão entre as irmãs não foi cortada do vídeo. No episódio 4, Lizzie está imitando a senhora Bennet diante da câmera quando Lydia entra no quarto sem fazer barulho, derruba a irmã, tira uma foto para registrar como Lizzie está vestida e publica nas mídias sociais (Figura 11) insinuando que está passando dos limites.

⁸⁵ Disponível em: <http://thelydiabennet.tumblr.com/post/21111120755/yeaah-for-reals-my-elbowz-are-double-jointed>. Acesso em: 06 out. 2019.

Figura 11 – Publicação da personagem Lydia no Tumblr mostrando Lizzie vestida como senhora Bennet



Fonte: Tumblr⁸⁶, 2019.

Abaixo da foto publicada Lydia pede para seus seguidores criarem uma legenda e recebe diversas respostas. As suas legendas favoritas foram compartilhadas três dias depois. A presença de Lydia nos vídeos de Lizzie é constante, mas não como convidada, geralmente a personagem se infiltra e participa. A energia de Lydia se torna um aspecto positivo ao longo da websérie. A personagem se preocupa com moda e beleza, é consumista, gosta de festas, bebida alcoólica e paquera.

A personagem Jane Bennet é interpretada pela atriz Laura Spencer⁸⁷, sendo alta, magra, de pele branca e cabelo liso ruivo. É apresentada por Lizzie como uma pessoa “praticamente perfeita em todos os aspectos”⁸⁸ (Ep. 2, 1’19”), uma referência à personagem Mary Poppins⁸⁹, e a pessoa mais doce que conhece. Com um diploma na área de moda, Jane trabalha em uma empresa do ramo, mas não tem um emprego bem remunerado. Apesar disso, é representada como uma mulher que trabalha bastante. No episódio 2, ao ser introduzida ao público, diz: “Eu estou muito cansada. Pediram para eu fazer várias coisas e comprar tecidos o dia todo, e separá-los, e fazer ligações, depois eu acho que fiz dez canecas de café e provavelmente tomei várias

⁸⁶ Disponível em: <http://thelydiabennet.tumblr.com/post/21711020996/caption-this-and-photo-reply-holla>. Acesso em: 06 out. 2019.

⁸⁷ <https://twitter.com/itsLauraSpencer>

⁸⁸ No original: “Practically perfect in every way”.

⁸⁹ Mary Poppins é um filme estadunidense de 1964. O título é também o nome da personagem principal, uma babá com poderes mágicos que se descreve como praticamente perfeita.

delas⁹⁰” (Ep. 2, 1’40”-1’51”). Jane enfrenta dificuldades financeiras, não está conseguindo pagar as dívidas estudantis, algumas parcelas estão atrasadas, e ainda mora com os pais aos 26 anos de idade.

A personagem, caracterizada como doce, evita falar mal de outras pessoas e sempre pede desculpas quando faz alguém se sentir mal. Essa caracterização inicial da personagem vai ao encontro de como Jane Bennet é introduzida no romance. Nas palavras de Elizabeth, Jane “tem uma inclinação para gostar em geral das pessoas. Nunca encontra defeito em ninguém. A seus olhos todos são bons e agradáveis” (AUSTEN, 2017, p. 18). No entanto, ao longo da narrativa na websérie a personagem se torna mais complexa e menos preocupada em ser “mulher para os outros”, toma consciência de si e de como deve buscar seguir seu sonho de ter uma carreira no mundo da moda.

Para analisarmos as personagens acima descritas, escolhemos temas apresentados na websérie que se destacam quando consideramos um estudo focado na representação de mulheres na mídia contemporânea. Diante disso, abordaremos o que é ser “mulher de verdade” na websérie, estabelecendo um diálogo com o romance. Dentro deste tema maior, estudamos a forma como os aspectos de educação, estabilidade financeira, beleza e sexualidade feminina são retratados. Em seguida, abordamos os comportamentos “masculinos” das personagens, o padrão duplo de julgamento de gênero e a relação de irmandade entre as mulheres e sua contribuição para a construção identitária. Por fim, de forma breve, apresentamos como as masculinidades são representadas na adaptação.

5.1 A “mulher verdadeira” ou “mulher de sucesso”

Em *Pride and Prejudice*, no capítulo oito, as personagens Bingley, Mr. Darcy, Miss Bingley e Elizabeth Bennet desenvolvem uma conversa sobre as expectativas sociais em relação às mulheres jovens na Inglaterra no início do século XIX:

— Espanta-me a capacidade que têm as moças de se tornarem tão prendadas — disse Bingley.

— Todas as moças são prendadas! Meu caro Charles, que quer você dizer com isto?

— Sim, todas desenham mesas, forram biombos e fazem bolsas de tricô. Não conheço uma só moça que não saiba fazer todas estas coisas. E nunca

⁹⁰ No original: “I’m just really exhausted. They had me running around and ordering fabrics all day, and sorting them, and making phone calls, then I think I made ten pots of coffee and I drank probably a lot of cups of those”.

ouvi mencionar o nome de uma moça pela primeira vez sem que me informassem que era muito prendada.

— A sua lista dos talentos comuns — disse Darcy — é verdadeira demais. A palavra prendada é aplicada a muitas moças somente porque sabem tricotar uma bolsa ou forrar um biombo. Mas estou longe de concordar com você no seu julgamento sobre as moças em geral. Apesar do grande número das minhas relações, não posso gabar-me de conhecer mais de meia dúzia de moças que são realmente prendadas.

— Nem eu — disse Miss Bingley.

— Nesse caso — observou Elizabeth —, deve exigir muitas qualidades para o seu ideal de mulher perfeita.

— De fato, exijo muitas qualidades.

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

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

— Já não me espanto de que conheça apenas seis mulheres completas, espanto-me é de que conheça alguma (AUSTEN, 2017, p. 41-42)

O termo empregado no texto em língua inglesa para referir-se às mulheres que atendiam às expectativas sociais de gênero é “*accomplished women*”. Lúcio Cardoso, tradutor da vigésima edição de *Pride and Prejudice* pela editora Nova Fronteira, preferiu utilizar a palavra “prendada” na tradução para o português brasileiro, a qual exemplifica a intenção da escritora no texto. O sentido de *accomplished* no romance está relacionado às habilidades que as mulheres desenvolviam na época enquanto estavam sendo educadas e preparadas para a fase adulta. No contexto atual, prendada no Brasil quer dizer que uma mulher tem habilidades relacionadas ao contexto doméstico (costurar, bordar, cozinhar) e não seria necessariamente recebido como um elogio por muitas mulheres jovens. O termo *accomplished women*, no contexto contemporâneo, adquiriu outro sentido porque as expectativas sociais de gênero e o ideal de feminilidade são diferentes no século XXI devido a diversas mudanças sociais, culturais, políticas e econômicas e por causa de movimentos feministas. Ser uma “mulher verdadeira” significa ter sucesso na esfera pessoal e profissional para as jovens do ocidente.

O comentário de Bingley no capítulo oito do romance revela que de seu ponto de vista todas as mulheres, sem exceção, buscam desenvolver as habilidades que cita. Ao fazer tal afirmação, o personagem mostra como procurar atender aos padrões estabelecidos para as mulheres na época era entendido como uma verdade universal. Apesar disso, Darcy e Bingley discordam a respeito das habilidades necessárias para uma mulher ser considerada prendada.

Wells (2003) afirma que as habilidades listadas por Bingley — “todas desenham mesas, forram biombos e fazem bolsas de tricô” (AUSTEN, 2017, p. 42) — eram consideradas menores porque exigiam pouco treino ou dedicação. Mr. Darcy acredita que uma mulher precisa ter outras habilidades além de saber bordar, o que inclui saber cantar, dançar, desenhar, falar as línguas modernas. A perspectiva de Darcy vai além de habilidades básicas que eram esperadas para uma mulher e entra no âmbito da educação feminina. Caroline Bingley acrescenta à lista a necessidade de um certo quê em sua maneira de andar, no tom da sua voz e no modo de exprimir-se, porém tais aspectos, de acordo com Wells (2003), não se referem às convenções sociais sobre talentos femininos, mas sim ao comportamento exigido de mulheres de classe alta em ambientes públicos.

Além das habilidades anteriormente listadas, Mr. Darcy amplia a lista de Bingley acrescentando que a mulher para ser considerada realmente prendada deve também procurar desenvolver seu espírito por meio da leitura. No entanto, o personagem não esclarece a que tipo de leitura está se referindo já que no final do século XVIII e início do século XIX os livros de conduta eram indicados às mulheres para aprenderem mais sobre os valores morais da época, enquanto os romances, por exemplo, não eram sugeridos como leituras para jovens porque poderia corromper suas mentes. Ainda assim, a personagem Caroline parece identificar-se com tal descrição de “mulher verdadeira” e demonstra, por meio de sua fala, que atende completamente a tais expectativas. A personagem compreende que como Elizabeth não pertence a uma classe social alta não possui todas as habilidades citadas.

Ao ouvir essa representação de mulher ideal para um casamento, Elizabeth se espanta e afirma que não há nem mesmo uma mulher que possua todas essas qualidades:

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

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

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

Mrs. Hurst e Miss Bingley protestaram juntas contra a injustiça contida naquela dúvida. E ambas declararam que conheciam muitas mulheres que correspondiam àquelas exigências (AUSTEN, 2017, p. 42).

A cena mencionada apresenta perspectivas femininas divergentes sobre a educação da mulher na época. Enquanto Elizabeth discorda das exigências atribuídas às mulheres para que sejam escolhidas como esposas, Caroline Bingley se vangloria pelo fato de atender a todos os requisitos discutidos, pois recebeu a educação “adequada” ao passo que Elizabeth não aprendeu

todas as habilidades listadas. Para Caroline, Elizabeth está sendo muito injusta ao achar que as mulheres não têm capacidade de atingir as expectativas citadas. Elizabeth, no entanto, pensa que a sociedade é injusta com as mulheres ao exigir tanto em troca de casamentos que costumam ser arranjados para conseguir estabilidade financeira e social.

Wells (2003, p. 106) argumenta que neste diálogo “embora Elizabeth proteste contra o rigor da nova definição de Mr. Darcy de mulher ‘realmente talentosa’, ela não contesta as habilidades per se⁹¹”. A personagem demonstra sua insatisfação com o rigor das exigências estabelecidas para as mulheres, mas ao mesmo tempo não as subverte. Por estar inserida em uma sociedade que educa as mulheres a seguirem determinados padrões, Elizabeth questiona algumas convenções e ao mesmo tempo procura se adequar a elas porque a não adequação poderia levar ao julgamento da sociedade e, conseqüentemente, ao título de mulher não respeitável, não virtuosa. Ao ser chamada assim a mulher dificilmente conseguiria um “bom” casamento.

A ideia de “mulher verdadeira” é transposta para a adaptação e atualizada. Dessa forma, enquanto o romance revela um conceito de mulher ideal mais centrado em habilidades do mundo doméstico, na websérie o conceito é ampliado e expandido para o espaço público. Apesar de não ter se livrado completamente das “obrigações femininas” no espaço doméstico, a mulher jovem atualmente tenta conquistar seu lugar por meio de uma carreira profissional. Duzentos anos depois do romance, a websérie apresenta personagens femininas que têm direitos civis adquiridos e acreditam que as mulheres são capazes, independentes e sujeitos que não são definidos a partir do homem. No entanto, as conquistas de movimentos feministas são perpassadas por discursos da mídia tradicional e do neoliberalismo, o que faz com que seja propagada a ideia de que o feminismo não é mais necessário e de que as lutas agora são individuais, ou seja, as mulheres têm seu espaço conquistado e só precisam se esforçar para ter sucesso.

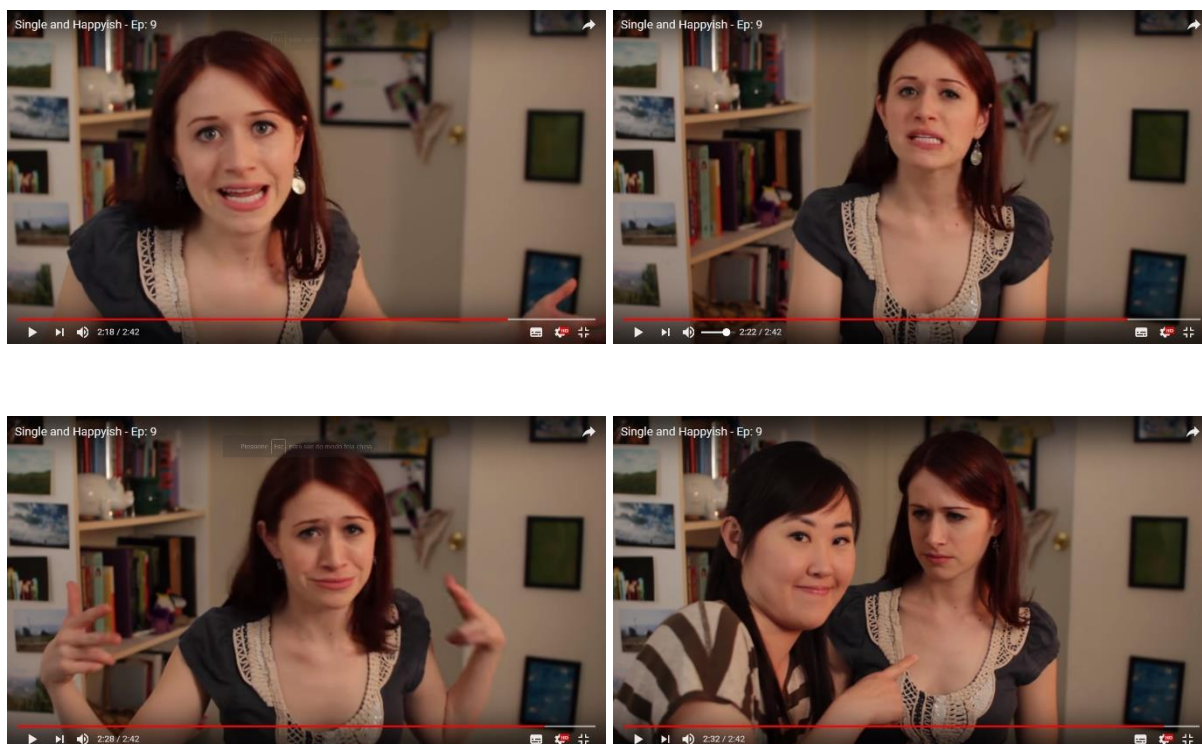
A personagem Lizzie começa a narrativa da websérie tentando entender o que precisa fazer para atingir o ideal de “mulher verdadeira”. No episódio 9, Lizzie afirma: “A vida não gira mais em torno de homens! Eu posso fazer um doutorado. Eu posso administrar uma empresa. Eu posso conseguir uma dessas hipotecas ruins e me colocar em uma dívida horrível e debilitante. (...) Eu não preciso de um marido⁹²” (Ep. 9, 2’18”-2’28”). É uma exposição de

⁹¹ No original: “Although Elizabeth protests the stringency of Mr. Darcy’s new definition of a ‘really accomplished’ woman, she does not object to accomplishments per se”.

⁹² No original: “All life doesn’t revolve around men anymore! I can get a PHD. I can run a company. I can get one of those crappy mortgages and put myself in horrible, debilitating debt. (...) I don’t need a husband”.

ideias pós-feministas sobre direitos conquistados que afirmam que as mulheres são capazes e empoderadas. No entanto, o posicionamento de independência de Lizzie é, logo em seguida, questionado por Charlotte que diz: “Mas você ainda está morando com seus pais⁹³” (Ep. 9, 2’32”). Charlotte aponta que Lizzie, apesar de colocar-se como uma mulher independente e livre para fazer suas próprias escolhas, ainda mora com os pais e isso é visto como uma indicação de fracasso. Por meio dessa crítica, Charlotte ressalta que Lizzie só será uma “mulher de sucesso” quando for financeiramente independente. Nesse momento, Lizzie muda sua expressão de euforia para frustração, como podemos perceber na cena a seguir (Ep. 9, 2’18”-2’32”):

Figura 12 – A personagem Lizzie afirmando que não precisa de um homem em sua vida no episódio 9 de *The Lizzie Bennet Diaries*



Fonte: *THE LIZZIE BENNET DIARIES*, 2012.

A edição empregada neste episódio mostra a personagem Lizzie eufórica e aparecendo na tela à esquerda, depois à direita e, por fim, no centro. Esse recurso é utilizado no vlog quando a personagem quer citar diversos argumentos sobre um mesmo assunto. Como a câmera é estática, a personagem muda de lugar, com o uso da edição, como forma de chamar a atenção dos *viewers* para o que está sendo debatido. Na última parte não há movimentação alguma, pois

⁹³ No original: “But you are still living at home”.

a crítica de Charlotte paralisou Lizzie e a colocou em uma posição de encurralada, sem uma resposta. Lizzie parece refletir sobre a afirmação de Charlotte e perceber que no contexto contemporâneo é considerada um fracasso. Para enfatizar o não sucesso de Lizzie, o recurso de “quebra da quarta parede” foi empregado. Charlotte saiu de trás da câmera para se intrometer na narração de Lizzie e ressaltar um aspecto constrangedor para a personagem.

No contexto atual, o discurso de que o feminismo não é mais importante porque as mulheres já conquistaram seus direitos predomina na mídia tradicional. Savigny e Warner (2015) abordam a forma como a influência da mídia tradicional tem contribuído para diminuir os aspectos políticos das diferentes formas de feminismo e divulgado uma visão do feminismo como ultrapassado, não mais necessário porque já atingiu seus objetivos. Por outro lado, as diferenças de gênero ainda existem. Há uma mistura de características do ideal de mulher propagado pelo patriarcalismo e de aspirações femininas conquistadas após movimentos feministas. Como resultado, as mulheres enfrentam uma jornada dupla e sobrecarga de atividades para atenderem às expectativas contraditórias, assim como um sentimento de fraqueza e incapacidade de atingir um ideal tão impraticável.

Da mesma forma que existe uma conversa entre Darcy, Bingley, Caroline e Elizabeth sobre o ideal de feminilidade em *Pride and Prejudice*, na websérie Lizzie e Caroline conversam com o público e comentam o que Darcy considera ser uma “mulher verdadeira”. Esse é um aspecto mantido na adaptação, porém atualizado. Entre as características citadas por Darcy estão: ser educada, seletiva, instruída, ter pelo menos um diploma universitário e uma apreciação por artes que não inclua filmes de Hollywood e música popular, estar em boa forma física, ser fluente em mais de uma língua, informada sobre os problemas atuais da sociedade, responsável com as finanças, ter uma natureza caridosa, um talento para algo diferente de assistir *reality shows*⁹⁴ (Ep. 30, 2’32”-3’04”). Lizzie questiona esse ideal: “Quantas realmente preenchem o perfil de Darcy de mulher perfeita⁹⁵?” (Ep. 30, 3’23”-3’24”). O ideal de mulher apresentado por Darcy na websérie envolve aspectos que abordamos nas próximas seções: a educação formal feminina, a estabilidade financeira, o cuidado com a beleza. É um perfil que, com exceção dos exageros quanto à cultura erudita, reproduz o conceito de mulher independente propagado pelo discurso neoliberal. A mulher jovem deve ser instruída, trabalhar, consumir e cuidar do corpo.

⁹⁴ No original as características são: courteous, selective, well-read, at least an advanced college degree and an appreciation for arts that does not include Hollywood movies or popular music, physically fit, fluent in more than one language, up to date on current affairs, fiscally responsible, a charitable nature, a talent for something other than watching reality television.

⁹⁵ No original: “How many women actually fit Darcy’s profile of perfect womanhood?”

O discurso de Darcy sobre a “mulher verdadeira” na contemporaneidade parte de uma perspectiva pós-feminista e neoliberal, pois características importantes para o espaço público são evidenciadas e o fato de que aspectos “femininos” ainda são cobrados das mulheres é silenciado. A websérie apresenta um discurso de liberdade de escolha e de individualismo, no qual afirma que as mulheres podem ser o que quiserem se forem determinadas. As personagens femininas abraçam esse discurso e expressam seus dilemas e ansiedades por causa da pressão social para que tenham sucesso na vida profissional e pessoal. Lydia é a única personagem que não demonstra querer alcançar o ideal de “mulher de sucesso” propagado: não gosta de estudar, não fala sobre ter uma profissão, aproveita o presente de uma forma que desagrada às pessoas ao redor. Por causa disso, recebe diversas críticas por ter atitudes consideradas inapropriadas, por não se adequar aos padrões socialmente estabelecidos.

A literatura e a mídia são responsáveis por construir representações de mulheres que influenciam na construção identitária das leitoras e das espectadoras. McRobbie (2009) critica o fato de que produções populares normalizam as ansiedades de gênero pós-feministas. Acredita que por causa disso as jovens tendem a acreditar no discurso de capacidade, sucesso, conquistas, mobilidade social e a não questionar diferenças de gênero ainda existentes. A representação de personagens femininas fortes é importante porque permite ao público identificar-se e buscar ser como tais personagens, no entanto, não debater o *status quo* também pode levar as leitoras e as espectadoras a acreditarem que não é mais preciso lutar pela igualdade de gênero. Para McRobbie (2009, p. 57), há “uma sugestão de que as mulheres jovens ganharam a luta pela igualdade, conquistaram reconhecimento como sujeitos que recebem atenção governamental e isso substituiu qualquer necessidade de críticas feministas⁹⁶”. Na websérie, a realidade das personagens femininas reflete essa perspectiva pós-feminista e neoliberal.

Acreditamos que ao invés de uma independência e liberdade de escolha, a mulher contemporânea vive um duplo enredamento. Segundo Bueskens (2018), o discurso neoliberal e pós-feminista gera uma dualidade contraditória. Não emprega fortemente padrões patriarcais, ou seja, não afirma que as mulheres devem voltar para o espaço doméstico, lhes tirando direitos adquiridos. Ao invés disso, incentiva que as mulheres tenham independência financeira, mas não as liberta completamente do universo doméstico e do ideal de feminilidade historicamente propagado.

⁹⁶ No original: “a suggestion that young women have now won the battle for equality, they have gained recognition as subjects worthy of governmental attention and this has replaced any need for the feminist critiques”.

Para mostrar como esses aspectos aparecem na adaptação, abordamos tópicos mais específicos nas próximas subseções: a questão da educação formal, a estabilidade financeira, o cuidado com a beleza e o comportamento “masculino” das mulheres. Utilizamos categorias criadas por McRobbie (2009) para mostrar como tecnologias de poder são empregadas sobre as mulheres jovens para influenciar seus comportamentos, sendo elas: a trabalhadora bem qualificada, a máscara pós-feminista e a mulher fálica.

5.1.1 A educação feminina

No romance, as personagens consideradas prendadas são aquelas que receberam uma educação que as preparou para atender às expectativas sociais estabelecidas para as mulheres. Tais expectativas eram diferentes para cada classe social: no caso da classe alta, envolviam dedicação da mulher para desenvolver habilidades e talentos específicos para conquistar um marido e gerenciar as atividades domésticas, já para a classe baixa significava aprender a realizar tarefas domésticas para trabalhar.

Teachman (1997) afirma que em todos os níveis sociais da Inglaterra, a educação formal das filhas era considerada de menor importância do que a dos filhos. Os filhos da classe alta eram educados em escolas de qualidade e geralmente frequentavam a universidade para se prepararem para uma carreira ou para se relacionarem com outros homens da mesma classe social. A educação formal não era considerada importante para preparar uma mulher para a vida adulta, pois o espaço privado lhe era destinado enquanto o espaço público era masculino. Dessa forma, as mulheres de classe alta eram educadas em casa pela mãe, por uma governanta ou por uma tutora. Os estudos geralmente eram focados em habilidades para ser esposa e dona de casa, gerenciar a casa e realizar afazeres domésticos. Para tanto, as meninas aprendiam a ler e a fazer cálculos básicos para organizar as contas da casa, porém a maior parte de sua educação era voltada para habilidades como tocar piano, cantar, bordar, dançar, desenhar e pintar. Já as mulheres de classe inferior e da classe trabalhadora aprendiam o básico sobre tarefas domésticas, incluindo costurar e cozinhar (para supervisionar os empregados ou fazer o trabalho), e também sobre decoração da casa com poucos recursos a fim de terem a possibilidade de se casar com homens com poucos recursos financeiros ou de trabalhar como criada. Essas eram as habilidades esperadas de uma mulher prendada nesse período. Além disso, esperava-se que a mulher se comportasse de modo “adequado”, respeitasse os ensinamentos morais, se vestisse “adequadamente” e fosse reservada. Apesar de a leitura ser incentivada, os livros escolhidos deveriam ser voltados para ensinamentos de boa conduta.

Para Wells (2009), o ideal de uma mulher prendada era construído colaborativamente e sustentado pelas mulheres tanto quanto pelos homens. “Isso faz sentido, dado que o objetivo social central dos talentos é permitir que as mulheres com idade para casar atraiam a atenção dos homens⁹⁷” (WELLS, 2009, p. 303). A competitividade para mostrar-se como a mais talentosa (*the most accomplished*) era estimulada entre as mulheres. Em *Pride and Prejudice*, no entanto, Jane Austen emprega uma linguagem irônica para questionar esse ideal. Elizabeth, uma personagem não considerada tão talentosa como outras (Miss Bingley, Georgiana, Mary), consegue o melhor casamento no sentido financeiro e afetivo, mesmo após esquivar-se de tocar em algumas situações e afirmar que não é tão talentosa como outras mulheres presentes na sala. Por ter um comportamento distinto da maioria das mulheres de seu contexto, ao longo da narrativa seus talentos são avaliados e criticados por outras mulheres, principalmente as de classe alta como Lady Catherine:

- Sabe tocar piano e cantar, Miss Bennet?
- Um pouco.
- Então, um dia destes precisa nos dar este prazer. O nosso instrumento é dos melhores. Provavelmente superior ao... Precisa experimentá-lo qualquer dia. As suas irmãs também sabem tocar e cantar?
- Uma delas sabe.
- Por que as outras também não aprenderam? Deviam todas saber música. As irmãs Webb todas sabem tocar. E o pai delas não tinha tanto rendimento quanto o seu. Sabe desenhar?
- Não, senhora.
- O quê? Nenhuma de vocês?
- Nenhuma.
- Isto é muito curioso. Mas com certeza não tiveram oportunidade. Sua mãe devia ter levado vocês todas as primaveras para a cidade, para tomar lições.
- Minha mãe não faria objeção a isto, mas meu pai detesta Londres.
- A sua governanta foi despedida?
- Nós nunca tivemos governanta.
- Nunca tiveram governantas? Como é isto possível! Educar cinco filhas sem uma governanta! Nunca ouvi tal coisa! Sua mãe deve ter ficado escravizada à educação de vocês!
- Elizabeth não pôde deixar de sorrir ao responder que este não fora o caso.
- Então quem ensinou a vocês? Quem se encarregou da sua educação? Sem uma governanta, ela deve ter sido relaxada.
- Em comparação com a de certas famílias, acredito que sim. Mas lá em casa, às meninas que quiseram aprender nunca lhes faltou meios para isto. Sempre nos encorajaram a ler e tivemos todos os professores necessários. Mas às que preferiram não estudar foi-lhes feita a vontade (AUSTEN, 2017, p. 161-162).

⁹⁷ No original: “This makes sense, given that the central social purpose of accomplishments is to enable marriageable women to attract men’s notice”.

Na perspectiva de Lady Catherine, uma mulher da aristocracia, Elizabeth e suas irmãs deveriam ter recebido uma educação diferente para conseguir um “bom” casamento, pois suas habilidades são poucas perto de outras candidatas que existem na sociedade. Elizabeth, no entanto, parece não se incomodar com as inquisições de Lady Catherine e nem mesmo sugere que vai pensar a respeito de seus conselhos femininos. Ao argumentar sobre esse diálogo, Wells (2009, p. 309) afirma que “o fato de Elizabeth se retirar da corrida em busca de talentos não significa que ela não tenha nenhum, apenas que ela se recusa em ter seus valores julgados por Caroline Bingleys e Lady Catherines que existem no mundo⁹⁸”. A personagem sente-se incomodada com o fato de existir uma competição estabelecida entre as mulheres e a cobrança constante para que se adeque às exigências sociais. Elizabeth percebe que seus pais foram mais abertos a oferecerem escolhas às filhas sobre o que gostariam de aprender ou não do que outras famílias.

Wells (2009) acredita que uma das razões para que mulheres sejam atraídas pela narrativa de Austen e suas adaptações é ver Elizabeth responder Caroline, Darcy e Lady Catherine quando questionada sobre suas habilidades femininas. Outro motivo é ver Darcy apaixonar-se por Elizabeth apesar de a personagem não atender ao seu padrão de “mulher verdadeira” inicialmente citado. O fato de Elizabeth não atender às expectativas sociais de gênero e ainda assim conseguir o melhor casamento no romance agrada às leitoras por acreditarem que mesmo não atendendo aos padrões sociais contemporâneos conseguirão encontrar um Darcy que as aceite como são. Por mais que tal afirmação pareça o resumo do enredo de uma *chick lit*, após décadas de lutas por direitos e questionamento de convenções sociais, as mulheres ainda são pressionadas a seguirem determinados modelos de ideais femininos, por isso identificam-se com personagens que de alguma forma conseguem romper paradigmas.

A crítica às convenções sociais e culturais aparecem em diversos momentos da narrativa, em diálogos e na própria construção das personagens. Austen elaborou a narrativa de uma forma que as personagens que são consideradas prendadas de acordo com as convenções sociais da época não são destacadas, tão pouco recompensadas, e o foco permanece em Elizabeth. Mary Bennet tem mais habilidades do que Elizabeth, sabe cantar e tocar, pratica todos os dias, mas é caracterizada com diversos defeitos que a tornam menos interessante na narrativa: “Mary não tinha talento, nem gosto. Embora a vaidade lhe tivesse dado perseverança,

⁹⁸ No original: “That Elizabeth detaches herself from the race for accomplishment does not mean that she lacks any, only that she refuses to have her worth judged by the Caroline Bingleys and Lady Catherines of the world”.

dera-lhe igualmente um ar pedante e maneiras convencidas, coisas suficientes para obscurecer triunfos maiores do que aqueles que era capaz de alcançar” (AUSTEN, 2017, p. 29). O fato de Mary não atrair pretendentes e terminar a narrativa sem se casar pode ser visto como uma crítica à convenção de que uma mulher que tenha as habilidades inicialmente citadas neste capítulo estará preparada para conseguir um marido. Além disso, percebemos uma perspectiva de rejeição aos ensinamentos de livros de conduta, pois a personagem Mary é uma leitora voraz de tais textos e está sempre pronta para emitir uma opinião crítica sobre os eventos, mas as pessoas não gostam de ouvir seus comentários pedantes.

Da mesma forma que Mary é diminuída em comparação com Elizabeth, outras personagens que poderiam ocupar o lugar de “mulher completa” apresentam características que as desprestigiam. Wells (2003) afirma que uma dessas personagens poderia ser Anne de Bourgh, mas está debilitada por uma doença, como lamenta Lady Catherine: “Se eu jamais tivesse aprendido música, seria uma grande intérprete. E Anne também, aliás, se a saúde dela o tivesse permitido” (AUSTEN, 2017, p. 170). Outra personagem que demonstra ser prendada é a irmã de Bingley. Caroline Bingley é essencialmente uma dama da alta sociedade, porém, apesar de todo seu talento, não consegue atrair a atenção de Mr. Darcy. Por fim, Georgiana Darcy é uma jovem mulher elogiada desde o início da narrativa por suas habilidades. Caroline afirma que “ela toca piano divinamente” (AUSTEN, 2017, p. 41), Wickham a considera bonita e muito prendada, e Darcy “louvou afetuosamente o talento de sua irmã” (AUSTEN, 2017, p. 170) diante de uma pergunta de Lady Catherine acrescentando que ela estuda com muita constância. Apesar disso, Wells (2003) ressalta que Georgiana não se destaca em relação às outras mulheres da narrativa porque não tem ao menos uma oportunidade de tocar em público ao longo da narrativa.

A partir da perspectiva de Elizabeth, Georgiana é apresentada como “extremamente tímida”, uma pessoa que conversa pouco e em “simples monossílabos” (AUSTEN, 2017, p. 248). Todas as personagens que poderiam atender às características de “mulher verdadeira” listadas por Darcy e Miss Bingley têm falhas de caráter que as impedem de serem vistas como prendadas dentro da narrativa. Acreditamos que Austen pode ter tido a intenção de mostrar aos leitores que uma mulher com todas essas características não existe na realidade, pelo menos não neste romance, e reafirma a opinião de Elizabeth quando disse “Eu nunca vi uma tal mulher. Nunca vi tanta capacidade de aplicação, gosto e elegância reunidas numa só pessoa”.

Ser uma “mulher verdadeira” no romance envolve características consideradas “femininas”, as quais foram questionadas por movimentos feministas. Na transposição do texto

literário para a websérie, as habilidades esperadas das mulheres são outras. A indagação de Lady Catherine foi atualizada. No episódio 54, Lizzie relata que no jantar com Catherine De Bourgh, investidora na empresa de Ricky Collins, sentiu-se um fracasso. Nas palavras de Lizzie: “Ela falou sobre todas as habilidades possíveis para me questionar se eu era capaz de realizá-las. Cozinhar. Pintar. Esgrima. História dos Estados Unidos. Pelos menos eu costumava jogar tênis. Então ela perguntou se Jane e Lydia estão mais preparadas para a vida do que eu⁹⁹” (Ep. 54 – 1’43”-1’57”). Na fala de De Bourgh, aparecem atividades do espaço doméstico, como cozinhar e pintar, mas o ideal de feminilidade é ampliado e inclui praticar esportes — esgrima — e ter estudos avançados — História do Estados Unidos. É um exemplo de como até a visão de gerações anteriores sobre ser “mulher verdadeira” está mudando, mas ainda inclui aspectos tradicionais. A educação formal da mulher jovem é apontada como aspecto significativo para o alcance de sucesso.

No contexto contemporâneo, permeado por discursos pós-feministas, existe o que McRobbie (2009) define como novas tecnologias de gênero focadas na feminilidade das jovens. McRobbie (2009) aponta quatro tecnologias, sendo uma delas denominada “a trabalhadora bem qualificada” (*the well-educated working girl*). Esta tecnologia é empregada para convencer as jovens sobre a importância da educação e do trabalho na construção de suas identidades. Em relação à educação, há o discurso de que as jovens ganharam igualdade no sistema educacional e não sofrem mais qualquer tipo de injustiça. Através da influência do discurso neoliberal e pós-feminista, houve um distanciamento de debates focados na relação entre mulheres e educação formal. Assume-se que as jovens têm acesso à educação necessária e como sujeitos capazes só precisam ser esforçadas para conquistarem espaço no mercado de trabalho. Apesar de esse não ser o único discurso que circula sobre a educação feminina (existem grupos que questionam diferenças de gênero na universidade e em cursos da área de exatas), o predomínio da veiculação dessas ideias na mídia tradicional é preocupante.

A condição das mulheres historicamente mudou após o acesso ao ensino básico e superior. No entanto, Bourdieu (2005) defende que a equidade de oportunidades de acesso não deve mascarar as desigualdades que persistem. O sociólogo explica que:

Em número maior que os rapazes, quer para obtenção do bacharelado, quer nos estudos universitários, as moças estão bem menos representadas nos departamentos mais cotados, mantendo-se sua representação inferior nos

⁹⁹ No original: “She went through every possible life skill to quiz me on whether or not I was capable of it. Cooking. Painting. Fencing. US history. At least I used to play tennis. Then she asked me if Jane and Lydia are better prepared for life than I am”.

Departamentos de Ciências, ao passo que cresce nos Departamentos de Letras. Nos liceus profissionais elas permanecem, igualmente, direcionadas sobretudo para as especializações tradicionalmente consideradas “femininas” e pouco qualificadas (como as de empregadas da coletividade ou do comércio, secretariado e profissões da área de saúde), ficando certas especialidades (mecânica, eletricidade, eletrônica) praticamente reservadas aos rapazes (BOURDIEU, 2005, p. 109).

A narrativa da websérie mascara a existência de desigualdades e confere a cada indivíduo a responsabilidade pelo sucesso nas instituições de ensino. A perpetuação de padrões tradicionais de gênero deve ser foco de atenção porque “a mesma lógica rege o acesso às diferentes profissões e às diferentes posições dentro de cada uma delas” (BOURDIEU, 2005, p. 109). As personagens da websérie estão em cursos que são vistos como “femininos”: graduação em Moda e em Comunicação, o que pode suscitar uma reflexão sobre o motivo que as levou a escolher tais cursos. Como demonstrou Bourdieu (2005), o que as personagens veem como uma escolha individual devido ao interesse pessoal pode ser resultado da influência de um discurso tradicional que sugere a distribuição de gênero nos diferentes cursos.

As personagens principais da websérie reconhecem a importância da educação para seu futuro profissional. Jane Bennet, Lizzie Bennet e Charlotte Lu fizeram financiamento estudantil para fazer um curso universitário porque sabem que é um fator fundamental para construir uma carreira. Nos Estados Unidos, há poucas universidades públicas e mesmo as instituições públicas costumam cobrar mensalidades. Diante dessa realidade, apenas estudantes de classe alta conseguem terminar uma graduação ou pós-graduação sem dívidas. Fellet (2016), em um artigo intitulado “A vida dos estudantes americanos com dívidas acima dos R\$ 500 mil”, publicado no jornal Globo.com, conta que cerca de 70% dos estudantes americanos recorrem a empréstimos para pagar os estudos no ensino superior. Dados indicavam que em 2016 a dívida estudantil nos Estados Unidos havia alcançado US\$ 1,3 trilhão, quantidade devida por 43,3 milhões de pessoas. O autor ressalta que esses estudantes terminam o ensino superior endividados e alguns passarão o resto da vida tentando quitar os empréstimos.

Essa realidade é a mesma de Charlotte, Lizzie e Jane. Jane já concluiu seu curso de graduação e começou a pagar as parcelas de sua dívida, no entanto no início da websérie Lizzie ressalta que a irmã atrasou parcelas do empréstimo porque ganha pouco. Charlotte quer conseguir um emprego para começar a quitar suas dívidas de crédito estudantil e espera que a sua irmã Maria Lu não precise passar pela mesma situação: “É claro que como sua irmã mais velha eu espero que ela não precise encontrar um emprego em tempo integral até ter concluído

seu curso¹⁰⁰” (*MariaOfTheLu*, ep. 7, 0’54”-1’01”). Assim, percebemos que enquanto no romance as mulheres buscavam segurança financeira no casamento, na websérie a formação no ensino superior é vista como a principal forma de conseguir um emprego bem remunerado e, conseqüentemente, estabilidade financeira, sendo uma jovem de classe média nos Estados Unidos.

Ao contrário das duas irmãs, Lydia não se dedica aos estudos. A cobrança para que a personagem estude se repete ao longo de toda a narrativa, por todos os membros de sua família. Isso é narrado por Lizzie, mas também pela própria Lydia quando cria o seu vlog para relatar os eventos da sua vida enquanto está longe de Jane e Lizzie. *The Lydia Bennet* é uma narrativa paralela à *The Lizzie Bennet Diaries* na qual Lydia assume o papel de narradora e temos acesso às suas percepções, o que inclui a personagem dizendo repetidamente que estudar é chato. No episódio 9, relata que sua prima Mary está ajudando-a a estudar: “Ela está sendo ótima me ajudando a estudar para as provas, mas eu estou muito entediada. Estudar é difícil. Memorizar fatos seria muito mais fácil se pudéssemos fazê-lo em forma de um jogo com bebida alcoólica. Ou apenas não estudar!”¹⁰¹ (*The Lydia Bennet*, Ep. 9, 0’02”-0’14”). No episódio seguinte mata aula e chama Mary para ir ao parque de diversões. Em outro, ao invés de estudar para seus exames, novamente convida Mary para sair (Ep. 12). Em seguida, dirige até Los Angeles para encontrar Jane e não avisa aos seus pais (Ep. 13). Por fim, a senhora Bennet ameaça doar todas as roupas de Lydia caso não volte para as aulas (Ep. 15), uma forma de convencer a personagem através de seu consumismo.

A perspectiva de Lydia de narração dos fatos no vlog demonstra que a mãe gostaria que seguisse os passos de Jane e de Lizzie, personagens que buscam ser mulheres independentes por meio de uma formação universitária. Lydia tem consciência que é diferente das irmãs, que não se adequa aos padrões socialmente estabelecidos, mas reluta em se adequar, afirma que gostaria de ser aceita como é. Em diversos momentos, critica o fato de a irmã Lizzie estudar tanto e não se divertir, não entende porque estudar deve vir em primeiro lugar nos planos de uma jovem. Apesar de seu posicionamento, estuda para fazer os exames e sair da *community college*, pois a pressão social normaliza a educação formal como algo imprescindível para todas as mulheres jovens.

¹⁰⁰ No original: “Of course as her older sister, I hope she won’t need to find a full-time job until after she’s completed her BA”.

¹⁰¹ No original: “I mean she’s being totally awesome in helping me study for my midterm, I am just so bored. Studying is hard. Memorizing facts would be so much easier if we could just make it a drinking game. Or just not do it!”

A personagem demonstra autoconfiança, afirma e reafirma que gosta do jeito que vive, de como se diverte em festas, porém, diante de tantas críticas que lhes são direcionadas, ao longo da narrativa percebemos que Lydia gostaria de ser menos julgada como “anormal” e ser considerada “normal”. Seu jeito de ver o mundo é diferente do de Jane e de Lizzie e as diferenças parecem se acentuar a cada episódio. Como Lydia fica mais velha, faz vinte e um anos quando o enredo está caminhando para o desfecho, a personagem começa a notar uma pressão para que se adeque ao que é considerado como um comportamento “normal” para uma jovem contemporânea. As irmãs, a prima e a mãe questionam suas atitudes. A ida da personagem para Las Vegas, após se revoltar com a atitude de Lizzie de sugerir que ela precisa mudar, demonstra uma vontade de provar para a irmã que vai continuar agindo como quiser. No entanto, Lydia começa a demonstrar que a pressão social está fazendo-a se sentir diante de dilemas: escolher o que a sociedade considera ideal ou continuar fazendo escolhas que destoam do “normal” e ser julgada de forma negativa.

Ao contrário de Lydia, Lizzie se dedica aos estudos. Lizzie começa o vlog como um projeto de uma disciplina do mestrado. Menciona o quanto estuda, o tempo que passa na biblioteca, a preocupação com os exames, os relatórios finais. É uma personagem que além de concluir a graduação, está fazendo uma pós-graduação, visto que atualmente um diploma universitário não é qualificação suficiente para o mercado de trabalho competitivo. Uma parcela do público jovem feminino demonstrou se identificar com as ansiedades da personagem Lizzie (Figura 13) durante o período de estudo por meio de mensagens nas mídias sociais¹⁰². Os três comentários¹⁰³ que citamos a seguir revelam o quanto a educação formal pode ser um requisito para a identidade de mulher independente.

¹⁰² Ao longo da análise apresentamos comentários de *viewers* em interação com as personagens para exemplificar como houve a identificação com as representações de mulheres na websérie. Ressaltamos que tais comentários mostram a visão de uma parcela pequena de sujeitos, visto que geralmente as amostras reúnem dois ou três *posts*. Essa pequena amostra ainda faz parte de um grupo específico de *viewers* que acompanhou à websérie, provavelmente formado de modo geral por sujeitos da classe média estadunidense, com idade entre dezoito e trinta anos de idade, de acordo com informações fornecidas pela produção. Portanto, não temos a intenção de afirmar que a maioria das *viewers* se identifica com as personagens ou que qualquer mulher o faria. Nosso objetivo com essa amostra reduzida é levantar a discussão sobre como um produto audiovisual pode influenciar comportamentos e perspectivas de jovens sobre suas identidades como mulheres na contemporaneidade. Para tanto, selecionamos comentários específicos que corroboram a questão.

¹⁰³ Os comentários reproduzidos foram feitos a partir de perfis de mulheres no Twitter. Sabemos que na internet é possível que os perfis não sejam verdadeiros ou não sejam necessariamente de mulheres, ou ainda que os comentários não sejam sinceros. Identificá-los como reais ou não está além das possibilidades desta pesquisa. Neste trabalho, tomamos os comentários e os perfis citados como autênticos e como fonte para conhecermos a recepção do público.

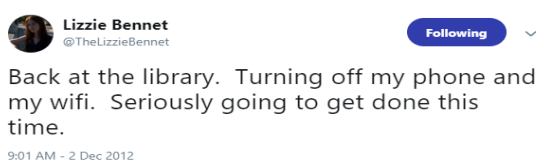
Figura 13 - Post da personagem Lizzie Bennet no Twitter e comentários de *viewers* mulheres

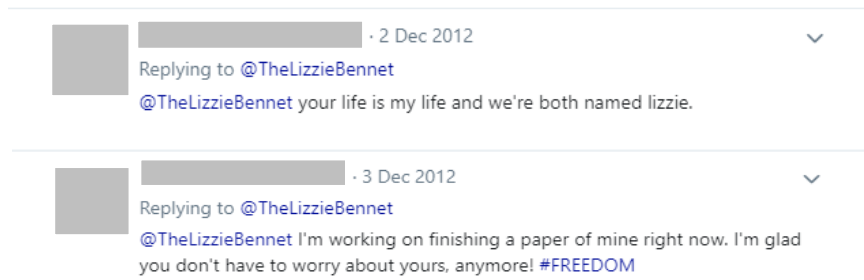


Fonte: Twitter, 2019.

No dia 1 de dezembro de 2012, a personagem afirma que está na biblioteca e vai terminar o artigo de qualquer forma e usa a hashtag “Lizzie versus palavras”. Uma *viewer* diz que está na mesma situação, mas ainda procrastinando. Outra deseja boa sorte e diz que sabe como Lizzie se sente. Em um terceiro comentário, a *viewer* diz estar impressionada com a determinação da personagem e com o fato de ter bibliotecas abertas tão tarde da noite. A identificação desses sujeitos com a personagem demonstra que a adaptação conseguiu atingir o objetivo de aproximar a narrativa de questões contemporâneas. Além disso, o emprego das mídias sociais favoreceu o engajamento do público com os eventos. Ao seguir a personagem Lizzie no Twitter, o público tem acesso à informação de que em um sábado à noite está sentada na biblioteca estudando, elemento narrativo que não é divulgado em tempo real nos vídeos, os quais apenas são publicados nas segundas-feiras e quintas-feiras. Dessa forma, as *viewers* que seguem Lizzie sabem que no próximo vídeo o excesso de estudo da personagem no final de semana provavelmente será discutido.

Figura 14 - Post da personagem Lizzie Bennet no Twitter e comentários de *viewers* mulheres





Fonte: Twitter, 2019.

As mensagens enviadas por outras jovens confirmam que as situações difíceis de escolhas vivenciadas por Lizzie são comuns a outras mulheres da mesma idade. No dia 2 de dezembro de 2012, um domingo, Lizzie tuíta que está de volta à biblioteca e vai terminar o artigo. Uma *viewer* responde ao tuíte dizendo que está vivendo o mesmo e inclusive também se chama Lizzie. Outra *viewer* também diz que está tentando terminar um artigo e está feliz que a personagem está praticamente livre.

A busca por uma carreira profissional para atender às expectativas sociais atuais faz com que Lizzie e as *viewers* que enviaram mensagens tenham que passar horas na biblioteca estudando, por exemplo, quando poderiam estar realizando atividades consideradas divertidas para o público jovem. A websérie conseguiu evidenciar como o atual ideal de “mulher verdadeira” exige determinação para alcançá-lo e como várias jovens podem ser colocadas na categoria “trabalhadora bem qualificada” (*the well-educated working girl*), criada por McRobbie para discutir os modelos de mulher na contemporaneidade. Essa mesma categoria é usada na próxima seção para discutir a busca de jovens pela estabilidade financeira.

5.1.2 A estabilidade financeira

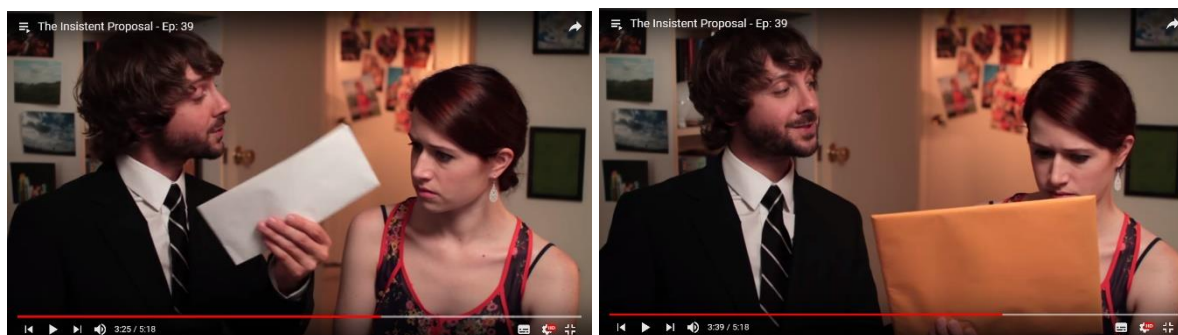
A capacidade de ter uma renda é um dos elementos que define o ideal de “mulher verdadeira” na contemporaneidade. Diante de direitos adquiridos, as jovens são incentivadas a se preparar para terem um emprego e serem consumidoras ativas. McRobbie (2009) afirma que a sociedade espera que as jovens trabalhem e vejam a renda mensal como uma forma de adquirir status, independência e ter acesso ao universo de serviços e mercadorias disponíveis para consumo. O conceito de “trabalhadora bem qualificada” é usado para exemplificar como o discurso de sucesso considera a responsabilidade e o planejamento como características fundamentais para se afastar do fracasso.

A oferta de casamento foi transformada em oferta de emprego na adaptação. A cena foi adaptada de forma a mostrar que o casamento não é o objetivo principal das mulheres no século XXI, mas sim a busca por uma carreira promissora. Dessa forma, o pedido de casamento que serviria como uma forma de salvar a família Bennet de perder a casa em Longbourn foi transformado em uma oferta promissora de emprego para Lizzie na empresa de Mr. Collins, produtora de material audiovisual para a internet, uma oportunidade para a personagem pagar as dívidas de crédito estudantil.

No romance, Mr. Collins expõe argumentos sólidos sobre a importância de Elizabeth aceitar sua proposta de casamento para o seu futuro enquanto mulher e para o bem de sua família. Na websérie, os argumentos de Collins são significativos, apesar de serem desconsiderados por Lizzie. Ricky Collins pode ser considerado um jovem¹⁰⁴ de sucesso, administrando uma empresa lucrativa de produção audiovisual. O personagem conseguiu atingir uma carreira de sucesso antes dos vinte e cinco anos, atendendo às expectativas sociais de gênero contemporâneas, no entanto tornando a situação mais complicada para os jovens que não conseguem, pois esses últimos são considerados sem determinação e pouco esforçados. Ao convidar Lizzie para participar de sua empresa após conhecer seu vlog, Ricky Collins está dando a chance para a personagem construir uma carreira na área de produção audiovisual.

Diante da recusa de Lizzie, Ricky Collins insiste na proposta aumentando a oferta de salário e de benefícios, e incluindo um bônus na contratação, como vemos na cena (Figura 15). Os envelopes simbolizam as diferentes propostas de contrato sendo ampliadas:

Figura 15 - Propostas de contrato de trabalho de Ricky Collins para Lizzie no episódio 39 de *The Lizzie Bennet Diaries*



¹⁰⁴ Na websérie, Ricky Collins foi amigo de infância de Lizzie e aparentemente os dois têm a mesma idade, 24 anos.



Fonte: *THE LIZZIE BENNET DIARIES*, 2012.

O discurso de Mr. Collins para convencer Lizzie é o do “sucesso”. Para ser considerada uma pessoa bem-sucedida neste século é preciso ter um cargo superior em uma empresa, o que indica que conseguiu construir uma carreira sólida, e ter uma boa renda mensal que lhe permita consumir. Lizzie, no entanto, gostaria de trabalhar em algo pelo qual ela é apaixonada (Ep. 39), o que não inclui o foco da empresa de Collins em vídeos instrucionais. Collins diz à personagem que está perdendo uma oportunidade única porque ele tem bons contatos no mercado, bom financiamento, está oferecendo uma posição respeitável e explica que com a formação que Lizzie tem jamais receberá uma oferta parecida. No entanto, Lizzie tem uma perspectiva diferente de realização pessoal que não envolve apenas ter um emprego com um bom salário.

A proposta de Mr. Collins acontece no episódio 39, Lizzie a recusa por não ser o seu objetivo de vida. No episódio 76, Lizzie ainda está em busca do seu lugar no mundo, se sente deslocada. Bauman (2001) explica os sentimentos contraditórios da personagem ao ressaltar que os padrões, códigos e regras que existiam e aos quais os sujeitos podiam apegar-se como pontos estáveis de orientação estão cada vez mais em falta. Hoje há uma diversidade de possibilidades à disposição que criam na personagem o sentimento de dúvida.

Lizzie demonstra em diversos momentos a preocupação com o mercado de trabalho e incerteza sobre sua carreira por ter escolhido a área de comunicação, no entanto sua apreensão não envolve diferenças de salário e de oportunidades entre homens e mulheres. O fator principal de preocupação é a competitividade no setor de modo geral. Darcy e Ricky Collins são personagens que têm uma carreira promissora e com bom rendimento no mercado de produção audiovisual e ambos convidam Lizzie para trabalhar em suas empresas. Lizzie, no entanto, mesmo sem ter experiência de trabalho e sem ter planos sobre o que fará após concluir o mestrado, recusa as propostas. A atitude de Lizzie evidencia a concepção de mulheres jovens atualmente de que o trabalho é um direito feminino adquirido independentemente da área e do cargo.

No final da narrativa, após Lizzie concluir o mestrado, Darcy lhe oferta um emprego em sua empresa Pemberley Digital, responsável pela elaboração de plataformas e conteúdos digitais. Lizzie, no entanto, diz que não quer ser a garota que namora o patrão, ou seja, não quer ter sua identidade de mulher associada a um homem. Por isso, decide que vai abrir seu próprio negócio e contará com a ajuda de investidores que fizeram contato por causa do sucesso do vlog. A subjetividade de Lizzie é um aspecto positivo para que o público feminino siga como modelo, contudo a personagem age como se não existissem obstáculos para as mulheres no mercado de trabalho, como se a igualdade de gênero tivesse sido efetivamente conquistada.

Charlotte, ao contrário, tem um olhar não tão otimista sobre o mercado de trabalho, como o diálogo a seguir revela:

Charlotte: Então sobre o que você está falando hoje?

Lizzie: Na verdade, sobre você.

Charlotte: Você estava falando sobre mim?

Lizzie: Bem, sua vida e futuro de sucesso e felicidade.

Charlotte: Ah, sua terra imaginária de fantasia novamente.

Lizzie: Eu sei o que vai acontecer. Você vai ser famosa, e ter sucesso e acima de tudo será feliz.

Charlotte: Isso é muito lindo, mas não você não sabe.

Lizzie: Eu conheço você. Eu sei como sua mente funciona. Eu sei o quanto você trabalha duro. Seu cérebro, mais suas habilidades, mais sua atitude, mais sua pele irritantemente perfeita é igual a 100% de sucesso.

Charlotte: Eu odeio ser estraga prazeres Lizzie, mas o sucesso depende muito mais de sorte. Sorte, trabalho duro, e mais sorte. Eu já vi acontecer¹⁰⁵. (Ep. 16, 2'23" - 3'00").

Charlotte acredita que para ter sucesso na carreira que escolheu precisará se esforçar muito. No entanto, sua fala parece revelar um certo desânimo com o fato de estar estudando há tanto tempo e estar passando por dificuldades financeiras. O diálogo da websérie é uma atualização da visão de Charlotte Lucas no romance ao afirmar que “a felicidade no casamento é apenas uma questão de sorte” (AUSTEN, 2017, p. 27). Com 27 anos, Charlotte Lucas percebe que logo terá que conseguir um casamento, independentemente de estar apaixonada ou não pela

¹⁰⁵ No original – “Charlotte: So, what are you talking about today?

Lizzie: You actually?

Charlotte: You’re talking about me?

Lizzie: Well, your life and future success and happiness.

Charlotte: Ah... your imaginary fantasy land again.

Lizzie: I do know what’s going to happen. You’re going to be famous, and successful, and most of all happy.

Charlotte: That’s very sweet, but no you don’t.

Lizzie: I know you. I know how your mind works. I know how hard you work. Your brain, plus your skills, plus your attitude, plus your annoyingly perfect skin equals 100% success.

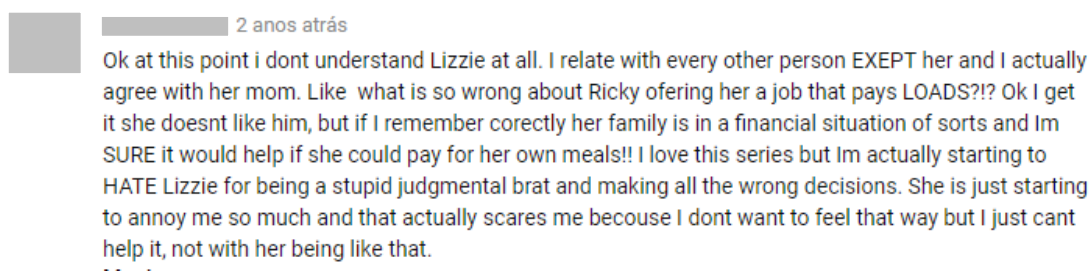
Charlotte: I hate to burst your bubble Lizzie, but success is mostly luck. Luck, hard work, and more luck. I’ve seen it”.

pessoa, pois está ficando mais velha e se casar é a sua principal possibilidade de estabilidade financeira. Na transposição para a websérie, a perspectiva da personagem foi atualizada também considerando a questão financeira, mas com foco na carreira profissional. No contexto contemporâneo, ter boas qualificações não é mais suficiente para conseguir atingir a estabilidade financeira. Há muitas pessoas formadas e um mercado de trabalho competitivo, o que faz com que muitas vezes conseguir trabalhar na área de interesse com uma boa renda seja questão de sorte, além de toda a determinação necessária. O discurso neoliberal afirma que ter sucesso depende do esforço individual dos sujeitos, mas há vários fatores sociais, econômicos e históricos que interferem nas chances de uma pessoa construir uma carreira promissora.

O desânimo que Charlotte Lu afirma estar sentindo por causa da situação atual de sua vida revela um dos dilemas que tem que enfrentar. Apesar de tanto tempo de estudo e de dedicação, tem dívidas em crédito estudantil e sua família está passando por dificuldades financeiras. A personagem demonstra sua paixão pela produção de vídeos e pela área de Comunicação, revelando que está certa sobre a carreira que quer seguir. No entanto, até o momento nenhuma oportunidade rentável de emprego apareceu e as dívidas estão se acumulando. Por causa disso, Charlotte questiona a própria identidade, duvida de suas escolhas e lida com um sentimento de incerteza comum na modernidade líquida. Ao longo da narrativa, a personagem busca fazer escolhas que lhe tragam segurança e estabilidade.

No episódio 39 de *The Lizzie Bennet Diaries*, Ricky Collins faz uma oferta de emprego que é rejeitada por Lizzie. Provavelmente pela primeira vez em meio a várias adaptações o público começa a demonstrar a preferência por outras personagens femininas e a não identificação com Lizzie. Apesar de ser a protagonista do vlog, suas atitudes são criticadas (Figura 16) e outras personagens são mais admiradas pelos *viewers*.

Figura 16 – Imagem de um comentário no YouTube sobre o episódio 40



Fonte: YouTube¹⁰⁶, 2019.

¹⁰⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WRR6Ft4uWLI&list=PL6690D980D8A65D08&index=40>. Acesso em: 09 out. 2019.

A *viewer* revela seu descontentamento com as ações de Lizzie na narrativa. Afirma que se identifica com as outras personagens, menos com Lizzie, e está começando a odiá-la por fazer tantas críticas. Também não entende porque a personagem reclamou tanto da oferta de emprego super rentável de Ricky Collins. Acredita que se a família está com dívidas, Lizzie deveria estar preocupada em se sustentar. A frustração da *viewer* revela uma não identificação com a personagem e um questionamento de suas decisões. O engajamento com a narrativa faz com que as fronteiras entre realidade e ficção sejam borradas. Para a *viewer*, no mundo não fictício nenhuma jovem recusaria tal proposta de trabalho. Esse comentário mostra como a preocupação com a estabilidade financeira é tamanha na contemporaneidade que é sobreposta aos sonhos de atuação profissional e normalizada. Portanto, não é considerado “normal” recusar um salário rentável. Neste sentido, a personagem Lizzie fez uma escolha que é julgada como ruim porque a manteve em uma situação de fracasso.

O episódio 41 é uma atualização do encorajamento de Charlotte a Mr. Collins. No romance, o narrador sugere ao leitor que Charlotte incitou Mr. Collins a pedi-la em casamento, mas não apresenta informações detalhadas. Na websérie, um episódio foi gravado para mostrar como Charlotte incentiva Ricky Collins a lhe fazer a mesma proposta de emprego que fez para Lizzie. No início do século XIX, a mulher deveria agir de forma sutil e modesta, de acordo com os comportamentos “femininos” aceitos para conquistar um homem na época. No século XXI, marcado por mulheres que se sentem sujeitos e capazes, faz sentido que Charlotte lute por seus objetivos e convença Ricky Collins de que tem todos os atributos necessários para ocupar o cargo em sua empresa.

Charlotte convida Ricky Collins para fazer um vídeo utilizando o pretexto de que Lizzie gostaria de mostrá-lo no vlog e explicar sua saída da cidade. No entanto, Lizzie não está presente. Charlotte demonstra interesse na vida de Ricky Collins e aproveita a oportunidade para perguntar se ainda não precisa de uma sócia. Durante a conversa, Ricky Collins percebe que está diante de uma candidata ao cargo com conhecimento na área:

Ricky Collins: Senhorita Lu, quando a senhorita Bennet grava seus vídeos, o que acontece depois?

Charlotte: Bem, eu os edito.

Ricky Collins: E depois?

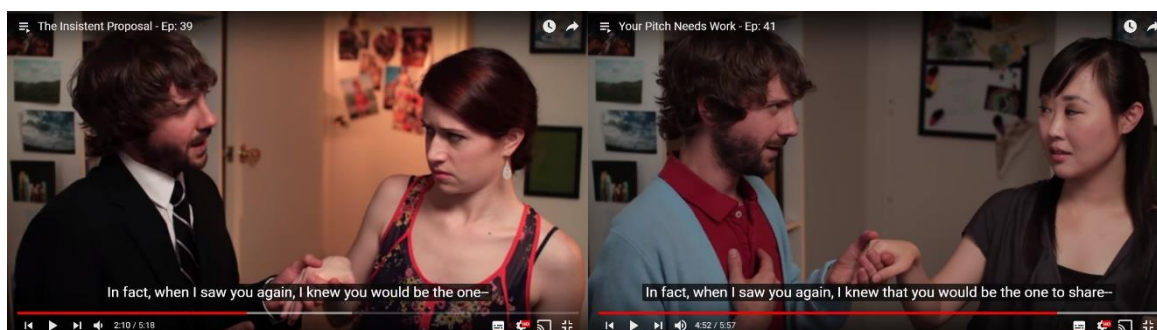
Charlotte: Quando os vídeos estão prontos, eu faço o upload, insiro tags, e os promovo.

Ricky Collins: Senhorita Lu, eu lhe falei sobre minha empresa? O potencial de crescimento na carreira, os benefícios pessoais, e a recompensa financeira?

Charlotte: Na verdade, você falou¹⁰⁷ (Ep. 41, 4'08"-4'34").

Como podemos observar nas cenas (Figura 17), as reações das personagens são distintas diante do pedido de Collins. Charlotte reage demonstrando interesse:

Figura 17 – Cenas do episódio 39 e do episódio 41



Fonte: *THE LIZZIE BENNET DIARIES*, 2012.

Charlotte exige a maior oferta de salário que havia sido feita para Lizzie. O episódio 42 é marcado por uma discussão entre as duas amigas pelo fato de Lizzie não concordar com a decisão de Charlotte de aceitar o emprego e, por isso, abandonar seus estudos. Charlotte argumenta que precisa aceitar a oferta porque sua família tem dívidas, ela tem dívidas, sua irmã vai para a universidade e eles não têm sequer uma casa para vender. Para a personagem, é uma oportunidade maravilhosa e lucrativa que não aparece todo dia. A discussão entre as duas personagens gira em torno do fato de o cargo não estar relacionado exatamente aos interesses de trabalho de Charlotte, mas para Charlotte, neste momento, o importante é ter um emprego na área e com um salário rentável. A discussão das amigas demonstra perspectivas diferentes sobre ser uma “mulher de sucesso”. Para Lizzie, significa seguir seus sonhos, enquanto para Charlotte é poder pagar suas dívidas, ajudar a família e ter um cargo respeitável na área.

A atualização proposta pela adaptação estabelece um diálogo com o romance. Ver a proposta de emprego de Ricky Collins remete à proposta de casamento em *Pride and Prejudice* e um leitor como conhecimento dos dois textos pode interpretar ambas as situações como

¹⁰⁷ No original – “Ricky Collins: Miss Lu, once Miss Bennet films her videos, then what happens?
Charlotte: Well, I edit them.
Ricky Collins: And then?
Charlotte: When they are ready, I upload them, tag them, and promote them.
Ricky Collins: Miss Lu, have I told you about my company? The career growth potential, the personal benefits, and financial compensation?
Charlotte: You have, actually”.

propostas de negócio. No século XIX, o casamento na classe alta era uma forma de negócio e para as mulheres era como ocupar um cargo de trabalho.

Teachman (1997) aborda a importância do casamento para as mulheres de classe alta na época como uma forma de estabilidade financeira e respeito social. Em *Pride and Prejudice*, o narrador informa que “the business of [Mrs. Bennet’s] life was to get her daughters married”. Portanto, o casamento das filhas era um “negócio” importante para a personagem que ao longo da narrativa faz vários planos e utiliza diversas estratégias para conseguir um casamento vantajoso financeiramente para cada uma das jovens. Quando Elizabeth recusa a proposta de Mr. Collins, a senhora Bennet critica a filha e argumenta: “Mas eu vou lhe dizer uma coisa, Miss Lizzy: se você continuar a recusar todas as propostas de casamento deste modo, nunca encontrará um marido. E eu não sei quem vai sustentá-la depois que o seu pai morrer” (AUSTEN, 2017, p. 114). A preocupação da senhora Bennet era ainda maior pelo fato de a família não ocupar uma posição alta na sociedade e, aparentemente, o senhor Bennet não ter poupado dinheiro para deixar para a esposa e as filhas.

O discurso de Mr. Collins ao pedir a mão de Elizabeth em casamento revela sua intenção de realizar um negócio lucrativo. Teachman (1997) afirma que diante da exigência de Lady Catherine de Bourgh para que Mr. Collins encontre uma esposa, o personagem decide encontrar uma candidata para o “cargo” e faz uma visita à família Bennet por saber que existem cinco jovens solteiras na casa. Segundo a autora, as exigências para o “cargo” seriam: ter um nível social aceitável, uma educação que atenda às necessidades de um marido clérigo e ser familiarizada com os arredores de Longbourn.

Mr. Collins explica para Elizabeth todos os benefícios que a jovem teria ao se casar com ele, como a atenção de Lady Catherine e a propriedade de Longbourn quando seu pai falecer. Um leitor atento verifica que Mr. Collins, na verdade, está pensando apenas em seus próprios benefícios. Ainda assim, tenta convencer Elizabeth que algumas questões podem ser negociadas antes de decidirem se casar:

Sou perfeitamente indiferente à fortuna e não farei nenhuma exigência dessa natureza a seu pai, pois sei perfeitamente que ela não poderia ser atendida. Sei também que as mil libras a quatro por cento, que só serão suas depois da morte de sua mãe, são tudo a que a minha prima tem direito. Sobre esse assunto, portanto, eu me conservarei silencioso. Pode ficar certa de que nenhuma observação pouco generosa atravessará os meus lábios depois que nos casarmos (AUSTEN, 2017, p. 107).

O personagem explicitamente trata a proposta de casamento como um negócio, apontando as vantagens e desvantagens encontradas. Elizabeth, no entanto, via o casamento como uma relação de afeição entre duas pessoas, por isso rejeitou sua oferta. Já Charlotte não tinha problema em tratar o casamento como um negócio, desde que suas necessidades (estabilidade financeira e social) fossem atendidas. Para Teachman (1997), a atitude da personagem ressalta o medo das mulheres da época de ficarem solteiras. Para evitar a solteirice, Charlotte atrai a atenção de um homem que pode lhe dar uma casa e segurança.

Ao transpor essa situação para 2012, a websérie mostra que assim como naquela época alguns se casavam por amor, mas a maioria por dinheiro, hoje o trabalho também atende a tais princípios. Algumas pessoas conseguem trabalhar com o que gostam e outras mantêm um emprego apenas por causa do dinheiro, porque precisam de uma casa para morar e de estabilidade financeira. É uma adaptação moderna do que acontecia no século XIX. Os adaptadores ressignificaram o evento da narrativa para tentar traduzi-lo para a contemporaneidade. Na websérie, Charlotte aceita o emprego e consegue a segurança e a estabilidade social que estava buscando, o que elimina algumas ansiedades que estava enfrentando.

A discussão entre Lizzie e Charlotte Lu faz com que as amigas não conversem por algumas semanas. Como Charlotte muda para outra cidade e começa a trabalhar na empresa Collins and Collins, a personagem não aparece mais nos vídeos de *The Lizzie Bennet Diaries*. Neste ponto da narrativa, o público acompanha o que está acontecendo na vida de Charlotte por meio de outro canal no YouTube: *MariaOfTheLu*. Esse período faz referência aos meses entre o dia do casamento de Charlotte Lucas com Mr. Collins e a primeira visita de Elizabeth à amiga no romance. Os adaptadores procuraram mostrar na websérie o que acontece com Charlotte neste intervalo. Para tanto, criaram um vlog para Maria Lu, irmã mais nova de Charlotte. O vlog possui sete vídeos e objetiva mostrar o período de estágio de Maria Lu na empresa Collins and Collins. Na adaptação, até a irmã mais nova, ainda em período escolar, já está preocupada em construir uma carreira profissional e adquirir experiência de trabalho para seu currículo. Os vídeos revelam que Charlotte Lu está o tempo todo ocupada por ter recentemente assumido o cargo na empresa e tem demonstrado dedicação. Tem sido um período de muitas mudanças e desafios para a personagem que está buscando construir sua própria identidade em uma nova cidade, sem a família, tendo que lidar com novas obrigações e respondendo às exigências de Ricky Collins e Lady Catherine.

Ao longo dos vídeos do vlog, percebemos que Charlotte está focada no trabalho. A personagem trabalha aos domingos e feriados para atender às demandas da empresa. No episódio 93, após meses de trabalho, Charlotte Lu celebra o fato de que sua última produção logo estará disponível para o público. E no episódio 100, o último de *The Lizzie Bennet Diaries*, Charlotte conta que “Ricky Collins mudou para Winnipeg, Manitoba. Ele vai expandir Collins and Collins no Canadá. Ele estará com sua noiva e eu assumirei a Collins and Collins. Eu vou gerenciar a empresa agora¹⁰⁸” (Ep. 100, 1’28”-1’45”). Diante disso, Lizzie reconhece que sente orgulho das conquistas da amiga.

Ao final da websérie, Charlotte demonstra se sentir uma “mulher de sucesso”. A personagem parece estar satisfeita com as escolhas que realizou e por ter chegado a um cargo superior no trabalho. O caminho adotado pela personagem é considerado por Budgeon (2011) como um discurso de individualidade que surgiu após a segunda onda feminista. A autora afirma que a “cultura do eu” espera que as conquistas sejam individuais, resultado de autodeterminação e autonomia. Charlotte Lu parece seguir esse caminho, pois decidiu aceitar uma oferta de trabalho, abandonar a pós-graduação e diversos episódios mostram o quanto trabalhou e se dedicou para ser reconhecida na empresa. O ideal de mulher “mãe, esposa, dona-de-casa” (BORGES, 2013) não é nem mesmo mencionado por Charlotte em qualquer situação porque seu objetivo de vida é o sucesso profissional. Borges (2013) ressalta como o trabalho é hoje importante para a estruturação das identidades pessoais das mulheres e a websérie mostra como Charlotte cresceu e encontrou sua própria identidade após assumir o cargo na Collins and Collins. O desenvolvimento da personagem confirma a constatação de Borges (2013) de que:

Hoje uma profissão é para as mulheres um lugar importante de afirmação de si e de desenvolvimento de seus potenciais — o que é absolutamente contrastante com aqueles discursos que afirmavam ser a mulher naturalmente inapta para o trabalho no âmbito público, e ser o espaço doméstico o único propício à sua realização pessoal (BORGES, 2013, p. 76).

A pesquisa de Borges (2013) confirma que as mulheres jovens de modo geral não estão mais sendo inspiradas a serem “rainhas do lar”, querem ser financeiramente independentes e se sentirem realizadas no espaço público. Para a pesquisadora, está ocorrendo a desinstitucionalização de um modelo de vida de mulher que está propiciando que as mulheres

¹⁰⁸ No original: “So, Ricky Collins has moved up to Winnipeg, Manitoba. So he can develop Collins and Collins in Canada. So, he’ll be with his fiancée and I’m taking over Collins and Collins. I’ll be running the company now”.

experimentem papéis antes reservados aos homens. Essas mudanças alteram também o ideal de “mulher de verdade” e Charlotte Lu é um exemplo desse novo ideal.

Apesar de abordar a realização pessoal feminina relacionada à carreira profissional, a websérie não discute a diferença de gênero ainda existente dentro do ambiente de trabalho. Charlotte consegue um emprego bem remunerado e o cargo de chefe rapidamente, sem enfrentar barreiras pelo fato de ser mulher. No entanto, Rocha-Coutinho e Coutinho (2011) abordam o fato de que o salário médio das mulheres ainda é inferior ao dos homens exercendo a mesma função em diversos países, incluindo os Estados Unidos, e o número de mulheres ocupando cargos superiores em empresas ainda é baixo.

(...) as mulheres, atualmente, continuam a enfrentar maiores barreiras na busca por empregos melhores e mais gratificantes. Estas barreiras são, ao nosso ver, em grande parte, decorrentes dos estereótipos tradicionais de gênero que, apesar de terem sofrido mudanças nos últimos anos, continuam a reforçar a ideia de que mulheres e homens têm características distintas e foram “talhados” para diferentes tipos de trabalho. Elas podem ser também provenientes de dificuldades ainda encontradas pelas mulheres em contrabalançar carreira e maternidade (ROCHA-COUTINHO; COUTINHO, 2011, p. 64).

Apesar disso, as mulheres têm conquistado cada vez mais cargos antes considerados masculinos. O que poderia ser considerado um avanço não é celebrado por Rocha-Coutinho e Coutinho (2011) ao discutirem os resultados de sua pesquisa, pois afirmam que padrões de exclusão e marginalidade persistem ainda que de forma velada. Uma das entrevistadas da pesquisa de Rocha-Coutinho e Coutinho (2011) disse que a mulher tem que provar ser “muito boa” para se destacar na empresa, tem que saber “jogar” por ser mulher, estar o tempo todo provando que está disposta a fazer isso ou aquilo, que vai viajar e deixar a família, enquanto o homem não precisa. De modo geral, as entrevistadas acreditam que para alcançar posições mais elevadas precisam mostrar aos superiores que sua vida pessoal não interfere no desempenho profissional e, principalmente, provar ser tão competente quanto os homens.

Esse aspecto não foi abordado pela websérie, o que pode estar relacionado ao fato de adotar um posicionamento pós-feminista. Contudo, o fato de essa diferença no ambiente de trabalho não ser discutida pode fazer com que *viewers* acreditem que podem atingir o sucesso de maneira rápida, assim como Charlotte, sem precisar enfrentar o “teto de vidro”.

“Teto de vidro” é uma expressão usada para explicar que as mulheres podem ver o topo, mas são impedidas de alcançá-lo. De acordo com Santos, Tanure e Neto (2014), o termo “*glass ceiling*” ou “teto de vidro” foi criado para representar as barreiras existentes para o crescimento

das mulheres em empresas nos Estados Unidos. Os autores explicam que significa “uma representação simbólica de uma barreira sutil, mas ao mesmo tempo forte, porque não é tão explícita, mas dificulta muito a ascensão de mulheres aos cargos de comando das empresas” (SANTOS; TANURE; NETO, 2014, p. 59). A pesquisa de Santos, Tanure e Neto (2014) revelou que a porcentagem de mulheres ocupando cargos executivos no Brasil ainda é pequena porque apenas há poucas décadas houve a entrada maciça de mulheres nas empresas, um panorama comum no ocidente.

Outra questão relevante que não é abordada na websérie é a intersecção entre gênero e etnia. Charlotte Lu é uma mulher de origem asiática, o que faz com que suas experiências sejam diferentes das de outras mulheres dos Estados Unidos que são de outras etnias e de outra região geográfica e cultural. Essa especificidade da personagem e de sua irmã Maria Lu não é problematizada na websérie, porém tem sido objeto de discussões na academia após o questionamento da ideia de universalidade do feminismo. Oliveira (2010) aborda a questão da interseccionalidade e da hifenização das mulheres e as duas personagens podem ser citadas como exemplos por serem asiático-americanas. Se esse aspecto tivesse sido explorado na websérie, provavelmente perceberíamos que a experiência de vida da mulher Charlotte Lu (asiática, imigrante) é distinta da mulher Lizzie (branca, americana), e que suas oportunidades no mercado de trabalho também são distintas, pois ainda existe preconceito em relação a determinadas etnias. Apontamos isso como um aspecto negativo por passar para o público a ideia de que todas as mulheres jovens estão tendo as mesmas experiências e opções de escolha.

A construção da personagem Jane Bennet como mulher “trabalhadora bem qualificada” foge do enredo comum em adaptações anteriores. De modo geral, a personagem se apaixona por Bingley, sofre quando ele deixa o vilarejo, tenta encontrá-lo em Londres, passa por um longo período de tristeza por causa da paixão não correspondida e, por fim, aceita o pedido de casamento quando Bingley decide voltar para o vilarejo e dizer que a ama. Na websérie, apesar de sofrer com a partida de Bing Lee (nome do personagem adaptado), a personagem decide que precisa seguir em frente e fazer mudanças em sua vida, começando com a carreira profissional. É uma perspectiva atual de como uma “mulher verdadeira” agiria diante dessa situação, mostrando que é capaz e forte.

A empresa na qual Jane trabalha já havia lhe oferecido uma vaga de trabalho em Los Angeles, diante dos eventos a personagem acredita que é uma boa hora para aceitar a transferência e investir em sua carreira (Ep. 48). No episódio 49, Jane afirma que “se eu estava errada sobre a natureza do nosso relacionamento, tudo o que eu posso fazer é seguir em frente

e aceitar isso¹⁰⁹” (Ep. 49, 0’16”-0’22”). A ida para Los Angeles faz com que viva novas experiências, conheça outras pessoas e lugares e construa uma identidade independente de um homem, como vemos na fala da personagem:

Jane: Viver em Los Angeles me ensinou muitas coisas. Eu sou muito mais forte do que eu pensava. E eu estou muito feliz por morar lá. Estou em uma nova cidade, tenho um emprego que amo, com pessoas que são muito legais e interessadas em coisas legais. Eu não preciso que um relacionamento que deu errado me defina¹¹⁰ (Ep. 70, 2’09”-2’20”).

A fala da personagem demonstra o quanto sua experiência em Los Angeles a fez repensar sua vida e sua própria identidade. Ao invés de buscar retomar o relacionamento com Bing Lee, está feliz com as escolhas profissionais que fez. Ao dizer que não precisa de um relacionamento que deu errado para defini-la, Jane revela que percebeu não precisar de um homem para se sentir feliz e que sua identidade pode ser definida a partir de outras relações no trabalho e na família. Para Touraine (2010, p. 73), as mulheres ocidentais contemporâneas “tendem fortemente a não mais se definirem em relação aos homens, e menos ainda em relação às funções sociais ou psicológicas que lhes seriam reservadas”. Uma situação que, de acordo com o teórico, provavelmente é mais difícil de ser vivida pelos homens do que pelas mulheres por romper com as relações de poder criadas pelo patriarcalismo.

No final da narrativa, Bing Lee pede a Jane que dê uma nova chance para o relacionamento. A personagem aceita, no entanto no episódio seguinte anuncia no vlog de Lizzie que conseguiu um emprego em uma empresa em Nova York, com melhor posição, melhor salário e vai se mudar. Bing Lee questiona sua decisão e Jane diz: “Esta é uma oportunidade incrível, e de forma alguma vou perdê-la. Não seria injusto você pedir para eu ficar? E esse nosso recomeço não é o suficiente para eu desistir de minha carreira¹¹¹” (Ep. 92, 1’31”-1’48”). Por sua vez, Bing pede para ir junto para Nova York porque abandonou seu curso de graduação. Dessa forma, a narrativa apresenta uma personagem feminina como “mulher de sucesso” que conseguiu uma oportunidade promissora e lucrativa enquanto o personagem

¹⁰⁹ No original: “(...) if I was wrong about the nature of our relationship, all I can do is move forward and accept it”.

¹¹⁰ No original: “Being in LA has taught me a lot of things. I’m a lot stronger than I thought I was. And I’m really happy that I live there. I’m in a new city, I have a job that I love with people that are really cool and interested in cool things. I don’t need one failed relationship to define me”.

¹¹¹ No original: “This is a really incredible opportunity, and there’s no way I’m gonna miss it. How unfair would it be for you to ask that of me? And this fresh start, it’s not enough for me to just give up my career”.

masculino não tem nível superior ou profissão. A estabilidade financeira é conquistada por Jane. Bing Lee é sustentado pela família de classe social alta.

Jane estabelece regras para o relacionamento: cada um viverá em sua própria casa. E ressalta: “Somos pessoas diferentes agora. Eu estou indo pela minha carreira. Pela minha vida” (Ep. 92, 5’58”-6’04”). A personagem demonstra não querer apostar em um relacionamento que não deu certo uma vez e prefere priorizar a carreira. Não investir em relacionamentos duradouros é uma característica da modernidade líquida. A efemeridade afeta as relações pessoais porque as pessoas e a sociedade mudam cada vez mais rápido. Da mesma forma, as prioridades são transformadas e Jane decide cuidar de sua carreira.

Em *Pride and Prejudice*, Jane parece ser uma personagem sem muita ação, nem ao menos para mostrar a Bingley que realmente está apaixonada por ele e convencê-lo a pedi-la em casamento. A impressão que temos é que a personagem é um modelo de mulher nos padrões da época, doce, preocupada com os outros, modesta, evita expressar suas opiniões em público, e simplesmente conhece um rapaz rico e adorável que também se encanta com ela e os dois se casam. Não é necessária muita ação por parte da personagem, provavelmente o fato de ser uma “mulher ideal” faz com que conquiste um bom marido. Essas características da personagem são reiteradas por Mr. Bennet quando diz que Jane e Bingley “são tão tolerantes que nunca tomarão soluções definitivas. Tão fáceis de levar, que todos os criados os enganarão. E tão generosos que sempre hão de gastar mais do que têm” (AUSTEN, 2017, p. 327). De acordo com nossa interpretação da narrativa, a única situação na qual vemos uma reação desconfiada de Jane aos ataques de outras pessoas é quando Miss Bingley lhe escreve a fim de mostrar sua estima e parabenizar pelo casamento. O narrador relata que “Jane não se iludiu, mas ficou tocada. E embora não tendo confiança nela, não pôde deixar de lhe escrever uma carta muito mais amável e carinhosa do que ela sabia que a outra merecia” (AUSTEN, 2017, p. 360). Dessa forma, a atualização da personagem na websérie procurou mostrar uma mulher sujeito e ciente de si, mesmo que as características de doçura e preocupação com outras pessoas ainda estejam presentes. No contexto do século XXI, Jane Bennet se sente uma mulher realizada ao conseguir uma posição melhor de trabalho em sua área de interesse. Sua relação com Bing Lee não é o que define sua identidade.

A construção da personagem Jane na websérie revela uma dualidade, ambivalência de comportamento. Observamos uma mulher que no ambiente doméstico parece atender aos padrões tradicionais de gênero, tendo todas as características que as convenções sociais chamariam de femininas, pois em nenhum momento Jane tem uma atitude vista

tradicionalmente como masculina. Por outro lado, a personagem luta para conquistar seu lugar no espaço público, construir uma identidade profissional, ser reconhecida na área da moda. Esse duplo enredamento tem se tornado mais comum entre as mulheres jovens ocidentais. As que conseguem equilibrar a vida pessoal e profissional alcançam o ideal de mulher atual.

A websérie adota uma perspectiva pós-feminista ao não considerar necessário discutir as diferenças de gênero no trabalho. Como a carreira profissional é um assunto recorrente na narrativa, seria importante trazer à tona as dificuldades ainda enfrentadas pelas mulheres para entrarem e se manterem no mercado de trabalho ou conseguirem um cargo de chefia, por exemplo. Segundo Bourdieu (2005, p. 110), “embora seja verdade que encontramos mulheres em todos os níveis do espaço social, suas oportunidades de acesso (seus índices de representação) decrescem à medida que se atingem posições mais raras e mais elevadas”. O sociólogo discute ainda que a igualdade formal entre homens e mulheres dissimula que as mulheres ocupam as posições menos favorecidas. Considera importante abordar como são menos remuneradas que os homens, obtêm cargos menos elevados com os mesmos diplomas, são mais atingidas pelo desemprego, pela precariedade de empregos e relegadas com mais facilidade a cargos de trabalho parcial. A crítica às representações de mulheres na mídia tradicional é um questionamento ao que é considerado “normal” no mercado de trabalho, ao fato de que ainda existe a noção de “trabalho de mulher” e “trabalho de homem”. Portanto, somente quando houver mais figuras femininas representadas na mídia em áreas ainda pouco ocupadas por mulheres será possível que o público feminino perceba novas possibilidades de atuação para seu gênero.

A adaptação acertou ao atualizar a visão de casamento no romance para a busca por um emprego, pois tanto o casamento quanto o emprego estão relacionados à estabilidade financeira. Séculos atrás, o casamento era a principal forma de uma mulher ter uma renda mensal, visto que não tinha o direito de estudar e trabalhar, atualmente, no entanto, as jovens do ocidente estão adiando o casamento e a maternidade para construírem uma carreira profissional.

Teachman (1997) esclarece que a sociedade inglesa representada em *Pride and Prejudice* era bastante estratificada: aristocratas costumavam socializar-se com outros aristocratas; os ‘*gentry*’ (geralmente considerados classe média alta pelos padrões atuais) socializavam-se com outros ‘*gentry*’; comerciantes conviviam com outros comerciantes; os trabalhadores pobres com outros trabalhadores pobres; e os extremamente pobres com outros na mesma situação. Alguns comerciantes que juntavam dinheiro suficiente passavam a integrar os ‘*gentry*’ e, após algumas gerações, a aristocracia. As pessoas que nasciam integrando a classe

‘*gentry*’ podiam aumentar ou diminuir seu status social ganhando ou perdendo dinheiro, propriedades ou o bom nome de família.

As mulheres que nasciam na aristocracia ou como ‘*gentry*’ não tinham muitas opções se quisessem preservar um nome socialmente respeitável. Como os homens geralmente herdavam os bens da família, restava às mulheres conseguirem um “bom” casamento, ou seja, se casar com um homem com uma renda anual significativa e estabilidade financeira. De acordo com Teachman (1997), se uma mulher das classes sociais citadas não se casasse e não tivesse familiares para sustentá-la normalmente a única alternativa respeitável era se tornar governanta ou professora em uma escola para meninas. Ainda assim, tais posições a rebaixariam socialmente, pois o salário recebido era baixo, e tornariam praticamente impossível atrair um marido que a sustentasse financeiramente. Diante desse contexto, “casar-se com um homem economicamente respeitável era considerada a única escolha legítima para a maioria das mulheres da classe ‘*gentry*’ e da aristocracia”¹¹² (TEACHMAN, 1997, p. 4). As preocupações da senhora Bennet em casar suas cinco filhas são explicadas pelo contexto que não apresentava outras possibilidades promissoras para mantê-las em uma posição socialmente respeitada. Apesar de ser construída como uma personagem cômica, a senhora Bennet é uma mãe que conhece a realidade social da época e considera que o casamento, seja por amor ou arranjado, é a opção mais viável para uma mulher.

No contexto do romance, ser uma mulher solteira após os vinte e cinco anos era uma preocupação porque provavelmente não conseguiria um casamento rentável devido à idade. E continuar solteira pelo resto da vida era ruim porque as mulheres dependiam dos homens para construir suas vidas na sociedade, primeiramente do pai e depois do marido, caso fosse necessário, tornavam-se dependentes dos irmãos, mas sem qualquer subjetividade. A maior chance de obter um pouco de independência era através do casamento, que significava ter sua própria casa. Na contemporaneidade, as mulheres podem escolher permanecerem solteiras por mais tempo, postergando o casamento, pois a estabilidade financeira pode ser obtida individualmente. Apesar disso, ainda existe a ideia de que uma “mulher verdadeira” precisa estar em um relacionamento com um homem, mesmo que tenha status social e um trabalho rentável.

Na websérie, o fato de Lizzie estar há muito tempo solteira e não demonstrar interesse em sair de casa para conhecer rapazes faz com que Lydia desenvolva a teoria de que Lizzie

¹¹² No original: “Thus marriage to an economically respectable man was considered to be the only legitimate choice for most women of the gentry or the aristocracy”.

ficará solteira para sempre. A personagem frequentemente diz ao público que fez uma lista com os motivos pelos quais Lizzie é e sempre será solteira. Em diversos momentos, Lizzie questiona: “Há realmente uma lista?¹¹³” (Ep. 17, 1’59”). As conversas sobre solteirice podem ser uma referência ao romance de Jane Austen e à preocupação das mulheres naquele contexto social com o casamento. Apesar de estar em um relacionamento não ser uma preocupação da personagem neste momento, Lizzie sente-se ofendida com as diversas afirmações de Lydia sobre sua eterna solteirice.

A websérie coloca em discussão uma expectativa social em relação à mulher: no século XXI ainda se espera que a mulher se case quando tiver cerca de 30 anos ou que pelo menos esteja em um relacionamento sério. Santos (2015, p. 2) afirma que “ser solteira a partir de certa idade e ainda não ter filhos é algo contrário à tradição de nossa sociedade” mesmo com mudanças no posicionamento de mulheres sobre essa questão. A pesquisa desenvolvida por Santos (2015) demonstra que a mulher solteira após os 25 anos é um novo perfil de mulher que age de forma contrária ao pensamento tradicional que espera que a mulher seja esposa e mãe ainda jovem. Usando dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), mostra que as mulheres brasileiras que completaram o ensino superior têm se casado cada vez mais tarde, têm filhos mais tarde e menos filhos que as mulheres menos escolarizadas.

Há um aspecto contraditório no resultado da pesquisa de Santos (2015) que também aparece na websérie: discursos opostos são defendidos pelas mulheres entrevistadas. A maioria afirma que a idade ideal para se casar é entre 25 e 29 anos e para ter filhos é após os 30 anos, fase na qual as mulheres geralmente já estudaram e se estabeleceram profissionalmente. Tal informação demonstra que as mulheres têm assumido o papel de sujeito na sociedade e decidido quando querem casar e ter filhos, priorizando sua vida profissional e não considerando primeiramente a pressão social. No entanto, parte das mulheres afirmaram que casar e ter filhos faz parte do “projeto de vida das mulheres” porque é uma questão cultural ou porque faz parte da essência feminina. Essas últimas opiniões mostram um pensamento tradicional perpetuado ainda entre mulheres, não realmente uma escolha individual.

Algumas afirmativas coletadas por Santos (2015) sobre a opinião das mulheres quando conhecem uma mulher que ainda está solteira aos trinta anos correspondem à atitude de Lydia em relação a Lizzie. As entrevistadas que estranharam a situação expuseram opiniões como: “Ela é uma mulher incompleta”, “infeliz”, “solitária”, “não é natural”, “incomum”. Opiniões que vão ao encontro da perspectiva de Lydia ao julgar a irmã de 24 anos ainda solteira. Lydia

¹¹³ No original: “Is there actually a list?”.

não acredita que Lizzie deveria estar casada, mas que deveria estar em um relacionamento ou pelo menos se envolvendo com homens. A opinião expressa por meio da personagem é, na verdade, um discurso tradicional ainda predominante na sociedade. Apesar de Lydia demonstrar ser uma mulher jovem de vinte anos que acredita na liberdade sexual feminina, o ato de julgar a irmã revela um pensamento tradicional. São manifestações de opiniões contraditórias.

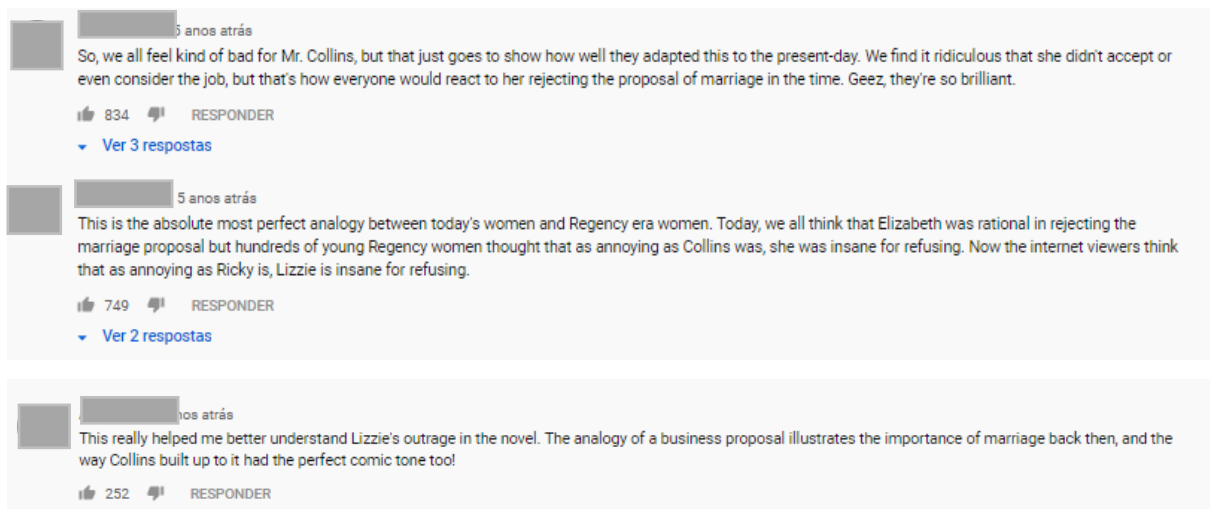
De Marco (2012) argumenta que nos estudos de tradução há vertentes focadas no sexismo linguístico. Em diferentes idiomas, algumas palavras quando são empregadas para homens têm uma conotação neutra ou positiva, enquanto a mesma palavra empregada para as mulheres carrega um sentido negativo. Tanto em português quanto em inglês, a palavra “solteiro” (*bachelor*) significa um homem que não é casado. No entanto, solteira (*single*) ou solteirona (*spinster*) tem uma conotação negativa, refere-se a “uma mulher que não é casada, não é mais jovem e provavelmente não conseguirá se casar”¹¹⁴. O fato de estar solteira com cerca de trinta anos ainda é considerado um aspecto ruim para a imagem de uma mulher. É como se significasse que não há felicidade feminina se não está em um relacionamento com um homem. No imaginário social, a mulher solteira é vista como incompleta, insatisfeita, solitária, infeliz. Essa visão de mulher ainda está atrelada à ideia perpetuada durante muito tempo de que a mulher é definida em relação ao homem. Apesar das rupturas em relação ao ideal tradicional de feminilidade, ainda existe a permanência da ideia de que a mulher precisa estar com um homem. Como explica Budgeon (2011), a mulher jovem contemporânea sabe aproveitar as oportunidades de estudo e busca uma carreira profissional de sucesso e a independência financeira. Essa mulher se vê como sujeito, é agente, é autodeterminada, o que pode fazer com que em alguns anos ou décadas as visões tradicionais sobre casamento e solteirice sejam modificadas.

Devido à importância do casamento no romance e nas adaptações cinematográficas da narrativa, o público da websérie acompanhou o enredo com a intenção de saber *como* esse evento seria atualizado. É um aspecto comum nas adaptações do século XXI: os espectadores não se preocupam necessariamente com o que vai acontecer, mas como será feita a transposição. Isso ocorre por causa do engajamento propiciado ao público. Diante de uma narrativa transmídia construída em camadas, fãs de *The Lizzie Bennet Diaries* demonstraram ansiedade para saber como a questão da estabilidade financeira das mulheres seria adaptada. Os

¹¹⁴ No original: “A woman who is not married, especially a woman who is no longer young and seems unlikely ever to marry”. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/spinster>. Acesso em: 01 out. 2019.

comentários abaixo do vídeo da proposta de Collins para Lizzie mostram uma pequena amostra da reação do público:

Figura 18 – Comentários abaixo do vídeo do episódio 39 de *The Lizzie Bennet Diaries*



Fonte: YouTube¹¹⁵, 2019.

Os três comentários afirmam que a adaptação para a atualidade foi bem feita, “brilhante”, “perfeita”. Os elogios também se referem à analogia entre a proposta de trabalho na websérie e a proposta de casamento no romance. As *viewers* dizem que o episódio ajuda a entender melhor porque o fato de Elizabeth recusar a proposta do “ridículo” Mr. Collins no romance provocou uma reação tão ruim na mãe e repercutiu em toda a vizinhança. A não compreensão da razão pela qual Lizzie recusa uma proposta de trabalho rentável como a oferecida por Ricky Collins parece ser uma reação próxima da que os leitores do romance devem ter tido no início do século XIX. O engajamento do público com a websérie ocorre com a expectativa de que sejam surpreendidos com a atualização dos eventos e, aparentemente, uma oferta de trabalho de Ricky Collins substituindo o pedido de casamento gerou prazer pela originalidade.

Após discutirmos como as personagens adequam-se ao perfil de trabalhadora bem qualificada definido por McRobbie (2009), na próxima seção mostramos como a “máscara pós-feminista” aparece nas representações de mulheres.

¹¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WmZzaAsPHNo&t=215s>. Acesso em: 20 out. 2019.

5.1.3 A beleza e a moda

A ideia de “mulher de sucesso” está associada à beleza. Representações de mulheres líderes em filmes de Hollywood costumam mostrá-las bem vestidas, com um corpo magro, cabelos arrumados e maquiagem. Liderança feminina e beleza são normalizadas como aspectos sempre em consonância. McRobbie (2009) acredita que é um ideal construído pelas tecnologias de gênero atuais que perpetua o que chama de “máscara pós-feminista” (*the post-feminist masquerade*). A individualização feminina e a independência econômica são usadas como incentivo para as jovens cuidarem do corpo como algo fundamental para a identidade feminina. A teórica explica que a máscara pós-feminista é o restabelecimento da feminilidade criado pelas indústrias de moda e beleza, novas normas culturais femininas que as mulheres impõem a si mesmas pelo autopolicimento. O título dado por McRobbie (2009) significa que por trás da máscara não há uma mulher naturalmente feminina, é um status fictício que reforça diferenças de gênero.

A máscara pós-feminista é usada por mulheres como símbolo de poder, tal como as propagandas vendem. O fato de ocupar cargos importantes em empresas associa as mulheres a características masculinas, logo elas usam a máscara para afirmar sua identidade feminina, acreditando que o processo de “invadir” o “espaço masculino” será facilitado. McRobbie (2009, p. 67) explica que em tais situações a mulher teme ser considerada não feminina, “(...) tem medo de ser confundida com uma feminista, e então adota o ar de ser desatenta como uma menina, levemente nervosa, sobrecarregada com bolsas, sapatos, pulseiras e outros itens decorativos que precisam de constante atenção¹¹⁶”. Na verdade, é uma forma de mascarar o medo das mulheres de deixarem de ser femininas, medo construído pela mídia tradicional que coloca a situação como uma escolha individual. O discurso diz que a mulher pode escolher como se vestir e se cuidar, mas enfatiza que é preciso vestir-se bem e cuidar do corpo. “A máscara reafirma estruturas masculinas de poder diminuindo a presença e as atitudes competitivas e agressivas de mulheres que passam a ocupar posições de autoridade¹¹⁷” (MCROBBIE, 2009, p. 68). Essa máscara tem sido usada por mulheres jovens no trabalho, sem fiscalização masculina, pois as próprias mulheres políam suas performances de feminilidade.

Wolf (2019, p. 102-103) explica a criação da máscara pós-feminista da seguinte forma:

¹¹⁶ No original: “(...) she fears being mistaken for a feminist, and so adopts the air of being girlishly distracted, slightly flustered, weighed down with bags, shoes, bracelets and other decorative candelabra items, all of which need to be constantly attended to”.

¹¹⁷ No original: “The masquerade functions to re-assure male structures of power by defusing the presence and the aggressive and competitive actions of women as they come to inhabit positions of authority”.

Quando a dona de casa insegura, entediada, isolada e inquieta abandonou a Mística Feminina pelo local de trabalho, os anunciantes se defrontaram com a perda de seu principal consumidor. Como garantir que trabalhadoras ocupadas e estimuladas continuariam a consumir nos mesmos níveis de quando tinham o dia inteiro para isso e não dispunham de muitos outros interesses que as ocupassem? Era necessária uma nova ideologia que as levasse ao mesmo consumismo inseguro de antes. Essa ideologia teria de ser, ao contrário da Mística Feminina, uma neurose portátil que a mulher pudesse carregar consigo para dentro do escritório. Parafraseando Friedan, por que nunca se diz que a função realmente crucial que as mulheres cumprem ao desejarem ser lindas é a de *comprar mais produtos para o corpo*? De alguma forma, alguém em algum lugar deve ter imaginado que elas comprarão mais se forem mantidas no estado de ódio a si mesmas, de fracasso constante, de fome e insegurança sexual em que vivem como aspirantes à beleza.

De acordo com Wolf (2019), o mito da beleza foi modernizado para salvar a indústria da beleza das consequências econômicas da revolução das mulheres. Os termos mudaram, mas o efeito é o mesmo. As mulheres jovens trabalham, lidam com afazeres domésticos e a família, e ainda procuram estar belas. Wolf (2019) explicita que o problema não são os enfeites, o tempo gasto se arrumando ou o desejo de conquistar alguém, pois adornos são comuns em todas as culturas. A questão é a diferença entre a liberdade e a obrigação. A autora afirma que a culpa é o que alimenta o mito da beleza. Se uma mulher tenta levantar essas questões, é punida através do exame minucioso de sua aparência. As observações que fizer sobre o mito da beleza na sociedade serão vistas como seus problemas pessoais.

As propagandas funcionam porque depreciam a autoestima das mulheres. Portanto, seria necessário diminuir sua força para revisar as imagens que as mulheres fazem de si mesmas. No entanto, Wolf (2019) defende que a mudança na contemporaneidade só começará quando houver a rejeição da mentira que está prejudicando as jovens: o pós-feminismo. Explica que é visto como uma esperança de que não há mais batalhas para lutar e está fazendo com que as jovens, ao se depararem com velhos problemas de gênero, coloquem a culpa em si mesmas. Da mesma forma, julgam as outras mulheres por suas aparências não femininas.

Na websérie, Lydia faz várias críticas a Lizzie pela sua aparência. Afirma que a irmã está solteira porque não se preocupa com a beleza. No episódio 17, Lydia diz para o público: “Vamos falar sobre o senso de moda de Lizzie. O que é isso? Ecaaa... Minha diretora no ensino médio se vestia melhor do que isso¹¹⁸” (Ep. 17, 1’13”-1’17”). Ao convidar Lizzie para ir a um bar, sugere que use algo mais sexy para conseguir atrair um rapaz.

¹¹⁸ No original: “Let’s talk about Lizzie’s fashion sense. What is this? Ewww... My high school principal dressed better than that”.

Figura 19 – A personagem Lydia no episódio 17 (1’14”) de *The Lizzie Bennet Diaries*



Fonte: *THE LIZZIE BENNET DIARIES*, 2012.

O *frame* da cena (Figura 19) revela o julgamento de Lydia quanto ao modo como Lizzie está vestida. A personagem afirma que a irmã não se veste de modo “adequado” e “feminino” para sua idade. O discurso de depreciação da autoestima feito pelas propagandas de beleza é repetido por Lydia de modo a culpar Lizzie por fugir do padrão. É uma atitude que coloca mulheres contra mulheres, comprovando o poder do mito da beleza sobre nossos corpos.

Na websérie, a personagem Lydia apresenta um aspecto tradicionalmente considerado feminino: o consumismo. No episódio 20, Lydia afirma que sua irmã Lizzie critica seu consumismo exagerado em meio às dificuldades financeiras da família. Em *The Lydia Bennet*, Ep. 2, Mary alerta Lydia para o fato de que a senhora Bennet pediu que parasse de gastar dinheiro à toa, mas Lydia reage dizendo que a vida fica melhor depois de ir ao shopping. A personagem gosta de consumir de modo desenfreado, preocupa-se constantemente com a beleza e a moda. A máscara pós-feminista que usa é para conquistar rapazes nas festas que frequenta. A personagem não questiona em nenhum momento o ideal de feminilidade propagado atualmente, apenas o segue para atingir seus objetivos. A participação das mulheres na cultura de consumo tem sido incentivada pelo neoliberalismo através do discurso da liberdade de escolha e vendida como cem por cento positiva.

Jane Bennet trabalha no mundo da moda e divulga seus *looks* nas mídias sociais como blogueira. A personagem tem características que são geralmente associadas à feminilidade (doce, emotiva, preocupada com os outros), as quais são ressaltadas devido ao seu cuidado com

a beleza e a moda. Mantinha perfis no Facebook, Twitter, Tumblr, Lookbook e Pinterest com vários seguidores. Provavelmente alguns a seguiam pela curiosidade sobre moda e não sabiam que era uma personagem blogueira fictícia. Jane publicava suas próprias fotos com um *look* do dia ou compartilhava fotos de outras modelos com *looks* de que gostava.

Figura 20 – Posts de Jane Bennet no Tumblr e no Lookbook com descrições das roupas e dos sapatos e suas marcas



Fonte: Tumblr¹¹⁹ e Lookbook¹²⁰, 2019.

Diante dos *posts* e das roupas usadas pela personagem nos vídeos, o público feminino passou a enviar mensagens perguntando onde as peças haviam sido compradas. Em uma mistura da ficção com a realidade, a personagem fornecia as informações da loja e inclusive o link para a compra do produto (Figura 21).

¹¹⁹ Post do dia 16 de agosto de 2012. Disponível em: <http://looksbyjane.tumblr.com/post/29562673360/flower-child-link-to-lookbook-hat-forever-21>. Acesso em 07 out. 2019

¹²⁰ Post do dia 25 de julho de 2012. Disponível em: <https://lookbook.nu/look/3795595-Away-We-Go>. Acesso em: 07 out. 2019.

Figura 21 – Post de Jane Bennet no Twitter



Fonte: Twitter¹²¹, 2019.

Isso demonstra como as imagens de mulher propagadas pela mídia têm influência sobre as leitoras e espectadoras. Além das roupas, as *viewers* perguntavam sobre o cabelo e outros acessórios:

Figura 22 – Posts de Jane Bennet no Twitter e no Pinterest



Fonte: Twitter¹²² e Pinterest¹²³, 2019.

A trança que a personagem Jane usou no episódio 15 de *The Lizzie Bennet Diaries* chamou a atenção do público e um vídeo ensinando como fazer a trança foi publicado no perfil do Twitter (Figura 22). A imagem de feminilidade da Jane blogueira agradou a *viewers* que, levadas ao consumismo e a seguir o mito da beleza, costumam buscar novos *looks* para as situações do cotidiano. Ao lermos o romance *Pride and Prejudice* percebemos que a preocupação feminina com a beleza não é algo da contemporaneidade, já existia no século XIX em outros moldes. Por causa de concepções tradicionais de feminilidade, a sociedade espera que as mulheres ajam de modo “feminino”. Na próxima seção, abordamos como as mulheres têm tido atitudes consideradas “masculinas” e estão tentando quebrar estereótipos de gênero, no entanto discursos conservadores dificultam esse processo.

¹²¹ Publicado em 6 de dezembro de 2012. Disponível em: <https://twitter.com/LooksByJane/status/276821534688043008>. Acesso em: 19 out. 2019.

¹²² Publicado em 30 de maio de 2012. Disponível em: <https://twitter.com/LooksByJane/status/207868471848087552>. Acesso em: 19 out. 2019.

¹²³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/238761217715034539/?nic=1>. Acesso em: 19 out. 2019.

5.1.4 O comportamento “masculino”

O ideal de feminilidade ou o “eterno feminino” (BEAUVOIR, 1986) está naturalizado como modelo a ser seguido pelas mulheres. No entanto, ao entrarem no espaço público como profissionais qualificadas as mulheres aspiram a cargos e posições considerados masculinos. São cargos geralmente superiores que lhes exigem agir de forma autoritária para conseguir respeito dos outros trabalhadores. As mulheres que são assertivas, autônomas, determinadas no espaço de trabalho são vistas como sujeitos com características “masculinas”.

Para McRobbie (2009), existe uma tecnologia de poder empregada sobre o comportamento de tais mulheres que lhes diz que têm a igualdade com os homens e, portanto, podem agir como eles. Essa subjetividade feminina para sentir-se livre para fazer o que os homens fazem é denominada de “mulher fálica” (*the phallic girl*) (MCROBBIE, 2009). A partir de uma perspectiva pós-feminista, jovens acreditam que têm a liberdade para fazerem o mesmo que os homens fazem, pois a igualdade de direito foi conquistada e não sofrerão qualquer julgamento da sociedade. Diante disso, as jovens ficam bêbadas, xingam, envolvem-se em brigas, fazem sexo casualmente, consomem pornografia, atitudes tradicionalmente associadas ao universo masculino que são assumidas pela mulher fálica.

Apesar das mudanças sociais quanto ao comportamento esperado das mulheres, as atitudes mencionadas acima desafiam o duplo padrão de gênero (*double standard*), conceito que demonstra como o comportamento feminino ainda é julgado de forma mais rígida do que o masculino e regulado a partir de uma ideia tradicional de feminilidade. Se uma mulher ocupa um cargo superior na empresa, deve ser assertiva porque é o que se espera de um chefe, mas também deve ser emotiva, cuidar da beleza para não ser considerada não feminina. As atitudes das mulheres no ambiente de trabalho e em outros contextos são constantemente avaliadas dentro dessa cultura contraditória: podem ser consideradas “normais” para o contexto atual ou, a partir de uma visão tradicionalista, censuradas.

Em *The Lizzie Bennet Diaries*, Lydia é uma representação da mulher fálica. A personagem gosta de festas e de ingerir bebida alcoólica apesar de ter menos de vinte e um anos, a idade mínima permitida para consumo de álcool na Califórnia. No episódio 15, Charlotte afirma: “tivemos que arrastar Lydia bêbada para casa antes que acabasse na cadeia¹²⁴” (Ep. 15, 3’13”-3’16”). No episódio 18, Jane pergunta: “Lizzie, por que Lydia está desmaiada na sala?¹²⁵” (Ep. 18, 0’54-0’59”). Lizzie responde com toda a calma que está tudo bem, Lydia não desmaiou,

¹²⁴ No original: “We had to drag a drunk Lydia away before she ended up in jail”.

¹²⁵ No original: “Lizzie, why is Lydia passed out in the living room?”.

é apenas excesso de açúcar porque depois que a irmã começou a se segurar nas paredes convenceu-a a trocar a bebida por energéticos. Frequentemente Lydia exagera na quantidade de bebida alcoólica. Em seu próprio vlog, afirma que bebe para se divertir (*TheLydiaBennet*, Ep. 4) e que ninguém sabe festejar como ela (*TheLydiaBennet*, Ep. 7).

Diversas falas e atitudes da personagem revelam que não segue o que os discursos tradicionais afirmam ser um comportamento apropriado para uma mulher. Lydia afirma que um homem noivo não está casado ainda (Ep. 38), pede para Lizzie lhe emprestar o carro e afirma que “não vou fazer aquilo [sexo] lá, afinal nem tem espaço mesmo¹²⁶” (Ep. 37, 0’30”-0’33”) e conta para a prima Mary que foi demitida do seu emprego de babá, mas pegou o Xanax¹²⁷ que a patroa tinha guardado (*TheLydiaBennet*, Ep. 5). No episódio 45, quando descobre que George Wickham está no quarto de Lizzie, Lydia chega com um copo cheio de água e derrama intencionalmente na camiseta do nadador. “Me desculpe. Então, acho que não deve ser muito confortável ficar com a camiseta molhada. Você deveria tirá-la¹²⁸” (Ep. 45, 4’43”-4’50”). Wickham rapidamente tira a camiseta e Lydia admira atentamente seu abdômen e leva a mão para tocá-lo, porém é impedida por Lizzie. A personagem Lydia é espontânea e não segue rigorosamente as regras sociais como Lizzie, Jane e Charlotte.

Em diversos momentos na websérie, o interesse de Lydia por festas, bebidas alcoólicas e homens é comentado. Apesar de mais mulheres se sentirem livres para agirem assim, essas atitudes ainda são associadas ao universo masculino. Em outras palavras, um homem festejar, beber demais e sair com várias mulheres é socialmente aceito, enquanto esse mesmo comportamento sendo realizado por uma “mulher fálica” pode ser visto com maus olhos. Por isso, Lizzie diz diversas vezes para Lydia “amadurecer” e pensar no que as outras pessoas vão dizer.

Lizzie critica em diversos momentos ao longo da websérie a forma como Lydia age no espaço público. Afirma que vai acompanhar Lydia até o bar porque “Bem, eu vou porque se eu não estiver lá as únicas pessoas cuidando de Lydia serão 25 universitários com abdômen perfeito. Receita para gravidez¹²⁹” (Ep. 17 - 2’21”-2’31”). Lizzie parece ser a favor da

¹²⁶ No original: “I promise I won’t do that in there. There’s no room, anyway”.

¹²⁷ Xanax é um remédio para ansiedade que tem sido cada vez mais consumido como droga. Em uma matéria intitulada “A perigosa moda de se tomar remédio contra ansiedade como droga recreativa” (08/08/18), publicada pela *bbc.com*, Noel Phillips faz um alerta sobre os perigos do consumo ilegal do medicamento como droga recreativa. No Brasil, é um medicamento de tarja preta (Alprazolam), vendido apenas com prescrição médica

¹²⁸ No original: “I’m so sorry. You know, it can’t be very comfortable in a wet shirt. You should probably take that off”.

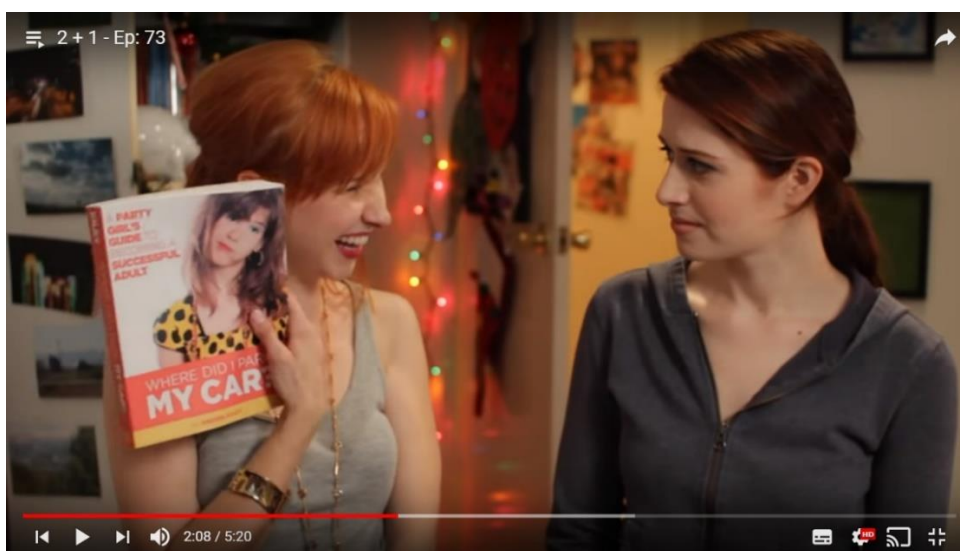
¹²⁹ No original: “Well, I’m going because if I wasn’t there, the only people watching over Lydia would be 25 college guys with perfect abs. Recipe for pregnancy”.

independência feminina, repete ideais feministas, mas perpetua a censura à liberdade sexual. O discurso da personagem revela como o discurso de liberdade das mulheres ainda é perpassado por uma visão conservadora. É uma prova de que o debate sobre os papéis de gênero ainda é importante para desconstruir algumas ideias naturalizadas na sociedade.

No episódio 3, afirma que na instituição na qual Lydia estuda corre o boato de que ela é uma vadia (*slut*), menção ao fato de a personagem ter diversos relacionamentos de curto prazo com homens. No episódio 73, Lizzie pede para Lydia não ficar comentando na internet sobre como ficou bêbada em sua festa de aniversário porque tem coisas que é melhor não contar ao público. Lizzie revela uma preocupação com a imagem da irmã, provavelmente por estar distanciando-se do ideal de feminilidade que a sociedade costuma aceitar, ainda associado à pureza.

O episódio 73 é importante para analisarmos os posicionamentos contraditórios das personagens femininas da websérie. Apesar de Lydia defender a liberdade sexual feminina, critica Lizzie por estar solteira e não cuidar da aparência. Lizzie faz diversas críticas ao fato de a mãe ter um comportamento a favor de padrões patriarcais, diz que é uma mulher independente em busca de uma carreira e que o mundo mudou, mas faz críticas severas à sexualidade da irmã Lydia. No episódio mencionado, Lizzie afirma estar muito preocupada com o futuro de Lydia e entrega um presente que a ajudará a rever suas atitudes: o livro *Where did I park my car? A party girl's guide to becoming a successful adult*, escrito por Rachel Kiley¹³⁰.

Figura 23 – Lizzie presenteia Lydia com um livro no episódio 73 de *The Lizzie Bennet Diaries*



Fonte: *THE LIZZIE BENNET DIARIES*, 2012.

¹³⁰ Rachel Kiley foi uma das roteiristas da websérie. O livro não foi realmente publicado. A produção fez apenas a criação da capa para aparecer no episódio.

No *frame* (Figura 23) percebemos que Lydia está dando risada do que acredita ter sido uma brincadeira de Lizzie para incomodá-la. Contudo, no episódio a discussão fica séria quando Lizzie afirma que isso não é uma brincadeira e que está realmente preocupada com a reputação da irmã. “Nós vivemos em um mundo julgador e nossas vidas são públicas a gora (...). Eu não quero que a reputação de Lydia feche portas para ela no futuro e ela precisa ter consciência disso¹³¹” (Ep. 73 – 4’57”-5’08”). As palavras de Lizzie expõem uma crítica moral ao comportamento da irmã e ressaltam que Lydia não atende aos padrões tradicionais de gênero.

A situação acima é uma referência a um evento do romance *Pride and Prejudice*. Na Inglaterra, no século XVIII, as mulheres eram incentivadas a lerem livros de conduta como uma forma de aprenderem a se comportar de forma “feminina” em público. O personagem Mr. Collins explica o benefício dessas obras para as mulheres jovens:

À hora do chá, porém, Mr. Bennet achou que a dose fora suficiente. E de bom grado acompanhou o seu hóspede até a sala, e terminado o chá, convidou-o a ler em voz alta para as senhoras. Mr. Collins consentiu prontamente. Entregaram-lhe um livro, mas ao lançar um olhar sobre o volume (tudo indicava que era de uma biblioteca circulante) ele recusou e, desculpando-se, declarou que nunca lia romances. Kitty olhou para ele fixamente, e Lydia teve uma exclamação de espanto. Foram buscar outros livros. E depois de examiná-los, escolheu os Sermões, de Fordyce. Lydia olhou atônita para o volume aberto e antes que ele tivesse lido três páginas com monótona solenidade, interrompeu-o (...).

As duas irmãs mais velhas disseram a Lydia que calasse a boca. Mas Mr. Collins, muito ofendido, pôs o livro de lado e disse:

— Já observei como as meninas se interessam pouco por livros sérios, escritos aliás para o seu benefício. Confesso que isto me espanta, pois certamente nada pode haver de mais vantajoso para elas do que a instrução (AUSTEN, 2017, p. 71).

A websérie faz referência a esse diálogo do romance e aos ensinamentos morais do início do século XIX como uma forma de mostrar que as mulheres ainda têm que lidar com a imposição de valores morais atualmente. Jay Bushman¹³² explicou em sua página no Tumblr¹³³ que o livro *Where did I park my car? A party girl’s guide to becoming a successful adult* é uma modernização bastante fiel dos *Sermões* de Fordyce para as moças (*Sermons to Young Women*), publicado em 1766. A inserção do livro na websérie representa uma crítica ao contexto

¹³¹ No original: “We live in a very judgmental world and our lives are very public now (...). I don’t want Lydia’s reputation to close doors for her in the future and she needs to be aware of that”.

¹³² Jay Bushman foi o produtor transmídia da websérie.

¹³³ Disponível em: <http://jaybushman.tumblr.com/post/38483032923/theashleyclements-marykatewiles-cattink>. Acesso em: 08 out. 2019.

contemporâneo, por um lado declarado como cheio de possibilidades para as mulheres, por outro lado ainda marcado por perspectivas tradicionais de gênero que precisam ser desconstruídas.

Por mais que as mulheres se afirmem como sujeitos atualmente, o fantasma do “Anjo do lar” permanece assombrando-as. Woolf (2012) explica que ser o “anjo do lar” foi considerado por muito tempo o ideal de feminilidade:

Vocês que são de uma geração mais jovem e mais feliz, talvez não tenham ouvido falar dela — talvez não saibam o que quero dizer com o Anjo do Lar. Vou tentar resumir. Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar — em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo — nem preciso dizer — ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza — enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias — os últimos da rainha Vitória — toda casa tinha seu Anjo” (WOOLF, 2012, p. 11-12)

O ideal de pureza feminina reaparece em discursos contemporâneos quando a sexualidade é colocada em discussão. Como afirma Bourdieu (2005, p. 82), a sociedade ainda espera que as mulheres “sejam ‘femininas’, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas”. Essa afirmação, apesar de contemporânea, parece ter saído de um livro do século XIX, o que revela como algumas expectativas de gênero não foram alteradas ao longo dos séculos.

Em *Pride and Prejudice*, Lydia tem 15 anos, é apresentada ao leitor como a mais bem-humorada das irmãs Bennet, interessada em bailes fazia de tudo para não ficar sem par para dançar e se encantava com homens de uniformes vermelhos. A chegada de um regimento da milícia a Meryton foi um evento significativo para a personagem no romance.

O regimento deveria permanecer em Meryton durante todo o inverno, e lá estava a sede do comando. As visitas das meninas [Katherine e Lydia] a Mrs. Philips eram agora bem divertidas. Cada dia acrescentava novas informações ao que já sabiam acerca dos nomes dos oficiais e das suas relações. O lugar onde esses oficiais residiam não permaneceu muito tempo em segredo. E, finalmente, elas começaram a travar conhecimento com os próprios oficiais (AUSTEN, 2017, p. 32-33).

O comportamento de Lydia não era considerado socialmente adequado para as mulheres da época. O pai a considerava uma das moças mais tolas do país, Elizabeth a via como

descuidada e voluntariosa, no entanto Lydia agia de forma indiferente às críticas. Para Elizabeth, a irmã precisava aprender a se comportar de acordo com as expectativas sociais de gênero e seu pai precisava ensiná-la:

A nossa reputação deve sofrer necessariamente com a leviandade de Lydia, a imprudência e o desdém de toda restrição que marcam o seu caráter. Desculpe, mas eu preciso falar claramente. Se o senhor não se der ao trabalho de reprimir essas loucuras e não lhe ensinar que as suas atuais ocupações não são a finalidade da sua vida, em breve não haverá mais possibilidade de corrigi-la. Seu caráter estará fixado e com 16 anos ela será uma terrível namoradeira, cobrindo a si mesma e a sua família de ridículo. E uma namoradeira no pior sentido, sem outros atrativos a não ser a sua mocidade e sua boa aparência (AUSTEN, 2017, p. 224).

A fala de Elizabeth revela a preocupação que existia na época de que uma moça ficasse com má fama por não seguir as convenções sociais. Enquanto isso, “na imaginação de Lydia, uma visita a Brighton compreendia todas as possibilidades de felicidade terrena. Ela via com o olhar criador da ficção, as ruas daquela alegre cidade balneária repletas de oficiais. Imaginava-se o centro de atenção de dezenas e centenas deles” (AUSTEN, 2017, p. 225). Lydia tem características que não eram as indicadas para uma moça. Segundo Poovey (1984), no final do século XVIII havia uma concepção formada de uma “*proper lady*”, do que seria uma moça respeitável. A autora explica que o comportamento da mulher deveria distinguir-se do do homem. Ser modesta era apropriado para a mulher, assim como não expressar suas vontades. As mulheres que revelavam seus desejos de forma assertiva eram consideradas perigosas. A sexualidade feminina era temida porque acreditava-se que enfraquecia o autocontrole.

Devido à preocupação social em preparar as mulheres desde crianças para serem “femininas” e, depois, para cultivar essa feminilidade, Poovey (1984) ressalta que diversos livros surgiram no século XVIII com esse objetivo. Já abordamos uma passagem do romance que mostra a leitura de Mr. Collins de um livro de conduta escrito para mulheres com o intuito de preservar sua “natureza feminina”. Para Poovey (1984), havia uma preocupação em preservar a virtude da mulher, o que significava o controle da sexualidade. Por isso, textos moralistas abordavam atividades que as mulheres deveriam evitar por não serem naturalmente femininas, como frequentar o teatro ou *masquerades*, flertar ou vestir-se de modo provocativo. A autora esclarece que havia o pensamento de que qualquer tipo de desejo um a vez satisfeito poderia tornar-se insaciável e eventualmente conduzir a mulher ao desejo mais perigoso de todos. Por isso, moralistas alertavam sobre o perigo de fazer apostas em jogos, comer demais, beber muito e até mesmo ler romances, pois a mente feminina poderia ser corrompida.

Diante desse contexto, a preocupação de Elizabeth com o comportamento de Lydia está explicada. A forma como Lydia agia ia diretamente contra tudo o que se esperava de uma jovem na época. A personagem era o contrário de ser modesta quando estava em público. A narração de sua atitude em relação aos oficiais passa a impressão de que a personagem flertava. Lydia pode ser vista como um exemplo de atitudes das quais as mulheres eram privadas, pois, apesar das críticas que recebia constantemente, era feliz com suas diversões. A transposição da personagem para a websérie procura mostrar como o comportamento descrito seria na contemporaneidade. Atualmente, no entanto, não houve muito avanço quanto ao julgamento da sexualidade da mulher.

O comportamento da personagem na atualização também não é considerado exemplar. Lydia revela explicitamente seu interesse por homens solteiros bonitos. Na adaptação, seu momento de maior empolgação é a chegada de diversos nadadores que participarão de um campeonato nacional de natação sediado anualmente pela universidade — um comentário sobre a chegada da milícia em Meryton no romance. Ao saber da novidade, convida Lizzie para sair: “Venha comigo para o Carter’s paquerar uns nadadores bonitos¹³⁴” (Ep. 17, 2’03”-2’07”). Lydia sorri só de pensar nos rapazes enquanto Lizzie afirma que não gosta de pensar na irmã rodeada de nadadores porque Lydia não é nada sutil. As diferentes opiniões das irmãs sobre a mesma situação são perceptíveis na Figura 24:

Figura 24 – A personagem Lydia demonstra empolgação com a chegada de uma equipe de nadadores no episódio 17 (2’10”)



Fonte: *THE LIZZIE BENNET DIARIES*, 2012.

¹³⁴ No original: “Come with me to Carter’s get you some hot aqua man-cake action”.

Lydia demonstra toda a sua alegria por meio da expressão facial, movimentos com o corpo e falas. Lizzie não gosta do comportamento da irmã e decide vigiá-la. Para Lizzie, os nadadores, apesar de bonitos, costumam ser idiotas, sem assuntos interessantes e nada agradáveis. Como Lydia não está buscando um relacionamento sério, apenas se divertir durante a noite, considera o ambiente propício para atingir seu objetivo: satisfação pessoal.

Lydia é um exemplo de como a sexualidade feminina sofreu mudanças ao longo dos séculos. Para Gill (2007) e McRobbie (2009), a mulher jovem (branca, classe média, heterossexual, do ocidente) passou de objeto a sujeito do desejo sexual. Apesar de ainda existirem discursos conservadores sobre a sexualidade feminina, principalmente o religioso, a perspectiva neoliberalista e a mídia tradicional têm propagado, de olho no consumismo, imagens de mulheres como ativas e com poder sexual. Antes, as representações de mulheres as mostravam como objetos de desejo, e não sujeitos, e como passivas sob o olhar masculino. Por isso, o público da websérie não se assusta vendo o comportamento da personagem Lydia, a qual revela seus desejos para milhares de *viewers*.

Esse comportamento de mulheres não é aceito socialmente como “normal”. Costuma ser associado a atitudes masculinas, por isso as jovens que agem dessa forma podem ser negativamente julgadas, dependendo de quem as olha. É pensando nesse julgamento que Lizzie e Jane agem de forma modesta, sem expor seus desejos. No episódio 11, ao elogiar a forma como Jane estava sutilmente paquerando Bing Lee, Lizzie diz que “não há nada mais patético do que uma garota que se joga em um homem assim que ele demonstra um pouco de interesse¹³⁵”. A modéstia de Jane é revelada quando ao ser convidada para ficar uns dias na casa de Bing Lee ressalta que ficarão em quartos separados para manter o respeito, pois ainda não estão noivos.

Essas atitudes de Lizzie e Jane podem ser analisadas como exemplos de repressão da sexualidade feminina. Como exemplo citamos uma cena do episódio 45, no qual George Wickham está no quarto de Lizzie, onde a vlogueira grava seus vídeos. Lydia propositalmente invade a filmagem e derrama água na camiseta do nadador Wickham, incentivando-o a tirá-la para não ficar molhado. A reação de Lizzie ao vê-lo sem camisa revela seu desejo reprimido: a personagem fica sem voz e ofegante ao ver o corpo do nadador. Apesar de tentar esconder seu desejo pelo corpo de Wickham, a expressão facial e corporal de Lizzie entregam seus sentimentos.

¹³⁵ No original: “There is nothing more pathetic than a girl who throws herself at a guy the minute he starts to show the tiniest bit of interest”.

As amostras abaixo revelam como algumas *viewers* expressaram sem medo suas opiniões sobre o corpo de Wickham nos comentários do vídeo na plataforma YouTube:

Figura 25 – Comentários de *viewers* sobre o episódio 45 de *The Lizzie Bennet Diaries*



Fonte: YouTube¹³⁶, 2019

Os comentários não demonstram nenhum julgamento sobre o comportamento de Lydia. Na verdade, essas *viewers* identificaram-se com a atitude da personagem e, colocando-se na posição de sujeitos, revelaram seus desejos pelo corpo do nadador. A participação do público mostra como as representações de mulheres na websérie se aproximam da realidade contemporânea. Um aspecto importante de ser ressaltado é o questionamento das *viewers* do motivo para a escolha de um ator tão bonito para o papel, visto que elas têm que odiar o personagem. Esse comentário revela o conhecimento do texto anterior.

A personagem Charlotte, apesar de não expor sua sexualidade, assume a subjetividade de mulher fálica no ambiente de trabalho. Além disso, pode ser julgada como não feminina por não se preocupar com a beleza e a moda. Ao longo da narrativa, não demonstra ansiedades

¹³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jZebtZPbzHA>. Acesso em: 19 out. 2019.

sobre sua aparência ou revela ser consumista. Sua feminilidade é questionada pelo público que nos comentários pergunta diversas vezes quando Charlotte arrumará um namorado. Em nenhum momento são feitas menções sobre a relação da personagem com algum homem. Charlotte dedica-se aos estudos no início da narrativa e ao trabalho a partir da metade da websérie. Ao aceitar a proposta de emprego de Ricky Collins, demonstra ser uma mulher assertiva, organizada, inteligente, autônoma, determinada.

Charlotte tem o objetivo de conquistar um cargo superior e rentável na empresa, para tanto, trabalha muito, incluindo finais de semana e feriados. Sem família para cuidar, a personagem consegue dedicação exclusiva ao universo do trabalho e tenta provar sua capacidade no novo emprego. Bourdieu (2005) explica que o acesso ao poder coloca as mulheres em uma situação contraditória: se agirem “como homens”, perdem os atributos da “feminilidade”, e se agirem “como mulheres”, parecem ser incapazes e inaptas ao cargo. Diante disso, Charlotte escolhe ter comportamentos “masculinos” no ambiente de trabalho e é recompensada com uma promoção na empresa. No entanto, como já discutimos anteriormente, o sucesso no trabalho nem sempre é alcançado de forma tão rápida pelas mulheres na vida real.

Após problematizarmos questões como a educação feminina, a estabilidade financeira, a beleza e a moda e comportamentos das mulheres considerados “masculinos”, ampliamos o debate sobre as personagens femininas discutindo o duplo julgamento de gênero na próxima seção. Esse tema já foi suscitado na análise e é tratado de modo mais e específico ao refletirmos sobre a queda de Lydia e seu sentimento de culpa.

5.2 A permanência do duplo julgamento: a culpa de Lydia

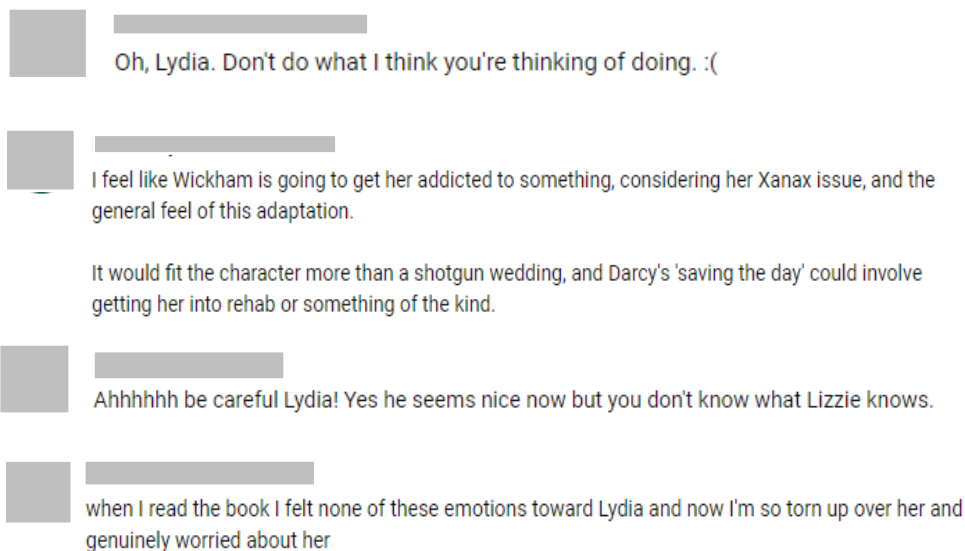
No aniversário de Lydia, Lizzie dá um livro de presente para a irmã com o objetivo de que aprenda a se comportar e Lydia fica ofendida. As duas irmãs brigam na véspera de Natal e Lizzie não pede desculpas pelo que fez porque acredita que está certa. Dessa forma, Lydia decide ir para Las Vegas festejar com os amigos.

A ida de Lydia à Las Vegas é um comentário sobre o desejo da personagem em *Pride and Prejudice* de ir para Brighton porque a cidade estaria cheia de oficiais. No romance, ao ser convidada a visitar a cidade na companhia de Mrs. Foster, já “via-se a si mesma sentada sob uma barraca, namorando pelo menos seis oficiais ao mesmo tempo” (AUSTEN, 2017, p. 225). O motivo para Lydia ir para Las Vegas em *The Lizzie Bennet Diaries* é sua briga com Lizzie e não a busca por um homem, apesar de aproveitar para paquerar durante este período. A distância

entre as irmãs cresce e, por não estar participando do vlog de Lizzie, Lydia conta sobre a sua vida no próprio vlog (Ep. 20-29). Os vídeos revelam que Lydia está se sentindo solitária porque admira as irmãs, mas acredita que o sentimento não é recíproco. A virada na narrativa acontece quando Lydia aparece no episódio 23 acompanhada de George Wickham.

No ano em que a narrativa estava sendo veiculada, os *viewers* que conheciam o romance tentavam constantemente adivinhar o que aconteceria a seguir e escreviam mensagens de alerta para as personagens. Após o episódio 22, no qual Lydia diz que vai ligar para um amigo que encontrou em Las Vegas, o público reage de forma negativa (Figura 26) por saber que nesta parte da narrativa a personagem se envolve com George Wickham e as consequências dessa relação são conhecidas pelos leitores do romance.

Figura 26 – *Printscreen* de diferentes comentários sobre o episódio 22 de *The Lydia Bennet*



Fonte: YOUTUBE, 2019.

Nos comentários no YouTube podemos ver *viewers* pedindo para Lydia não ligar para o rapaz e para ter cuidado. Alguns tentam prever que tipo de má influência George Wickham terá sobre a personagem, chegando a considerar que possa ser o vício em drogas. O último comentário acima demonstra que a *viewer* está preocupada com o futuro de Lydia e que não se sentiu assim com a personagem do romance. O engajamento do público com a narrativa faz com que *viewers* tentem interferir no desenvolvimento do enredo e “salvar” a personagem com a qual se identificam.

Lydia inicia o episódio 23 dizendo que achou estranho como o público adivinhou que estava saindo com Wickham e não entendeu por qual razão o julgaram tanto nos comentários. O seguinte diálogo aparece no início do episódio:

Lydia: Então, tem alguém que quer dizer ‘oi’ pra vocês! É estranho que muitos de vocês adivinharam que eu estava saindo com o Wickham e pareceram bastante críticos sobre isso, mas vocês precisam relaxar porque eu posso sair com quem eu quiser e quando eu quiser.

Wickham: Não, eles provavelmente só estavam preocupados com você. Lizzie e Darcy disseram coisas horríveis sobre mim. Então, tenho certeza que não queriam você andando em má companhia¹³⁷ (TheLydiaBennet, ep. 23, 0’01”-0’20”).

Nos comentários do vídeo no YouTube, o público fez várias críticas a Wickham, afirmando que estava sendo falso, manipulando Lydia, se aproveitando de sua vulnerabilidade, e diziam que odiavam o personagem. É a partir deste episódio que percebemos que o semblante de Lydia começa a mudar e sua euforia contagiante vai desaparecendo diante do que começa a ser construído: um relacionamento com características abusivas. Ao perceber a vulnerabilidade de Lydia por estar distante das irmãs, da prima e dos amigos, Wickham se coloca como a única pessoa que realmente se preocupa com seu bem-estar. Para tanto, ressalta como os outros a abandonaram e como Lydia não precisa tentar se aproximar da família novamente porque ele está por perto. Após distanciar Lydia da família, incentivando-a a continuar sem falar com as irmãs, Wickham influencia tanto o comportamento da personagem que a Lydia independente se torna dependente da companhia do manipulador. Com apenas uma semana, Wickham convence a personagem a afirmar que estão namorando, o que surpreende ao público visto que diversas vezes Lydia afirma que não se interessa por relacionamentos sérios e que considera Wickham o ex-paquera de Lizzie.

Em apenas duas semanas, Wickham consegue convencer Lydia de que a ama mais do que tudo e de que faria qualquer coisa por ela. A personagem está feliz por estar no relacionamento, mas ao mesmo tempo se sente sem valor por não ter recebido notícias de Lizzie após a discussão que tiveram. O sentimento de culpa de Lydia é usado por Wickham como forma de mantê-la sob seu controle. Para tanto, faz afirmações como: “Eu quero que você saiba como é maravilhosa, independente do que os outros digam a você, independente do que você

¹³⁷ No original - “Lydia: So, there’s someone who wants to say ‘hi’ to you! Weirdly, a lot of you guys guessed I was gonna be hanging out with Wickham and you seemed totally judgmental about it, but you need to chill, because I can hang out with whoever I want, whenever I want.

George: No, they were probably just looking out for you. Lizzie and Darcy said some pretty awful things about me, so I’m sure they didn’t want you getting mixed up with bad company”.

diga a si mesma¹³⁸” (*The Lydia Bennet*, Ep. 27, 1’32”-1’40”). Os outros ao qual se refere seria sua irmã Lizzie, como uma forma de ressaltar que sua família não a ama. Dessa forma, Lydia se apega cada vez mais a quem diz valorizá-la.

A aparência de Lydia muda (Figura 27): deixa de vestir roupas coloridas, o cabelo não aparece arrumado, deixa de usar maquiagem, sua pele fica pálida, adquire olheiras por estar dormindo pouco, como se suas forças estivessem sendo sugadas.

Figura 27 – Imagens da personagem Lydia nos episódios 23, 24, 27 e 28 de *The Lydia Bennet*



Fonte: THE LYDIA BENNET, 2012.

A produção da websérie conseguiu mostrar visualmente como a personagem estava sofrendo com a situação de distanciamento das irmãs. Ao longo dos vídeos, Lydia revela o quanto sente falta das irmãs e como Wickham a tem convencido de que ela não precisa da família porque o tem por perto. No episódio 27, Wickham afirma que está se preparando para quando Lydia partir seu coração e a personagem afirma que jamais fará isso. O personagem utiliza frases empregadas em relacionamentos abusivos, nos quais é comum culpabilizar a vítima mesmo por ações que não tenha realizado. Lydia parece cada vez mais insegura, com medo de ficar sozinha, e acredita que Wickham é quem a ajudará a seguir em frente após as dificuldades que enfrentou com a irmã. O último episódio do casal (Ep. 28) revela como Wickham tem poder sobre Lydia. Para ilustrar nossa afirmação, consideramos ser importante apresentar um trecho longo da conversa:

Wickham: Por que você está nervosa? Ela é sua irmã. Ela deveria estar empolgada com sua felicidade. Você está feliz, não está?

Lydia: É claro! (...) Eu só não quero que Jane fique brava comigo. Não que Jane fique irritada, mas ela fica desapontada e, e eu não quero que isso aconteça.

¹³⁸ No original: “I want you to know just how amazing you are, no matter what everybody tells you, no matter what you tell yourself”.

Wickham: Ela vai entender. E se ela não entender, quem precisa dela, certo?

Lydia: Mas ela é minha irmã, George. Ela é uma das pessoas mais importantes da minha vida.

Wickham: Eu pensei que eu fosse a pessoa mais importante de sua vida.

Lydia: Não, você é.

Wickham: Certo. Mas não tão importante quanto sua irmã que não pode nem pegar o telefone para te ligar quando você pede.

Lydia: Não, não não não não. Não é isso!

Wickham: Eu vi Jane e Lizzie juntas. Elas têm um grupo exclusivo: “As irmãs Bennets”. E você nunca vai estar no meio disso. Jane sempre vai ficar ao lado de Lizzie. E então o que vai acontecer? Elas vão tentar separar a gente? E isso me deixa onde? Onde isso deixa a gente?

Lydia: [sem palavras]

Wickham: Wow. Tudo que fiz para você desde que voltamos foi por você. Você pode dizer o mesmo sobre suas irmãs? Quero dizer, eu estou aqui para você, Lydia! Onde elas estão? Aposto que você prefere ficar sozinha, então.

Lydia: Não! Não, não, por favor! Por favor, não vá! Não vá, por favor! Não foi o que eu quis dizer. (...)

Wickham: Me desculpe. Eu não tive a intenção. Eu sou horrível! Eu apenas amo tanto você, e só de pensar em alguém usando você eu fico furioso.

Lydia: Você me ama?

Wickham: Oh meu Deus. Eu disse isso pela primeira vez na frente da câmera? Sim, eu disse. Sim. Se suas irmãs não aprovarem, e você me pedir para sair da sua vida, isso vai acabar comigo. Mas eu faço isso. Eu faço por você se você me pedir. Eu só espero que você saiba disso.

Lydia: Eu nunca pediria para você fazer isso. Eu não quero que me deixe¹³⁹ (*The Lydia Bennet*, ep. 28, 0’22”-3’17”).

¹³⁹ No original - Wickham: Why are you nervous? She’s your sister. She should be thrilled that you’re happy! You are happy, aren’t you?

Lydia: Of course! (...) I just don’t want Jane to get mad at me. Not that Jane ever gets mad, but she gets disappointed and, and I don’t want that.

Wickham: She’ll understand. And if she doesn’t, who needs her, right?

Lydia: Well, she’s my sister, George. She’s one of the most important people in my life.

Wickham: I thought that I was one of the most important people in your life.

Lydia: No, you are.

Wickham: Right, but not as important as your sister, who can’t even pick up the phone to call you when you ask.

Lydia: No, no no no no. That’s not it at all!

Wickham: I’ve seen Jane and Lizzie. They have their own little clique: “The Bennet Sisters”. And you’re never gonna be in between that. Jane is always gonna side with Lizzie, and then what? They’re gonna try and break us up? And where does that leave me? Or where does that leave us?

Lydia: [wordless]

Wickham: Wow. Everything that I’ve done for you since we’ve been back together has been for you. Can you say the same thing about your sisters? I mean, I’m here for you, Lydia! Where are they? But I guess you’d rather be by yourself, so...

Lydia: No! No, no, please! Please, don’t go! Don’t go, please! I didn’t mean it like that! (...)

Wickham: I’m sorry. I didn’t mean it. I’m terrible! I just love you so much, and the thought of someone walking all over you makes me furious!

Lydia: You love me?

Wickham: Oh my God. Did I just say that for the first time on camera? Yeah, I do. Yeah. If your sisters don’t approve, and you ask me to walk out of your life, it’ll kill me. But I’ll do that. I’ll do that for you if you ask me. I just hope you know that.

Lydia: I would never ask you to do that. I don’t want you to leave me.

O episódio foi ao ar no dia 25 de janeiro de 2013, uma sexta-feira, e deixou o público comovido com a situação de Lydia, como a leitura dos comentários sobre os vídeos no YouTube nos mostrou. Enquanto no romance o fato de Lydia ter cometido o erro de fugir com Wickham não nos abala emocionalmente, na websérie o aprofundamento da personagem e o fato de vermos sua perspectiva da história faz com que nos envolvamos com seus conflitos. No episódio, Wickham convida Lydia para vir até sua casa no sábado para jantarem juntos. No episódio 29, publicado no dia 29 de janeiro de 2013, Lydia aparece sozinha no vídeo e avisa ao público que Wickham foi visitar um amigo. No dia 30 de janeiro de 2013, o público que acompanhava as personagens nas mídias sociais percebe que há algo errado a partir de tuítes de Charlotte para Lizzie (Figura 28).

Figura 28 – *Printscreen* de tuítes de Charlotte no Twitter no dia 30 de janeiro de 2013



Fonte: TWITTER, 2018

Os *viewers* que conheciam o romance perceberam pelos tuítes que as más notícias seriam dadas por Charlotte na adaptação, ao invés de Jane, como no romance. Nesta adaptação, a tensão com a situação não foi criada nos vídeos, ao contrário foi inicialmente construída a partir desses tuítes, como uma pequena amostra de reações do público revela (Figura 29). É um exemplo de como existem diferentes narradores contando a história em momentos distintos em diversas plataformas.

Figura 29 – Comentários de *viewers* sobre os tuítes de Charlotte



Fonte: TWITTER, 2019.

Esses comentários do público revelam a apreensão quanto à notícia que Charlotte quer dar para Lizzie. *Viewers* afirmam que “não estou pronto”, “estou com mal pressentimento”, “o drama vai começar”. O próximo episódio da websérie (Ep. 84) foi publicado no dia 31 de janeiro no vlog *The Lizzie Bennet Diaries*, o que significa que o público que estava acompanhando os eventos pelas mídias sociais viu o alerta, mas só descobriu a situação que envolvia Lydia no dia seguinte. Os sujeitos que acompanhavam a websérie apenas pelos episódios no YouTube, não vivenciaram a tensão de um dia até saberem sobre o ocorrido. George Wickham criou um site¹⁴⁰ aberto para inscrições para ver uma fita de sexo com a estrela do YouTube, Lydia Bennet. No site havia uma contagem regressiva até o dia 14 de fevereiro, a data do dia dos namorados nos Estados Unidos.

No romance, Lydia fugiu com Wickham sem se casarem, o que era um escândalo social na época. No entanto, esse conflito não causaria o mesmo efeito atualmente, por isso a websérie o atualizou. A forma como o evento foi adaptado suscita diversas discussões: o uso inadequado

¹⁴⁰ O site realmente existiu durante a veiculação da websérie: lydiabennettape.com. A divulgação também aconteceu por meio do perfil @NoveltyXposures no Twitter.

da internet, as expectativas sociais sobre o comportamento da mulher, a existência de relacionamentos abusivos, os diferentes julgamentos para homens e para mulheres caso uma fita de sexo seja divulgada, o fato de a reputação da mulher ser manchada. Baeva (2015) afirma que embora as regras sociais para as mulheres tenham mudado, ainda não evoluíram o suficiente. Para a autora, a adaptação mostra como ainda estamos longe de aceitar qualquer manifestação explícita da sexualidade feminina.

Lizzie revela por meio de suas ações como a sociedade ainda é tradicional quando aborda a sexualidade feminina. A irmã, que já havia feito diversas críticas à Lydia por seu comportamento não atender às expectativas sociais, inicia a conversa com Lydia culpando-a por agir de forma tão irresponsável. “Você sabe que a internet é para sempre, certo? Isso vai seguir você para o resto da vida¹⁴¹” (Ep. 85, 3’33”-3’37”). No entanto, Lydia não sabia de nada. Foi surpreendida com a existência do site e fica arrasada com a traição de Wickham. O fato de ser exposta na internet é visto como um registro permanente. A personagem não acredita que foi manipulada por Wickham.

A situação vivida por Lydia em um relacionamento com características abusivas, seguido de uma tentativa de divulgação de imagens pornográficas sem autorização, é chamada de violência simbólica por Bourdieu (2005). É uma violência que afeta psicologicamente o dominado que é depreciado pelo dominante. A relação de dominação, por meio do discurso do dominante, é construída como natural. O sentimento de dependência que Lydia passa a sentir por Wickham é uma forma de violência invisível sendo exercida. Bourdieu (2005) esclarece que não é uma coação física. O poder simbólico assume muitas vezes a forma de emoções corporais, como a vergonha, humilhação, ansiedade, culpa, ou de paixões, como amor, admiração, respeito. Todas essas emoções são expressas por Lydia no período em que está namorando George Wickham. Ao saber da intenção de expor a fita de sexo, a personagem ainda mantém essas emoções, sem acreditar que não eram recíprocas. Bourdieu (2005) ainda ressalta que é comum que ao sofrer com a violência simbólica, o sujeito pode se submeter, mesmo que contra sua vontade, ao juízo dominante. Lydia não queria gravar a fita fazendo sexo com Wickham, no entanto foi convencida de que precisava provar que o amava.

Darcy consegue impedir que George Wickham divulgue as imagens. Mesmo assim, após a repercussão da situação, Lydia passa muito tempo em casa, não frequenta festas ou sai

¹⁴¹ No original: “You know the internet is forever, right? I mean, this is going to follow you for the rest of your life”.

para beber, temendo lidar com o julgamento moral da sociedade. A personagem também não fez mais vídeos para seu vlog e afastou-se das mídias sociais.

No episódio 87, afirma que “nada disso teria acontecido se eu não tivesse agido como uma vadia estúpida de novo, né?¹⁴²” (Ep. 87, 4’41”-4’46”). Lydia coloca-se como culpada por tudo que está acontecendo, por preocupar sua família e atrapalhar as atividades das irmãs. “Eu o deixei filmar. Eu disse que não tinha problema. Ele disse que eu não o amava tanto quanto ele me amava e que eu precisava provar. Então eu disse tudo bem¹⁴³” (Ep. 87, 5’07”-5’25”). A reação da personagem demonstra o quanto o relacionamento abusivo a afetou. A vítima se culpa por ter permitido que a filmagem fosse feita e por não ter percebido que era uma armadilha. Segundo Bourdieu (2005), a culpabilização da vítima é resultado do poder simbólico exercido sobre os corpos. Atribui-se ao dominado a responsabilidade pela própria opressão.

A situação vivida pela personagem Lydia pode ser considerada um caso de violência contra a mulher que poderia ter afetado a vítima de forma mais intensa caso o vídeo tivesse sido publicado. No Brasil, um avanço no debate sobre esse tipo de violência foi a Lei Maria da Penha, lei n. 11.340, de 7 de agosto de 2006. De acordo com essa lei, são formas de violência doméstica e familiar contra a mulher: a violência física, psicológica, sexual, patrimonial e moral. No caso da websérie, as ações de George Wickham estão relacionadas à violência psicológica entendida como condutas que causem dano emocional e diminuição da autoestima com o objetivo de controlar as ações da mulher, comportamentos, decisões, mediante ameaça, constrangimento, manipulação, isolamento, vigilância constante, chantagem, violação de sua intimidade, entre outros (BRASIL, 2006). A personagem Lydia foi manipulada, chantageada, quase teve sua intimidade completamente violada e, após o ocorrido, está tentando lidar com os danos emocionais e buscando reconstruir sua autoestima. A personagem perdeu a autoconfiança e começou a fazer terapia para lidar com o estresse causado pela situação.

Esse tipo de violência ainda se espalha na sociedade contemporânea devido à naturalização da dominação masculina. Na websérie, Lydia expõe o sentimento de culpa por tudo o que aconteceu e por Wickham não a amar de verdade. A personagem acredita que não desempenhou seu papel de namorada corretamente, julgamento que está relacionado ao fato de que historicamente a mulher é considerada responsável pela sobrevivência de uma relação amorosa. Lydia demonstra estar vivendo com sentimentos considerados comuns em vítimas de abuso. Silva e Assumpção (2018) citam que nessas situações as mulheres geralmente

¹⁴² No original: “None of this would have happened if I hadn’t been acting like a stupid, whorey slut again, right?”.

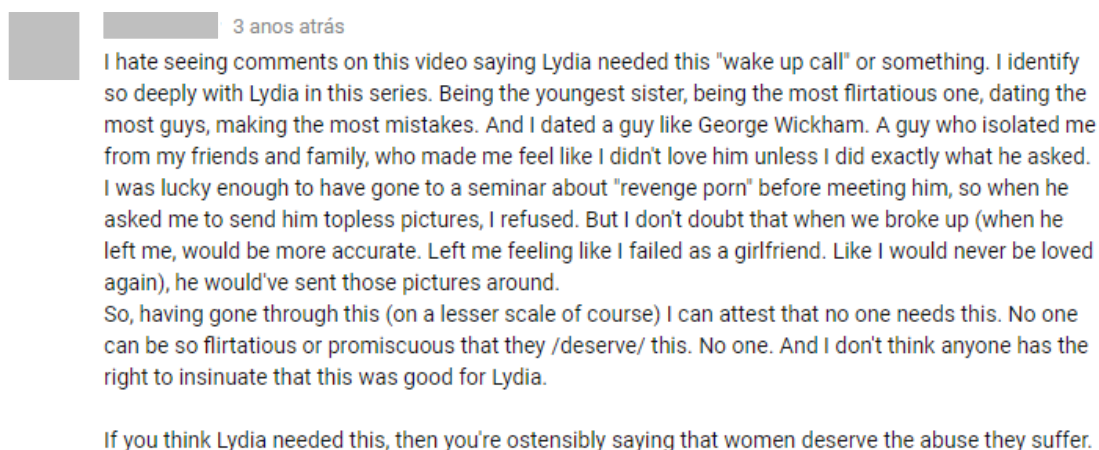
¹⁴³ No original: “I let him film that. I said it was okay. He said that I didn’t love him as much as he loved me, and I needed to prove it. So, I said okay”.

desenvolvem sentimento de culpa, baixa autoestima, desânimo, insegurança, solidão, isolamento, dependência emocional, tristeza crônica, insônia, entre outros. Oliveira e Jorge (2007) afirmam que a ansiedade e a depressão são problemas também comuns.

A violência psicológica é difícil de ser identificada por não deixar marcas externas, mas se não identificada a tempo pode afetar de forma severa a saúde mental da mulher. Oliveira e Jorge (2007) ressaltam que qualquer tipo de violência vivenciada pela mulher em um ambiente que deveria ser considerado seguro trará consequências para a saúde física e mental. No entanto, muitas vezes as mulheres precisam de ajuda externa para perceberem que estão em um relacionamento abusivo. A personagem Lydia, por exemplo, não tinha consciência de como estava sendo manipulada por Wickham até o personagem abandoná-la. Vicente (2016) aborda como o abuso psicológico faz com que a vítima questione seus próprios sentimentos, o que confere poder ao parceiro abusivo. A autora explica que esse tipo de abuso ocorre de forma gradual e sem que a mulher perceba e lista alguns sinais que podem mostrar que a mulher está em um relacionamento abusivo. Alguns deles foram vivenciados por Lydia, tais como: duvidar de si mesma, sempre pedir desculpas ao companheiro, sentir-se infeliz, esconder informações dos amigos e da família (Lydia omite a relação com Wickham de suas irmãs porque elas não gostam dele), perceber que antes era uma pessoa mais confiante e divertida, sentir-se desanimada, sentir que faz tudo errado e considerar-se uma parceira ruim.

A discussão sobre relacionamento abusivo e como Lydia se sentiu culpada ao invés de perceber que foi uma vítima contribuiu para que algumas *viewers* se identificassem com a personagem e escrevessem mensagens dizendo que entendiam o que ela estava passando, pois já tinham vivido situação semelhante. A leitura de um dos comentários (Figura 30) nos permite verificar como mulheres têm sofrido com relacionamentos abusivos e, apesar disso, o assunto é pouco discutido porque ainda existe o estigma social de que uma mulher sempre está em um relacionamento com um homem porque quer.

Figura 30 – Imagem de um comentário sobre o vídeo 87 de *The Lizzie Bennet Diaries* no YouTube



Fonte: YOUTUBE, 2019.

A *viewer* revela que se identifica com Lydia porque namorou um rapaz como George Wickham. O rapaz a isolou dos amigos e da família e a convencia a fazer tudo o que pedia. Explica que o namorado lhe pediu fotos nuas, mas recusou-se a enviar porque havia participado de uma palestra sobre vingança pornográfica. A vingança pornográfica tem sido bastante comum atualmente porque muitos homens ainda não aceitam o fim de um relacionamento e utilizam fotos e vídeos das mulheres nuas como uma forma de mostrar que não deveriam ter saído da relação. É uma atitude que evidencia o quanto alguns homens se recusam a perder a posição de poder sobre a mulher quando esta percebe que está em situação de submissão e decide sair do relacionamento. O comentário acima evidencia a importância da representação de mulher mostrada na websérie.

A websérie conseguiu discutir um tema importante que tem afetado diretamente as mulheres jovens no século XXI por causa do uso cotidiano de *smartphones*, da internet e das mídias sociais. Faz um alerta para os perigos aos quais as jovens podem estar expostas ao aceitarem enviar fotos ou gravar vídeos. Isso demonstra como a mídia tem um papel significativo na construção das representações de mulheres. Ao verem o que aconteceu com Lydia, espectadoras podem perceber que estão em um relacionamento abusivo e buscar ajuda.

A discussão sobre relacionamento abusivo é um comentário sobre a fuga de Lydia com George Wickham no romance, pois a personagem foi enganada e convencida de que o casamento entre os dois seria realizado. No texto literário, na carta que Lydia deixa antes de fugir afirma que “Só existe um homem no mundo que eu amo e ele é um anjo. Nunca poderia ser feliz sem ele, por isso acho que não faço mal em partir” (AUSTEN, 2017, p. 275). O trecho revela como a personagem foi iludida a acreditar que Wickham correspondia ao seu amor, pois

fica explícito na narrativa que o personagem não tinha nenhum interesse em se casar, queria apenas se divertir.

Lydia comenta na carta que logo escreverá para casa e assinará o nome Lydia Wickham, mais uma confirmação de que acreditava que se casariam. Um detalhe na carta sugere que Lydia poderia já ter perdido sua virtude: “Mandarei buscar as minhas roupas quando chegar a Longbourn; mas queria que você dissesse a Sally para costurar um rasgão no meu vestido de musseline usado, antes de pôr as coisas na mala” (AUSTEN, 2017, p. 275). A perda da virgindade antes do casamento era socialmente inaceitável, por isso a fuga manchou a reputação da personagem. O fato de Wickham tentar evitar que a família de Lydia os encontre e de pedir dinheiro em troca de aceitar se casar reforça a tese de que a personagem estava em um relacionamento abusivo. O casamento, apesar de salvar a reputação de Lydia, a coloca em uma relação com um homem que não a ama, pelo menos não como ela o ama, e que não tem condições financeiras de sustentá-los, o que é comprovado ao final do romance com cartas de Lydia pedindo ajuda financeira a Elizabeth.

O duplo padrão de julgamento de gênero está presente na narrativa do romance de forma ainda mais severa do que atualmente, pois caso Lydia não tivesse se casado com Wickham, provavelmente jamais conseguiria outro pretendente a marido porque sua má fama se espalharia por toda a região. No caso de Wickham, se não se casasse, não sofreria críticas agressivas da sociedade por seu comportamento pelo fato de ser homem. Portanto, a desigualdade de gênero quanto à liberdade sexual existe há séculos, e, apesar das mudanças sociais e culturais, ainda afeta muito mais as mulheres.

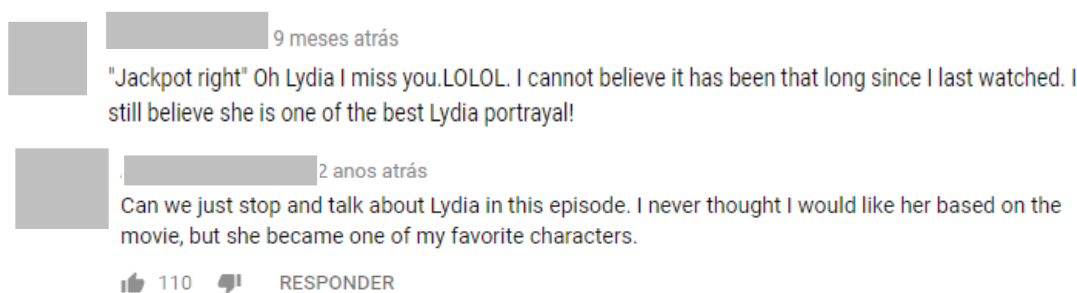
A personagem Lydia na websérie age como mulher livre, adotando uma perspectiva pós-feminista de que a igualdade em relação à liberdade sexual foi conquistada e não é preciso mais lutar por esse direito. Dessa forma, diante da tentativa de divulgação da fita de sexo sua reação é assumir a culpa de forma individual, atitude propagada pelos ideais do neoliberalismo. O neoliberalismo prega a despolitização dos debates feministas e individualiza questões que, na verdade, resultam da forma como a sociedade funciona.

No romance, Lydia se casa com Wickham como uma forma de se preservar como uma mulher respeitável. A personagem é fadada a viver com um homem que não a valoriza e que não tem uma estabilidade financeira. Em *The Lizzie Bennet Diaries*, a personagem sofre após o evento com o nadador e passa a ir à terapia (Ep. 94) como forma de tentar superar o que aconteceu. Após vários episódios utilizando roupas com cores apagadas, sem maquiagem e sem arrumar o cabelo, no episódio 94 a personagem aparece com uma blusa rosa, usando um colar

e maquiagem, acessórios e cores que simbolizam que está começando a seguir em frente. A superação da personagem pode servir como exemplo para o público feminino e motivar as *viewers* a terem coragem de sair de um relacionamento abusivo e construir suas identidades independentemente de um homem.

A adaptação da personagem Lydia para a websérie surpreendeu uma parcela de *viewers* que acompanharam o desenvolvimento da narrativa. Comentários nos vídeos no YouTube revelam que essa é a personagem com a qual menos se identificaram no romance por agir de forma estúpida, se preocupar com coisas fúteis e, mesmo sabendo que afetaria a reputação das irmãs e de toda a família, não pensou duas vezes em fugir com um homem que poderia não ter como sustentá-la. O mesmo retrato da personagem aparece em outras adaptações do romance (filmes e minisséries) fazendo com que o público a julgue negativamente, porém Lydia ganha um aprofundamento na websérie e conquista ao público (Figura 31). O interesse do público pela personagem provavelmente cresce porque a adaptação mostra a perspectiva de Lydia sobre os fatos.

Figura 31 – Comentários sobre Lydia nos episódios 1 e 100, respectivamente, de *The Lizzie Bennet Diaries* publicados no YouTube



Fonte: YOUTUBE, 2019.

No primeiro comentário a *viewer* afirma que sente falta da personagem depois que a websérie acabou e acredita que foi a melhor representação de Lydia que já viu. O segundo revela que a *viewer* acreditou que, após assistir à adaptação filmica, a personagem ja mais lhe agradaria, no entanto é uma das suas favoritas na websérie. Os comentários mostram como a personagem agradou ao público que, por isso, esperava seu crescimento ao longo da narrativa. Hank Green, ao responder a questões sobre a websérie na mídia social Reddit¹⁴⁴, em 25 de

¹⁴⁴ Disponível em: https://reddit.com/r/LizzieBennet/comments/13rx7y/i_am_hank_green_cocreator_executive_producer_and. Acesso em: 12 out. 2019.

novembro de 2012, explicou que o aprofundamento do papel de Lydia na websérie resultou completamente da reação positiva do público. A produção não esperava que a personagem fosse bem recebida e a reação do público fez com que os adaptadores mudassem a forma como a viam. A narrativa de si feita por Lydia envolveu emocionalmente *viewers* que participaram ativamente nas mídias sociais para “ajudá-la” após a sua queda.

O site no qual a fita de sexo seria divulgada foi colocado no ar pela produção e divulgado pelo personagem Fitz Williams. Os fãs que seguiam o personagem no Twitter divulgaram a informação para outros *viewers* em um exemplo de uso de inteligência coletiva.

Figura 32 – *Printscreen* do tuíte de Fitz Williams e de comentários de *viewers*



Twitter¹⁴⁵, 2019.

Os comentários abaixo do tuíte demonstram a indignação de *viewers* sobre a atitude do site Novelty Exposures e o engajamento com a narrativa faz com que ofereçam ajuda: “Tem algo que podemos fazer para ajudar a derrubar o site?”. Além disso, ao ter acesso ao perfil da

¹⁴⁵ Disponível em: <https://twitter.com/FitzOnTheFitz/status/298205486514311169>. Acesso em: 21 out. 2019.

Novelty Exposures no Twitter, o público começa a fazer comentários criticando sua atitude. As fronteiras entre ficção e não ficção são constantemente borradas ao longo do desenvolvimento da narrativa, como o exemplo demonstra.

Na próxima seção, discutimos a ênfase dada na adaptação para as relações entre as mulheres. As identidades femininas não são definidas a partir dos personagens masculinos, mas construídas e influenciadas pelo convívio com outras mulheres.

5.3 *Sisterhood*: a construção da identidade feminina a partir da relação com outras mulheres

Nesta seção, ressaltamos como a identidade feminina na websérie é construída a partir da relação com outras mulheres. Um aspecto relevante considerando a influência das representações mostradas na mídia sobre a vida das espectadoras. De acordo com Kellner (2001), o discurso midiático tem o poder de dizer ao público o que é certo e errado. O fato de a websérie apresentar personagens femininas que não são definidas a partir de sua relação com um homem contribui para que outras mulheres percebam que suas identidades podem ser criadas na relação de irmandade feminina.

Segundo Touraine (2010), durante muito tempo a identidade feminina foi pensada como ser “mulher para o outro”, esse outro sendo geralmente um homem. No contexto contemporâneo, as mulheres têm olhado mais para si, devido ao individualismo propagado. No entanto, a websérie apresenta uma representação de mulheres que constroem suas identidades convivendo com outras mulheres e cuidando umas das outras, o que os movimentos feministas têm chamado de sororidade. Apesar das dificuldades de relacionamento que enfrentam, principalmente Lizzie e Lydia, que têm visões distintas sobre ser mulher, as personagens crescem ao longo da narrativa para perceberem como a união as fortalece.

O episódio dezesseis, no qual o diálogo entre Lizzie e Charlotte Lu acontece, é visto por Bernie Su como uma marca importante para a produção. Preocupados em construir uma narrativa focada nas personagens femininas e nas dificuldades que enfrentam, Bernie Su¹⁴⁶ considera que uma importante realização na transposição do romance para a websérie foi conseguir perceber que no episódio 16 haviam passado no teste de Bechdel. O teste de Bechdel é o nome dado a um desafio apresentado por Alison Bechdel, cartunista americana, em 1985,

¹⁴⁶ Disponível em: <https://berniesu.tumblr.com/post/24285172336/lizzie-bennet-bts-the-yay-charlotte-effect>. Acesso em: 15 out. 2019.

em uma tirinha intitulada *The Rule* (Anexo 1). Duas personagens conversam sobre irem ao cinema e uma afirma que só assiste a filmes que atendem a três requisitos: 1) ter pelo menos duas mulheres nele; 2) que estejam conversando uma com a outra; 3) sobre algo que não seja um homem. Bernie Su afirma que, por causa do texto de partida (*Pride and Prejudice*) e de adaptações anteriores, foi difícil atender a esses requisitos, porém a equipe conseguiu fazê-lo no episódio 16 e isso foi possível por terem construído personagens femininas complexas.

Figura 33 – Personagens Charlotte e Lizzie no episódio 16 de *The Lizzie Bennet Diaries*



Fonte: *THE LIZZIE BENNET DIARIES*, 2012.

Essa cena do episódio revela o momento em que as personagens Charlotte e Lizzie falam sobre as dificuldades que enfrentam para construir uma carreira na área de Comunicação. O fato de as duas personagens falarem sobre si mesmas, sem mencionarem homens, ainda é um marco na produção audiovisual que demonstra como a maioria das representações de mulheres é construída a partir de personagens masculinos. A explicação de Bernie Su revela que o projeto teve o objetivo de revisar a representação feminina de *Pride and Prejudice*.

A relação de amizade entre Charlotte e Lizzie é explorada desde o primeiro episódio. Apesar de o vlog ser de Lizzie, a presença de Charlotte é constantemente percebida pelos *viewers*. Em alguns episódios, Charlotte sai de trás da câmera e conversa com Lizzie, o que faz com que os espectadores lembrem da presença da câmera (BAEVA, 2015). No episódio 3, por

exemplo, Charlotte entra e sai de cena quatro vezes. Quando a personagem não aparece na frente da câmera, sua participação no episódio pode ser notada por meio da edição do vídeo ao desenhar caretas em Lizzie, inserir frases ou até mesmo colocar uma dublagem na voz de Lizzie, manipulando algumas informações apresentadas no vídeo. Além disso, Charlotte grava alguns vídeos para o vlog sem a presença da amiga, como o episódio 15 intitulado “Lizzie Bennet está em negação”. Nesse vídeo, Charlotte convence Jane a ajudá-la a contar a versão “verdadeira” dos fatos relatados por Lizzie no episódio anterior. No episódio 64, Charlotte inventa uma desculpa para retirar Lizzie da conversa com Caroline Lee, assume a posição na frente da câmera e confronta Caroline sobre suas atitudes que prejudicaram Lizzie. Os exemplos apresentados demonstram como a personagem foi aprofundada na websérie, assumindo um papel significativo para o desenvolvimento do enredo do início ao fim e tendo forte influência sobre outras personagens.

Lizzie não tem paciência com Ricky Collins e Charlotte tenta explicar para a amiga que é preciso ter mais calma ao conversar com seu colega de infância. Em alguns momentos, convida Ricky Collins para uma conversa como forma de distanciá-lo de Lizzie antes que aconteça uma briga entre os dois. Lizzie agradece à amiga dizendo: “Graças a Deus eu tenho a Charlotte. Ela tem sido uma heroína. Fazendo interferências, puxando conversa para preencher pausas estranhas. Todo o tempo. Agora ela está com Ricky, ajudando-o a empacotar o resto das coisas da mãe dele¹⁴⁷” (Ep. 40, 1’57”-2’10”). O agradecimento de Lizzie é respondido por Charlotte na edição do vídeo. No final, Lizzie diz que Charlotte será para sempre sua melhor amiga e o público vê a mensagem escrita “Eu sei. ;) Você também. :)¹⁴⁸” aparecer na tela.

A relação entre as irmãs Lizzie e Jane também é construída de forma mais próxima do que no romance. No romance, em diversas situações Elizabeth prefere omitir informações da irmã mais velha, no caso da websérie isso não acontece. Além disso, Auerbach (2004) ressalta que raramente ouvimos a voz de Jane no romance a não ser em conversas com Elizabeth, pois o foco recai sobre a protagonista. Na websérie, Jane aparece frequentemente nos vídeos do vlog, sabe o que está acontecendo com a irmã, assim como uma costuma aconselhar a outra sobre a vida. Lizzie é orgulhosa e critica de forma negativa as pessoas de modo geral, Jane sendo mais doce e uma pessoa que vê o lado bom dos outros a aconselha a não fazer julgamentos precipitados e a voltar atrás em suas opiniões. Temos a impressão de que a convivência das

¹⁴⁷ No original: “Thank God for Charlotte. She’s a total hero! Running interference, making conversation to fill awkward pauses. All the time. She’s out with Ricky right now, in fact, helping him pack up the last of his mom’s stuff for the movers”.

¹⁴⁸ No original: “I know. ;) You too. :)”

duas gera um equilíbrio de caráter, pois Lizzie também tem influência sobre Jane e a instiga a ser menos doce, em alguns momentos, e mais desconfiada. Apesar de o vlog ser de Lizzie, Jane tem mais voz na atualização da narrativa do que no romance.

Jane Austen escreveu o romance *Pride and Prejudice* de modo a enfatizar a perspectiva feminina dos fatos. No entanto, como o contexto ainda fazia com que as mulheres dependessem completamente dos homens, a influência entre as personagens mulheres não cresce ao longo da narrativa porque o relacionamento com homens era primordial. Na websérie, ao contrário, o contexto propicia uma proximidade maior entre as personagens. As personagens percebem, com certa dificuldade, como a relação com outras mulheres (irmãs e amigas) contribui mais para seu crescimento pessoal do que estar em um relacionamento com um homem. Ao invés de o foco da narrativa ser a relação amorosa entre Lizzie e Darcy ou Jane e Bing Lee, as relações de amizade e irmandade entre as mulheres são mais importantes e é significativo que as personagens cresçam juntas. No final da narrativa, as personagens femininas agradecem a amigas ou irmãs por suas conquistas, não aos namorados. Para refletirmos sobre os papéis dos personagens masculinos na websérie, na próxima parte do capítulo abordamos as representações de masculinidades.

5.4 Problematizando as representações de masculinidades na websérie

Apesar de discutir masculinidades não ser o foco deste trabalho, é importante registrar como as representações masculinas na websérie revelam uma quebra de padrões hegemônicos. A relevância dada ao desenvolvimento das personagens femininas em *The Lizzie Bennet Diaries* faz com que, conseqüentemente, os personagens masculinos sejam menos complexos e que existam em relação às mulheres, para que elas alcancem seus objetivos e cresçam ao longo da narrativa. Diante disso, trazemos nesta seção a seguinte pergunta: A adaptação transmídia que propõe transformações na forma de adaptar (novas formas de construir narrativa, novas linguagens, participação do público) também produz novas percepções sobre ser homem ou reitera estereótipos de gênero? Nosso intuito, devido ao espaço restrito para esta discussão, é provocar reflexões sobre as representações dos personagens Darcy, Bing Lee, George Wickham, Ricky Collins e Fitz Williams.

A masculinidade por muito tempo não foi problematizada. O desenvolvimento de estudos feministas e de pesquisas voltadas para a pós-modernidade provocaram a desestabilização de certezas, como já discutimos anteriormente. As identidades deixaram de ser

vistas como fixas para serem discutidas como em contínuo processo de construção (BAUMAN, 2001; HALL, 2006). A partir da década de 1960, estudos sobre feminismos ressaltam como normas sociais influenciam a criação de padrões de comportamento de gênero. Tais regras são vistas como verdadeiras e impõem a homens e a mulheres as formas adequadas de agir em sociedade, o que reprime outras formas de ser que não sigam os padrões hererossexuais. A família, a Igreja, a escola e a mídia contribuem com a propagação desta cultura normativa, formando opiniões e comportamentos sociais, fornecendo material para a construção de identidades (KELLNER, 2001).

Assim como as discussões sobre feminilidade apresentadas anteriormente, consideramos que a masculinidade não é natural, determinada biologicamente, mas socialmente construída. Ser homem depende do contexto sócio-cultural e de fatores como classe, etnia, sexualidade, entre outros. Devido a tais peculiaridades, fala-se em masculinidades no plural. Neste sentido, Kimmel (1998, p. 105) propõe olhar para como as masculinidades “variam de cultura a cultura, variam em qualquer cultura no transcorrer de um certo período de tempo, variam em qualquer cultura através de um conjunto de outras variáveis, outros lugares potenciais de identidade e variam no decorrer da vida de qualquer homem individual”. Além disso, Kimmel (1998, p. 105) sugere que as masculinidades são construídas simultaneamente no que chama de “dois campos inter-relacionados de relações de poder: nas relações de homens com mulheres (desigualdade de gênero) e nas relações dos homens com outros homens (desigualdades baseadas em raça, etnicidade, sexualidade, idade, etc.)”. Na perspectiva adotada por esse autor, existem vários fatores que fazem com que os significados de masculinidade variem, portanto não é possível estabelecer uma definição universal, mas sim falar sobre comportamentos fluidos e em constante mudança.

De acordo com Connell (1995), toda cultura tem definições da conduta e dos sentimentos adequados para os homens. Afirma que os rapazes são instigados a agir de determinada forma e a se distanciarem de comportamentos femininos, pois masculinidade e feminilidade são apresentadas como opostos. Connell (1995, p. 190) explica que “a maior parte dos rapazes internaliza essa norma social e adota maneiras e interesses masculinos, tendo como custo, frequentemente, a repressão de seus sentimentos”. Dentre as diversas concepções de masculinidades, as que são colocadas como ideais e “normais”, através de construções

históricas e sociais, são chamadas de hegemônicas¹⁴⁹. As outras masculinidades são marginalizadas.

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245)

A masculinidade hegemônica é um modelo criado baseado no homem branco, heterossexual, ocidental. Sendo um modelo ideal, não pode ser alcançado, mas exerce um poder de controle através de práticas cotidianas sociais, as quais instigam a oposição ao feminino e a marginalização de outras masculinidades que não se adequam às normas, como os homens homossexuais. É uma atitude de negação do feminino que coloca os heterossexuais masculinos na posição de dominadores e as mulheres e os homossexuais como outros, em posição subalterna.

Apesar de as masculinidades hegemônicas ainda serem reconhecidas como modelos, o questionamento do patriarcalismo modificou os papéis ocupados por homens e mulheres criando novas perspectivas de masculinidades e de feminilidades. O homem contemporâneo está sendo representado pela mídia (novelas, propagandas, filmes) sem estar somente associado à virilidade, ao poder e à agressividade, uma flexibilização que abre possibilidades de questionamento de identidades historicamente construídas. Tais transformações na figura masculina apresentadas pela mídia estão relacionadas ao interesse de venda dessa nova imagem e de incentivar o consumo do público, ainda assim, verifica-se uma certa flexibilização do padrão hegemônico que por muito tempo esteve fixo.

Bordinhão (2012) discute, em sua pesquisa focada em publicidades destinadas ao público masculino, que o homem contemporâneo se apresenta mais maleável quanto a sua identidade de gênero, apesar de ainda existir a manutenção de valores tradicionais da masculinidade. O autor conclui que os homens estão mais preocupados com a aparência, o

¹⁴⁹ De acordo com Silva (2000), hegemonia na teoria educacional crítica desenvolvida a partir de conceitos de Antonio Gramsci é o processo pelo qual um determinado grupo social garante o domínio político da sociedade por meio da construção de um consenso social, ou seja, afirmações que são transformadas em senso comum. Assim, existe um modelo de masculinidade apresentado como norma, como “natural”, que historicamente tem sido considerado como comportamento padrão dos homens, por isso o chamamos aqui de “masculinidade hegemônica”. Por causa da construção histórica, as outras formas de masculinidades são questionadas, mas dificilmente se questiona a manifestação da masculinidade hegemônica.

consumo, o sucesso profissional e o cuidado da parceira e dos filhos. Para Bordinhão (2012), a publicidade é importante para a promoção de representações mais flexíveis que servem como referência para o homem contemporâneo rever sua identidade, mesmo que exista uma intenção mercadológica. Do mesmo modo, as produções audiovisuais de narrativas podem contribuir para mudar as visões de masculinidades.

Araújo (2013) aborda estereótipos masculinos na publicidade televisiva brasileira e portuguesa. Enfatiza que a imagem masculina e a feminina sofreram mudanças significativas na publicidade, mas os estereótipos de gênero ainda prevalecem. No caso do homem, é comum sua representação como dominador, conquistador, competitivo, bem-sucedido, poderoso, forte. Mas as agências de publicidade têm modificado as abordagens para produtos masculinos e algumas exceções mostram novas identidades. Além disso, Araújo (2013) explica que diferenças são percebidas na representação de acordo com o público-alvo. Quando o anúncio fala para a mulher contemporânea, predomina a imagem de homem gentil e carinhoso. Ao ser direcionada para o público masculino, apresenta a imagem de homem conquistador, para mostrar a superioridade deste gênero.

De modo geral, Araújo (2013) diz que existe um movimento de “masculinização” da mulher e de “feminilização” do homem na publicidade contemporânea. É um processo de observação de traços de masculinidade e de feminilidade que questionam padrões e pode contribuir para valorizar identidades consideradas inferiores. Portanto, a mídia contemporânea tem trazido representações tradicionais e marginalizadas de masculinidades, de acordo com o público-alvo. Em *The Lizzie Bennet Diaries*, percebemos esse mesmo processo na construção de personagens masculinos.

A maioria dos personagens são estereotipados pelo fato de não serem tão desenvolvidos como as personagens femininas. Os homens aparecem em poucos vídeos e não estão presentes desde o início da narrativa. Apesar de serem mencionados pelas personagens, Mr. Collins aparece pela primeira vez no episódio 25, Bing Lee no episódio 28, George Wickham no 45, Fitz no episódio 56 e Darcy apenas no episódio 60. Na websérie, estão presentes os estereótipos de macho sedutor, homem bem-sucedido e homem sensível.

George Wickham representa o estereótipo do macho sedutor e conquistador. É descrito pelas personagens Lizzie e Lydia como bonito, musculoso, encantador. O personagem usa seu charme para conquistar as mulheres por onde passa, visto que é um treinador de um time de natação que viaja pelo país participando de competições. Portanto, também tem o perfil de homem competitivo. Coloca-se como corajoso diante das mulheres, mas tem medo de enfrentar

as consequências de suas atitudes: foge de Darcy ao evitar uma festa e de Lydia e sua família após gravar a fita de vídeo. Aparentemente tem uma carreira estável em uma profissão que contribui para a construção de uma imagem de homem viril. Bourdieu (2005) explica que existe uma relação indissociável entre virilidade e o físico, como uma forma de o homem provar sua potência sexual. George Wickham é uma representação de masculinidade hegemônica, na qual o sujeito procura se enquadrar em padrões para provar que é verdadeiramente homem. Para tanto, usa as mulheres para criar sua fama viril na esfera pública.

Apesar de os outros personagens também terem características de estereótipos masculinos, a websérie os construiu de forma que são sujeitos que apoiam as decisões das mulheres e lhes oferecem ajuda com o que precisarem. Assim, as mulheres conseguem buscar o sucesso profissional sem terem de lidar com relações de poder com esses personagens homens. Darcy, Ricky Collins e Fitz Williams representam a imagem de homem bem-sucedido.

Darcy é o diretor executivo (CEO) de uma empresa de entretenimento e de novas mídias que produz plataformas tecnológicas e conteúdo. O personagem é extremamente racional, seguro, decidido, autossuficiente, demonstra poder e sucesso profissional. O poder está relacionado ao cargo e aos bens materiais que o personagem possui, não a atitudes agressivas, pois o personagem é educado e gentil. As características de masculinidade hegemônica são relativizadas pelo comportamento geek¹⁵⁰ e o estilo hipster¹⁵¹ de Darcy. O personagem costuma vestir camisa, suspensório, gravata borboleta e uma boina. Nas conversas, demonstra sua preferência pela cultura considerada erudita, como filmes clássicos e teatro.

No final da narrativa, Darcy tenta adotar o papel de provedor em relação à namorada Lizzie Bennet lhe oferecendo um emprego rentável em sua empresa. Lizzie rejeita a proposta porque não quer ser vista como a namorada do chefe no ambiente de trabalho e quer abrir seu próprio negócio, ser empreendedora. Darcy prontamente aceita a recusa e apoia Lizzie em todos os seus planos. Em dois episódios bônus da websérie publicados em maio e junho de 2014 (*Doctor Gardiner Seminar – Bonus 1* e *Doctor Gardiner Seminar – Bonus 2*), Lizzie revela o progresso de sua empresa no último ano e Darcy aparece ao seu lado partilhando as informações sobre o sucesso da namorada.

¹⁵⁰ Geek é empregado aqui para designar uma pessoa interessada em ampliar o conhecimento na área tecnológica e que gosta de gadgets e tecnologia, geralmente trabalhando na área de TI. Devido ao gosto peculiar, geralmente tem dificuldade para se relacionar socialmente, o que é uma característica do personagem Darcy.

¹⁵¹ Hipster é empregado no texto para descrever uma pessoa com estilo distinto do popularizado. Gosta de roupas, música, filmes e atividades que não fazem parte da cultura de massa. O hipster geralmente se veste de um jeito peculiar, misturando o moderno e o antigo, usando chapéus, óculos e acessórios encontrados em brechós.

Ricky Collins é o diretor executivo de uma empresa focada na produção de conteúdo em vídeos para a web. O personagem é um jovem empreendedor de sucesso, competitivo, que gosta de expor seu conhecimento sobre sua área de atuação. A representação de masculinidade hegemônica do personagem é rompida nos momentos em que age de forma atrapalhada e pede desculpas por estar incomodando as pessoas. Tais atitudes revelam incertezas sobre a forma correta de agir em determinadas situações sociais. Além disso, ao longo de toda a narrativa Ricky Collins afirma que tem uma noiva no Canadá e as personagens duvidam que essa mulher realmente exista, o que revela um questionamento da representação de masculinidade do personagem.

Outro homem bem-sucedido na websérie é Fitz Williams. O personagem é sócio de Darcy na empresa, tem sucesso profissional, poder material, é autossuficiente e decidido. Os aspectos de masculinidade hegemônica são desestabilizados na caracterização do personagem como homossexual. O personagem tem uma participação pequena na narrativa, comparado aos outros mencionados, mas incentiva e ajuda as personagens Lizzie Bennet e Gigi Darcy.

Bing Lee representa um “novo” modelo de masculinidade representado na mídia contemporânea: o homem sensível. Apesar de o ator que interpreta o personagem ter um corpo musculoso, este aspecto não é ressaltado no personagem. No começo da narrativa é apresentado como bem-sucedido, estudante de medicina, bonito e rico. O desenvolvimento da narrativa revela um homem sensível e inseguro sobre a carreira que escolheu. O fato de a sua riqueza ser, na verdade, de seus pais, faz com que busque um curso universitário que lhes agrade. É apenas nos últimos episódios que descobrimos que Bing Lee abandonou o curso de medicina há alguns meses. Questionado por Jane sobre o que esteve fazendo durante esse tempo, Bing Lee explica que estava fazendo trabalho voluntário em instituições de caridade que cuidam de crianças vítimas de desastres. Relata que preferiu não contar a ninguém porque não se sentiu preparado.

A demonstração de emoção, de afetividade e de cuidado com o outro está usualmente associada ao universo feminino, motivo pelo qual Bing Lee pode ter escondido seu trabalho voluntário com as crianças. Expor a emoção é um traço socialmente associado à fraqueza e o homem tenta manter sua imagem masculina mostrando a força. Para Bourdieu (2005, p. 63), assim como as mulheres, “os homens também estão prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas da representação dominante”. O autor argumenta que os homens passam por um processo de socialização que os ensina a serem dominadores e a se diferenciarem do sexo oposto, um dever-ser, uma *virtus*. Ao final de um trabalho social de inculcação, ser viril se torna um *habitus*, lei social incorporada. O personagem Bing Lee tem o dever de afirmar sua virilidade, por isso sua

preocupação pelo fato de decidir não seguir uma carreira que lhe daria uma posição de sucesso e poder, o medo da reação dos pais diante de sua decisão.

Além disso, o personagem está apaixonado por Jane Bennet e demonstra seus sentimentos em relação à personagem em diversos momentos diante da câmera, manda flores, a leva e busca no trabalho, preocupa-se em conhecer seus interesses e agradá-la sempre que possível. Quando Jane está gripada, pede ajuda a Lizzie para escolher um filme romântico para a namorada assistir. Essas demonstrações de afetividade e de emoção constroem uma masculinidade distinta da hegemônica, um homem preocupado com a companheira e sem medo de demonstrar seus sentimentos.

The Lizzie Bennet Diaries não apresenta perspectivas masculinas da narrativa. Existem diversas narradoras mulheres, mas os homens não têm espaço para relatar os fatos. Acreditamos que a websérie contribui com a desconstrução de alguns padrões tradicionais de masculinidade, o que pode ter sido pensado no processo de adaptação como forma de atender ao público-alvo composto na maior parte por mulheres. Essas novas perspectivas de masculinidades apresentadas em uma produção audiovisual acompanhada por milhares de *viewers* são importantes para remodelar as identidades contemporâneas dos homens e desestabilizar o conceito de masculinidade hegemônica.

Neste capítulo de análise de personagens, buscamos discutir as representações de mulheres, e na última seção as masculinidades, mostrando exemplos da narrativa e embasando teoricamente nossas discussões. Outras questões ainda poderiam ser exploradas na análise, no entanto decidimos focar nosso estudo nos temas que, de nosso ponto de vista, mais se destacam na websérie: a educação feminina, a estabilidade financeira, a beleza e a moda, o comportamento “masculino” e a queda de Lydia. Todas essas questões também podem ser observadas no romance, porém discutidas considerando as convenções sociais do início do século XIX, inclusive o comportamento “masculino” que Elizabeth Bennet tem ao emitir suas opiniões em público, o que não era esperado de uma mulher.

Além de olhar para o processo de adaptação e de construção das representações das mulheres, discorreremos sobre a recepção do público. A partir dos comentários inseridos nesta análise, percebemos o envolvimento de parte do público com as personagens e a identificação com uma delas. Isso revela a importância de que as representações de mulheres em produtos da mídia sejam pensadas para desestabilizar o *status quo* e promover imagens de líderes, de mulheres com consciência de si. Discutimos outros resultados da pesquisa na próxima seção, na qual caminhamos para as considerações finais desta tese.

6 Considerações finais

Os resultados da pesquisa revelam a existência de uma relação de mão dupla entre a websérie *The Lizzie Bennet Diaries* e o romance *Pride and Prejudice*. Inserimos na análise alguns exemplos de como há um diálogo entre a adaptação e o texto anterior e como o conhecimento de ambos expande a compreensão dos textos. O público familiarizado com as duas narrativas faz uma interpretação distinta da adaptação em relação a quem assiste à websérie como uma narrativa independente. Além disso, os comentários evidenciam que os *viewers* com conhecimento dos dois textos assistiam aos episódios para saber *como* cada evento seria adaptado e não *o que* aconteceria em seguida.

A websérie insere comentários sobre o romance que ajudam os leitores contemporâneos que não têm conhecimento sobre o contexto do século XIX a compreenderem os eventos do texto literário. Neste sentido, quem leu o romance percebe ao longo da websérie que os eventos da narrativa foram atualizados para fazerem sentido atualmente, uma tradução de questões do século XIX. Após fazer uma análise da adaptação, consideramos que o trabalho de atualização e revisão da narrativa exigiu criatividade da equipe de produção e, ao mesmo tempo, uma interpretação cuidadosa da obra de Jane Austen. Além de estabelecer o diálogo com o livro, a websérie também dialoga com outras adaptações de *Pride and Prejudice*, o que exige do público o conhecimento de algumas produções cinematográficas e televisivas anteriores para entender algumas referências.

A interpretação das representações de mulheres jovens na websérie demonstra o trabalho dos adaptadores para atualizar o texto de Jane Austen para o ano de 2012, nos Estados Unidos. Houve um processo de transculturação (HUTCHEON, 2013), adequando a narrativa para um lugar específico, um momento histórico específico e um público-alvo. Elementos narrativos que poderiam ser desaprovados pelo público foram apagados, como a fuga de Lydia com Wickham tornando-a desvirtuosa. Por outro lado, elementos foram adicionados para agradar ao público, como referências a questões contemporâneas, cantores, atores, filmes, eventos. Além de mostrar as personagens constantemente utilizando aparelhos tecnológicos e as mídias sociais.

A estratégia de transmídia empregada pela produção da websérie atingiu milhares de *viewers* com pouco investimento em publicidade. Os próprios *viewers* compartilhavam e divulgavam a websérie. Como explica O'Flynn (2013), é uma forma de conquistar, manter e expandir o público que deu certo. As várias plataformas utilizadas alcançaram mais pessoas e

instigaram a participação dos *viewers*. As alterações no espaço e tempo, a possibilidade de assistir de qualquer lugar e a qualquer momento, e de interagir de forma síncrona ou assíncrona fizeram com que a narrativa alterasse as relações público-narrativa, público-personagens e público-autor. Isso também aconteceu por causa do “efeito de real” criado ao tornar as fronteiras entre ficção e não-ficção fluidas.

O caráter de metaficção da narrativa também conquistou ao público porque tem sido o recurso empregado na última década por youtubers para manter sua audiência. O aspecto de DIY dos vídeos aproximam os *viewers* por fugir da formalidade de outras produções audiovisuais. O público contemporâneo tem se interessado cada vez mais por entender aspectos presentes no processo de produção (por trás das câmeras) e a websérie forneceu um pouco disso ao não editar partes nas quais as personagens estão arrumando a posição da câmera e conversando sobre o processo de vlogar. Constantemente Lizzie afirma que Charlotte vai editar o vídeo, evidenciando aspectos do processo de produção, edição e publicação no YouTube.

Outra característica da websérie que agradou ao público foi a exposição da vida privada. Novamente lembramos do fenômeno que tem sido os youtubers e uma das razões é o acesso que o público tem à vida alheia. Atualmente tem crescido o interesse por vidas de pessoas “comuns” com as quais os *viewers* podem se identificar, as quais partilham dos mesmos problemas diários devido a faixa etária, gênero, etnia, profissão. Os booktubers, por exemplo, são um fenômeno entre os apaixonados pela leitura de livros, pois são sujeitos que têm esses mesmos interesses e gravam vídeos falando sobre os livros que leram, fazem resenhas, indicam obras. Por isso, o público se identificou com as personagens da websérie. São jovens, no contexto dos Estados Unidos, estudantes, em busca de uma carreira profissional que lidam com dilemas comuns a várias outras jovens.

Além de todas as características citadas anteriormente, a websérie também foi um sucesso por ser mais uma adaptação de uma obra de Jane Austen. A quantidade de adaptações de *Pride and Prejudice* produzida no último século contribui com a sobrevivência da obra de Jane Austen entre leitores que não estão acostumados a ler obras literárias e entre os que já conhecem sua obra. Os fãs de Jane Austen estão cotidianamente em busca de novas experiências com o texto da escritora em diferentes mídias e a websérie ofereceu uma experiência que lhes proporcionou a participação na narrativa. Como a maior parte do público era feminino, a forma como as personagens foram retratadas na atualidade gerou a sensação de identificação de *viewers* com personagens.

Um primeiro levantamento bibliográfico sobre a crítica feminista e estudos de mulher na mídia havia revelado como os avanços nos direitos conquistados pelas mulheres modificaram as representações na literatura e na mídia de uma forma positiva. No entanto, percebemos na websérie que ainda existem expectativas sociais de gênero oprimindo as personagens femininas de uma nova forma e que as personagens se colocam na posição de mulheres que não precisam questionar as diferenças de gênero. Apesar dos avanços nas condições de vida das mulheres, não podemos deixar de dar atenção para a permanência da opressão feminina na sociedade ocidental. Por isso, buscamos entender o motivo de tal posicionamento das personagens ao agirem como se o feminismo não fosse mais necessário, demonstrando uma perspectiva pós-feminista.

Ressaltamos que ainda há muito a ser discutido sobre as relações de gênero na contemporaneidade. A análise da websérie revela como as personagens femininas precisam assumir um posicionamento de independência e mostrar feminilidade. As condutas ambivalentes de mulheres ocorrem porque buscam o equilíbrio entre a vida pública e a privada. Na tentativa de atingirem o ideal de “mulher de sucesso”, fazem o possível para conseguir alcançar tal equilíbrio, pois as que não conseguem são consideradas fracassadas. A culpa pelo fracasso é jogada para o indivíduo, como se não existissem amarras sociais que dificultam conquistas femininas.

O neoliberalismo tem alterado a constituição das identidades femininas ao propagar o individualismo e afirmar que as escolhas estão à disposição de todas as mulheres. As mulheres são convidadas a ocupar o espaço público, no entanto o pensamento patriarcal ainda está presente na sociedade de forma velada e, diante da possibilidade de atuar no mercado de trabalho, as condutas ambivalentes são colocadas em prática. O que ocorre é a ampliação dos papéis das mulheres, situação que exige maior dedicação para encontrar o equilíbrio entre posições distintas.

Neste contexto, as personagens femininas da websérie demonstram crises de identidade e insegurança porque têm medo de fracassar ao ocupar o espaço público e não têm interesse de ficarem restritas ao espaço privado. A pressão social para que façam a escolha certa e se esforcem para atingir o objetivo de construir uma carreira profissional promissora faz com que tenham sentimentos contraditórios. A partir das discussões de McRobbie (2009), evidenciamos como na websérie aparecem novas tecnologias de gênero que estabelecem um novo ideal de feminilidade, categorizadas pela autora como: a trabalhadora bem qualificada, a máscara pós-feminista e a mulher fálica.

As personagens femininas da websérie (Lizzie, Jane, Lydia e Charlotte) evidenciam como as jovens estão acreditando no discurso de capacidade e de sucesso individual e não questionam diferenças de gênero ainda existentes. Lizzie, Jane e Charlotte buscam agir como “trabalhadora bem qualificada” para serem consideradas “mulheres de sucesso” e parecem não ver que existem barreiras que lhes dificultam o caminho até o topo. A narrativa da websérie mascara a existência de desigualdades de gênero quando aborda a educação formal e o mercado de trabalho. Apesar de as mulheres jovens terem acesso ao ensino superior, ainda são poucas as que ingressam em cursos considerados “masculinos”, como as engenharias. As personagens da websérie estão em cursos considerados “femininos” e isso poderia suscitar discussões a respeito da falta de estímulo para que meninas se interessem por determinadas áreas de estudo.

O “teto de vidro” no trabalho também não é discutido. Argumentamos que a websérie adota posicionamentos pós-feministas ao desconsiderar a desigualdade de gênero em empresas. As mulheres precisam provar que são tão boas quanto os homens e que sua vida pessoal não interfere na profissional para alcançar cargos superiores. O fácil caminho percorrido por Charlotte para se tornar chefe e a decisão de Lizzie de abrir sua própria empresa como se fosse algo simples de ser colocado em prática por uma mulher no mercado competitivo pode fazer com que as *viewers* acreditem que não existem mais barreiras. Por outro lado, este exemplo da narrativa pode ter também aspectos positivos ao estimular jovens a serem mulheres líderes como as personagens. É importante mostrar, por meio das representações de mulheres na mídia, que é possível ser uma mulher líder, mas as jovens precisam ter consciência de que ainda existem barreiras e que podem contribuir para derrubá-las, porém não por meio do discurso neoliberal de individualismo.

A websérie mostra como a formação no ensino superior é vista por jovens dos Estados Unidos como a principal forma de conseguir um emprego bem remunerado e estabilidade financeira, aspecto que dialoga com o romance quando discute como o casamento proporcionava estabilidade financeira para as mulheres em um momento histórico no qual ainda não tinham direito ao trabalho e ao estudo formal. As mulheres na contemporaneidade estão em busca de independência financeira de formas distintas do início do século XIX na Inglaterra, o que representa avanços nos papéis sociais que desempenham. Os *viewers* que conheciam o romance acompanharam a websérie curiosos para saber como a questão da estabilidade financeira das mulheres seria adaptada. A adaptação da proposta de casamento de Mr. Collins para uma oferta de emprego foi uma recriação que aproximou o texto do público contemporâneo e atualizou as ansiedades femininas.

A percepção de como a “máscara pós-feminista” (MCROBBIE, 2009) é representada na websérie nos fez refletir sobre nosso próprio cotidiano, pois revela como nós mulheres ainda temos que lidar com o cuidado da beleza em meio à luta por espaço no mercado de trabalho atrelada ao cuidado do lar. Além da independência econômica, as mulheres são incentivadas a cuidarem do corpo como algo fundamental para a identidade feminina. A “máscara pós-feminista” é uma nova forma de normalização feminina criada pelas indústrias de moda e beleza que afetam as quatro personagens principais da websérie, as quais reagem de formas diferentes. Jane e Lydia buscam, de maneiras distintas, se adequar ao padrão de beleza esperado da sociedade. Lizzie demonstra preocupação com a aparência, mas não de forma excessiva como as irmãs. Por outro lado, Charlotte parece não ter interesse nos ideais da indústria da beleza e da moda, o que não é julgado pelas outras personagens, mas é questionado por uma parcela do público da websérie.

Charlotte é uma personagem que apresenta o que a sociedade tradicionalmente considera comportamentos “masculinos”, sendo uma mulher assertiva no trabalho, racional. McRobbie (2009) coloca essas atitudes na categoria “mulher fálica”. É um comportamento que tem sido comum entre as mulheres principalmente no ambiente de trabalho para conquistarem respeito dos colegas, mas julgado como negativo por haver também uma cobrança de feminilidade da mesma mulher que precisa demonstrar a capacidade de ser chefe, uma cultura contraditória.

Outra personagem que representa a imagem de “mulher fálica” é Lydia, que apresenta comportamentos “masculinos” ao tomar bebidas alcoólicas até fica bêbada, festejar até tarde, ter parceiros casuais. A pesquisa bibliográfica realizada mostrou que a mídia tem usado atitudes como as da personagem em propagandas, programas de TV e filmes para afirmar o empoderamento feminino. O discurso empregado é o de que a mulher contemporânea tem direito ao prazer e é livre para expressar seus desejos. No entanto, tais comportamentos ao serem expostos por uma mulher ainda são julgados como inapropriados pela sociedade, o que fica evidente no desfecho da narrativa. Lydia se esconde em casa e deixa as mídias sociais quando existe a possibilidade de que a *sextape* seja divulgada. A reação da personagem e a preocupação da família com sua reputação demonstram o quanto a imagem de “mulher fálica” ainda é negativamente julgada.

As três categorias discutidas por McRobbie (2009) foram fundamentais para a análise das personagens da websérie e para a compreensão de como produções audiovisuais têm representado as mulheres a partir de uma perspectiva pós-feminista e empregado um discurso

neoliberal. A queda de Lydia evidencia como as diferenças de gênero precisam continuar sendo questionadas. Apesar dos avanços, a repressão da sexualidade feminina ainda é uma constante na sociedade, assim como a violência simbólica sofrida pelas mulheres.

O conflito narrativo da personagem Lydia mostra como o processo de atualização do romance para a websérie se preocupou com a repercussão dos eventos e a reação do público. Uma fuga de Lydia com Wickham não causaria o mesmo impacto, por isso os adaptadores decidiram usar novamente as tecnologias e as plataformas online e colocaram a *sextape* como conflito. A forma como o evento foi adaptado suscita diversas discussões relevantes para as mulheres jovens na contemporaneidade. A primeira questão importante é falar sobre relacionamentos abusivos, pois ainda existe uma crença na sociedade de que a mulher fica em um relacionamento assim porque quer. Existem movimentos de mulheres tentando desconstruir essa crença por meio de esclarecimentos sobre relações de poder, sobre os tipos de violências que existem e sobre como a situação exige compreensão de quem está perto da vítima para ajudá-la e não a criticar. A situação vivida pela personagem Lydia mostra que precisamos continuar o processo de desnaturalizar a ideia de que o homem agir de forma abusiva (psicologicamente ou fisicamente) seja normal e socialmente aceito.

Outro aspecto relevante é pensar como ainda existem diferentes julgamentos para homens e para mulheres quando a questão é a sexualidade. A reputação da mulher ainda é questionada, sendo que a atitude do homem não é discutida. O simples fato de a mulher ainda ter que pensar sobre a “reputação feminina” é revelador sobre a situação das relações de gênero na contemporaneidade. As regras sociais sobre a sexualidade avançaram para as mulheres, mas não o suficiente para que possam manifestar sua sexualidade em público. A atitude de Lydia de assumir a culpa de forma individual é resultado de discursos neoliberais e é uma representação bastante próxima do cotidiano de mulheres atualmente. O neoliberalismo prega a despolitização dos debates feministas e individualiza questões que são sociais.

Acreditamos que a websérie é uma produção audiovisual importante para a construção identitária de *viewers*. A literatura e a mídia influenciam a subjetividade de leitoras e espectadoras por meio das personagens femininas. A análise revela que *The Lizzie Bennet Diaries*, apesar de ser inovadora na forma de construir a narrativa e no emprego de novas linguagens, reitera estereótipos de gênero da contemporaneidade atravessados pelo discurso neoliberal e por posicionamentos pós-feministas. Dessa forma, as personagens agem como se a equidade de gênero já existe e não houvesse mais necessidade de lutar por direitos e de questionar relações de poder. As representações de mulheres na websérie são novas

normalizações de papéis de gênero que parecem libertadoras, mas, na verdade, são visões tradicionais e patriarcais sobre ser mulher com novas roupagens.

Nossa leitura mais aprofundada chegou a tais conclusões. No entanto, devemos ressaltar que a forma como as personagens femininas são construídas sem terem suas identidades definidas nas relações com homens e como mulheres que buscam o sucesso profissional pode influenciar positivamente *viewers*, fazendo com que tenham a vontade de ocupar cargos superiores em empresas, de se tornarem empreendedoras e de realizarem outras conquistas. A representação de relacionamento abusivo pode fazer com que *viewers* entendam que estão em um relacionamento assim e que podem buscar ajuda. A indústria audiovisual não é completamente negativa e pode instigar o público feminino a perceber novas possibilidades de atuação. Da mesma forma que pode mostrar ao público masculino que existem masculinidades no plural.

O desenvolvimento da pesquisa mostrou uma questão interessante sobre o público da websérie não discutida neste texto: apesar de a narrativa estar distribuída em diversas plataformas, ser multimodal e instigar a participação, aspectos que têm atraído cada vez mais o interesse de jovens internautas, o público pediu que a produção fizesse um DVD reunindo todos os episódios. A narrativa era gratuita, estava disponível no YouTube e nas mídias sociais, mas os fãs queriam comprar o DVD da websérie. Através do site Kickstarter, a equipe de produção levantou fundos, contribuições por meio de uma vaquinha online, para fazer o DVD¹⁵². Em um dia arrecadaram mais de duzentos mil dólares e a meta era sessenta mil. Ao longo de um mês conseguiram quatrocentos mil dólares. Entender as razões para a busca por algo físico e palpável, um DVD, após ter a experiência com uma narrativa fluida pode ser um tópico interessante de pesquisa.

Além do DVD, dois livros foram produzidos: *The secret diary of Lizzie Bennet: a novel*, por Bernie Su e Kate Rorick, traduzido para o português brasileiro em 2014 por Cláudia Mello Belhassof, Editora Verus; e *The epic adventures of Lydia Bennet: a novel*, por Kate Rorick e Rachel Kiley, traduzido pela mesma editora em 2016. Esse último é considerado uma continuação do primeiro livro. Dessa forma, temos o seguinte processo: o romance *Pride and Prejudice* foi adaptado para o formato de websérie, depois a websérie foi adaptada para livro. Esse processo também poderia ser objeto de pesquisa para pensar como o público que buscou

¹⁵² Disponível em: <https://www.kickstarter.com/projects/pemberleydigital/the-lizzie-bennet-diaries-dvdand-more>. Acesso em: 10 nov. 2019.

a websérie para ter uma experiência transmídia procura, em seguida, a experiência com o livro físico ou o e-book.

Esta pesquisa busca contribuir com discussões para a área de Estudos Literários, mas não esgota o objeto de estudo. Existem desdobramentos possíveis de pesquisa: o aprofundamento da análise de personagens femininas e das outras personagens não abordadas; o estudo de masculinidades no romance e na websérie; a recepção da adaptação a partir dos comentários nas mídias sociais, os quais ainda estão disponíveis; um estudo detalhado sobre a influência das personagens sobre a construção identitária de *viewers*. Pensando no ensino de literatura, uma pesquisa baseada nos multiletramentos e nos letramentos multimidiáticos pode trazer contribuições profícuas para a área.

Referências

ABDALA JUNIOR, B. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

ANDREW, D. **Concepts in film theory**. Oxford: Oxford University Press, 1984.

ARAÚJO, S. Príncipe ou sapo? Comparando os estereótipos masculinos na publicidade televisiva brasileira e portuguesa. **Estudos em Comunicação**, Covilhã, Portugal. n. 13, p. 261-280, 2013.

ATAIDE, V. **A narrativa de ficção**. Curitiba: Ed. dos professores, 1972.

AUERBACH, Emily. **Searching for Jane Austen**. London: University of Wisconsin Press, 2004.

AUSTEN, J. **Orgulho e Preconceito**. Trad. Lúcio Cardoso. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

AUSTEN, J. **Pride and Prejudice**. Ontario: Broadview Press, 2002.

AUSTEN, J. **Persuasão**. São Paulo: Editora Landmark, 2012.

AZERÊDO, G. **Para celebrar Jane Austen: diálogos entre literatura e cinema**. Curitiba: Appris, 2013.

BAEVA, E. 'My name is Lizzie Bennet, and this is my [vlog]' – adaptation and metareference in *The Lizzie Bennet Diaries*. IN: BIRK, H.; GYMNICH, M. (Eds.). **Pride and Prejudice 2.0: interpretations, adaptations and transformations of Jane Austen's classic**. Göttingen, Germany: V&R unipress, Bonn University Press, 2015. p. 151-166.

BAKER, J. The ideology of choice. Overstating progress and hiding injustice in the lives of young women: findings from a study in North Queensland, Australia. **Women's Studies International Forum**, n. 312, p. 53-64, 2008.

BAKHTIN, M. M. **Problems of Dostoevsky's poetics**. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1984.

BAKHTIN, M. M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 13. Ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BALOGH, A. M. **Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. 2. Ed. São Paulo: Annablume, 2005.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Volume 1. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BIAJOLI, Maria Clara Pivato. *Orgulho e preconceito no século XXI: a austenmania e a fantasia do final feliz*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2017.
- BITTENCOURT, N. A. Movimentos feministas. **Revista InSURgência**, Brasília, v. 1, n. 1, jan./jun., p. 198-210, 2015.
- BLUESTONE, G. **Novels into film**: the metamorphosis of fiction into cinema. University of California Press: Berkeley and Los Angeles, 1968.
- BONNICI, T. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.
- BORDINHÃO, F. Identidade de gênero: anotações sobre a masculinidade contemporânea na publicidade. **Cadernos de Comunicação**, Santa Maria, RS, v. 16, n. 1, jan./jun. 2012.
- BORGES, C. C. Mudanças nas trajetórias de vida e identidades de mulheres na contemporaneidade. **Psicologia em Estudo**, v. 18, n. 1, p. 71-81, jan./mar. 2013.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BRASIL. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Brasília, DF: Presidência da República, 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acesso em: 11 out. 2019.
- BROWN, J. A. **Dangerous curves**: action heroines, gender, fetishism, and popular culture. Jackson: University Press of Mississippi, 2011.
- BROWNSTEIN, R. **Why Jane Austen?** Kindle ed. New York: Columbia University Press, 2011.
- BRUHN, J. Dialogizing adaptation studies: From oneway transport to a dialogic two-way process. In: BRUHN, J.; GJELSVIK, A.; HANSSSEN, E. F. (Editores). **Adaptation Studies: New Challenges, New Directions**. Edição Kindle. London: Bloomsbury, 2013. p. 69-88.
- BRYANT, J. Textual identity and adaptive revision: editing adaptation as a fluid text. In: BRUHN, J.; GJELSVIK, A.; HANSSSEN, E. F. (Editores). **Adaptation Studies: New Challenges, New Directions**. Edição Kindle. London: Bloomsbury, 2013. p. 47-68.
- BUDGEON, S. **Third wave feminism and the politics of gender in late modernity**. Palgrave Macmillan: New York, 2011.
- BUESKENS, P. **Modern motherhood and women's dual identities**: rewriting the sexual contract. London and New York: Routledge, 2018.

BULHÕES, M. A questão do narrador na ficção midiática. **ALCEU**, v. 9, n.18, p. 48-55, jan./jun. 2009.

BURGESS, J; GREEN, J. **YouTube e a Revolução Digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. Trad. Ricardo Giassetti. São Paulo: Aleph, 2009.

BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 213-230.

CAMPOS, M. C. C. Gênero. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-125.

CANCLINI, N. G. **Leitores, espectadores e internautas**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CARTMELL, D. **Screen adaptations: Jane Austen's *Pride and Prejudice* – a close study of the relationship between text and film**. London: Methuen Drama, 2010.

CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. A practical understanding of literature on screen: two conversations with Andrew Davies. In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (Eds.). **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Kindle Edition. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 239-251.

CELINSKI, G. M. Jane Austen no século XXI: convergência tecnológica, rupturas e permanências na web série *The Lizzie Bennet Diaries*. **Revista LiterAusten**, v. 3, p. 36-50, 2018.

CHINITA, F. Uma certa tendência do metacinema norte-americano: o storytelling de Orson Welles a David Lynch. In: VALENTE, A. C.; CAPUCHO, R. **Avanca/Cinema 2011**. Avanca: Edições Cineclube de Avanca, 2011, pp. 745-754.

CHRISTENSEN, I. **Literary women on the screen: the representation of women in films based on imaginative literature**. Peter Lang: Berlin, 1991.

CISNE, M.; GURGEL, T. Feminismo, Estado e políticas públicas: desafios em tempos neoliberais para a autonomia das mulheres. **SER Social**, Brasília, v. 10, n. 22, p. 69-96, jan./jun. 2008.

CONNELL, R. W. Políticas da masculinidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, RS, v. 20, n. 2, p. 185-206, jul./dez. 1995.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos feministas**, Florianópolis, SC, v. 21, n. 1, p. 241-282, jan./abr. 2013.

DE MARCO, M. **Audiovisual translation through a gender lens**. Rodopi: Amsterdam, New York, 2012.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DOLAYKAYA, M. M. P. Characterization in postmodern novel: analysis of John Fowles' *Mantissa* in the context of postmodern character. **DTCF Dergisi Journal**, v. 57, n. 2, p. 1000-1019, 2017.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARIA, Z. A metaficção revisitada: uma introdução. **Signótica**, v. 24, n. 1, p. 237-251, jan./jun. 2012

FERNANDES, G. M. Pós-moderno. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 367-391.

FERNANDEZ, S. R. F. S. A metaficção no romance pós-modernista português. **Tese** (doutorado) – Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Faro, 2012.

FIORIN, P. C.; OLIVEIRA, C. T.; DIAS, A. C. G. Percepções de mulheres sobre a relação entre trabalho e maternidade. **Revista Brasileira de Orientação Profissional**, v. 15, n. 1, p. 25-35, 2014.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FUNCK, S. B. **Crítica literária feminista**: uma trajetória. Florianópolis: Editora Insular, 2016.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. 9. Ed. São Paulo: Ática, 2006.

GARCIA, C. C. **Breve história do feminismo**. 3. Ed. São Paulo: Claridade, 2015.

GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UNB, 2009.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2010.

GENETTE, G. **Figuras III**. Trad. Ana Alencar. 1. Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GILL, R. Postfeminist media culture: elements of a sensibility. **European Journal of Cultural Studies**, v. 10, n. 2, p. 147-166, 2007.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The madwoman in the attic**: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven e Londres: Yale UP, 2000.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 103-133.

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

HATTNER, A. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.35-44, jan./jun. 2013.

HERGESEL, J. P. Considerações estilísticas sobre webséries brasileiras: a narrativa midiática no contexto do universo on-line. 2014. **Dissertação** (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2014.

HERGESEL, J. P. A websérie enquanto processo comunicacional no contexto da cultura da convergência e os alicerces midiáticos necessários para sua roteirização. **REU**, Sorocaba, SP, v. 41, n. 1, p. 59-78, jun. 2015.

HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. 2nd Ed. London and New York: Routledge, 2013.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. Trad. Susana L. de Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, H. Transmedia 202: further reflections. **Confessions of an ACA-FAN**. 2011. Disponível em: http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html. Acesso em: 06 out. 2019.

JENKINS, H. Transmedia what? Immerse. 15 nov. 2016. Disponível em: <https://immerse.news/transmedia-what-15edf6b61daa>. Acesso em: 06 out. 2019.

KAPLAN, D. **Jane Austen among women**. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins Press, 1992.

KAPLAN, D. Mass marketing Jane Austen: men, women, and courtship in two of the recent films. **Persuasions**, v. 18, p. 171-181, 1996.

KELLNER, D. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KIMMEL, M. S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, RS, v. 4, n. 9, p. 103-117, 1998.

KOZAK, N. M. New media adaptations of classic literature: from *Pride and Prejudice* to *The Lizzie Bennet Diaries*. **Inquires Journal**, v. 8, n. 10, 2016.

LAURETIS, T. A tecnologia de gênero. HOLLANDA, H. B. (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru, Sp: Edusc, 2007.

LE FAYE, D. **Jane Austen's Letters**. 4th edition. New York: Oxford University Press, 2011.

LEITCH, T. **Film adaptation and its discontents**: from “Gone with the wind” to “The passion of the Christ”. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2007.

LESZKIEWICZ, A. Austenmania: why 1995 was the year Jane Austen catapulted into pop culture. **New Statesman**, Reino Unido, 31 dezembro 2015. Seção TV & radio. Disponível em: <https://www.newstatesman.com/culture/books/2015/12/austenmania-why-1995-was-year-jane-austen-catapulted-pop-culture>. Acesso em: 15 jan. 2019.

LÉVY, P. **A inteligência coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 1998.

LOOSER, Devoney. **The making of Jane Austen**. Kindle ed. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2017.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MACHADO, A. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MCFARLANE, B. **Novel to film**: an introduction to the theory of adaptation. New York: Oxford University Press, USA, 1996.

MCROBBIE, A. **The aftermath of feminism**: gender, culture and social change. London: Sage, 2009.

METZ, C. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MITTERMAYER, T. Narrativa transmídia: uma releitura conceitual e prática. 2016. **Dissertação** (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

MURRAY, S. The business of adaptation: reading the market. In: CARTMELL, D. (Ed.). **A companion to literature, film and adaptation**. Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 2012. p. 122-139.

OKSALA, J. O sujeito neoliberal do feminismo. In: RAGO, M.; PELEGRINI, M. (Orgs.). **Neoliberalismo, feminismos e contracondutas**: perspectivas foucaultianas. São Paulo: Intermeios, 2019. p. 115-138.

OLIVEIRA, J. M. Os feminismos habitam espaços hifenizados – a localização e interseccionalidade dos saberes feministas. **Ex Aequo**, n. 22, p. 25-39, 2010.

OLIVEIRA, F. A.; PELLOSO, S. M. Paradoxo e conflitos frente ao direito de ser mulher. **Acta Scientiarum Health Sciences**, Maringá, v. 26, n. 2, p. 279-286, 2004.

OLIVEIRA, E. N.; JORGE, M. S. B. Violência contra a mulher: sofrimento psíquico e adoecimento mental. **Revista RENE**, v. 8, n. 2, p. 93-100, mai./ago. 2007.

PAIVA, V. L. M. O. **Manual de pesquisa em estudos linguísticos**. São Paulo: Parábola, 2019.

PALLARES-BURKE, M. L. A Sociedade Líquida – Zygmunt Bauman. Entrevista, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 out. 2003. +mais! Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1910200305.htm>. Acesso em: 21 out. 2019.

PEREIRA, M. E. “This is England?”: projeções da Inglaterra e da sua identidade a partir do Heritage Film no panorama do turismo cultural. **Diacrítica**, Braga, v. 27, n. 3, p. 301-318, 2013.

POOVEY, M. **The proper lady and the woman writer**: ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984.

REEF, C. **Jane Austen: uma vida revelada**. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2014.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICH, A. When we dead awaken: writing as re-vision. In: RICH, A. **On lies, secrets, and silence**: selected prose 1966-1978. New York: Norton & Company, 1979. p. 33-49.

ROCHA-COUTINHO, M. L. Novas opções, antigos dilemas: mulher, família, carreira e relacionamento no Brasil. **Temas em Psicologia da SBP**, v. 12, n. 1, p. 2– 17, 2004.

ROCHA-COUTINHO, M. L.; COUTINHO, R. R.. Mulheres brasileiras em posições de liderança: novas perspectivas para antigos desafios. **Economia Global e Gestão**, v. 16, n.1, p. 61–79, 2011.

ROMERO, N. L.; CENTELLAS, F. C. New stages, new narrative forms: The Web 2.0 and audiovisual language. **Hipertext.net**, Barcelona, Espanha, n. 6, 2008.

SANDERS, J. **Adaptation and appropriation**. London and New York: Routledge, 2006.

SANTOS, C. M. M., TANURE, B., NETO, A. M. de C. Mulheres executivas brasileiras: o teto de vidro em questão. **Revista Administração Em Diálogo - RAD**, v.16, n. 3, p. 56–75, 2014.

SANTOS, I. C. L. “Mulher solteira procura”: um estudo em torno da solteirice na representação social feminina. **Polêm!ca**, v. 14, n. 1, p. 1-22, jan./fev./mar. 2015.

SANTOS, M. Saiba o que são as plataformas digitais e como elas ajudam seu negócio. **Seção Web**, 2017. Disponível em: <https://secaoweb.com.br/blog/plataformas-digitais>. Acesso em: 16 mar. 2018.

SAVIGNY, H.; WARNER, H. Introduction: The politics of being a woman. In: SAVIGNY, H.; WARNER, H. (Eds.). **The politics of being a woman: feminism, media and 21st century popular culture**. New York: Palgrave Macmillan, 2015. p. 1-24.

SCOLARI, C. A. Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production. **International Journal of Communication**, University of Vic Catalunya, Spain, v. 3, p. 586-606, 2009.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SILVA, T. T. **Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 73-102.

SILVA, P. C. M.; ASSUMPÇÃO, A. A. Relação entre violência psicológica e depressão em mulheres: revisão narrativa. **Revista Pretextos**, v. 3, n. 6, p. 102-115, 2018.

SHOWALTER, E. **A literature of their own: British women writers, from Charlotte Brontë to Doris Lessing**. London: Virago Press, 1977.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez., 2006.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

SUTHERLAND, Kathryn (Ed.). **A memoir of Jane Austen: and other family recollections**. Kindle ed. New York: Oxford University Press, 2002.

TEACHMAN, D. **Understanding *Pride and Prejudice*: a student casebook to issues, sources, and historical documents**. Greenwood Press, 1997.

THE LIZZIE BENNET DIARIES. Direção e co-criação: Bernie Su e Hank Green. Produção: Jenni Powell. Intérpretes: Ashley Clements; Laura Spencer; Mary Kate Wiles; Julia Cho; Daniel Vincent Gordh e outros. Roteiro: Bernie Sue; Margaret Dunlap; Rachel Kiley; Anne Toole; Kate Rorick e outros. Califórnia, Estados Unidos: Pemberley Digital, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/LizzieBennet>. Acesso em: 04 out. 2019.

THE LYDIA BENNET. Direção e co-criação: Bernie Su e Hank Green. Produção: Jenni Powell. Intérpretes: Mary Kate Wiles; Briana Cuoco; Wes Aderhold. Califórnia, Estados Unidos: Pemberley Digital, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/LizzieBennet>. Acesso em: 04 out. 2019.

TOURAINÉ, A. **O mundo das mulheres**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

TROOST, L. V. The nineteenth-century novel on film: Jane Austen. In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (Eds.). **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Kindle Edition. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 75-89.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**. Bauru, EDUSC, 2002.

VICENTE, F. 14 sinais de que você é vítima de abuso psicológico – o Gaslighting. **Geledés**, São Paulo, 10 set. 2016. Seção Questões de Gênero. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/14-sinais-de-que-voce-e-vitima-de-abuso-psicologico-o-gaslighting/>. Acesso em: 06 set. 2019.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et. al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003a. p. 61-89.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.

WAUGH, P. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London and New York: Routledge, 1984.

WELLS, J. **Accomplished Women: Gender, Artistry, and Authorship in Nineteenth-Century England**. 2003.

WELLS, J. Filming the “really accomplished” woman: performance and gender in recent adaptations of *Pride and Prejudice*. In: ENGEL, L. (ed.). **The public’s open to us all: essays on women and performance in eighteenth-century England**. Cambridge Scholars Publishing: Newcastle, 2009. p. 300-322.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 7-72.

WOLF, N. **O mito da beleza**. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

WOOLF, V. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

