

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
LICENCIATURA EM LETRAS INGLÊS

ELIZABETE DOS SANTOS LEIROS BATISTA

“LIZZIE SEES WHAT LIZZIE SEES”: ADAPTAÇÃO DE *PRIDE AND PREJUDICE*
PARA A WEBSÉRIE *THE LIZZIE BENNET DIARIES* E SUAS IMPLICAÇÕES
TRANSMIDIÁTICAS

CURITIBA

2021

ELIZABETE DOS SANTOS LEIROS BATISTA

**“LIZZIE SEES WHAT LIZZIE SEES”: ADAPTAÇÃO DE *PRIDE AND PREJUDICE*
PARA A WEBSÉRIE *THE LIZZIE BENNET DIARIES* E SUAS IMPLICAÇÕES
TRANSMIDIÁTICAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial à obtenção do título de
Licenciado em Letras Inglês, do Departamento
Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas,
da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Profª. Dra. Marcia Regina Becker

CURITIBA

2021



TERMO DE APROVAÇÃO

“LIZZIE SEES WHAT LIZZIE SEES”: ADAPTAÇÃO DE PRIDE AND PREJUDICE
PARA A WEBSÉRIE THE LIZZIE BENNET DIARIES E SUAS IMPLICAÇÕES
TRANSMIDIÁTICAS

Por

Elizabeth dos Santos Leiros Batista

Monografia apresentada às 10 horas do dia 07 de maio de 2021 como requisito parcial, para conclusão do Curso de Licenciatura em Letras Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Curitiba. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação e conferidas, bem como achadas conforme, as alterações indicadas pela Banca Examinadora, o trabalho de conclusão de curso foi considerado APROVADO*.

Prof^a Dr^a Marcia Regina Becker
Professora Orientadora

Prof^a Dr^a Aline de Mello Sanfelici
Membro titular

Prof^a Dr^a Daiane da Silva Lourenço
Membro titular

* O Termo de Aprovação assinado encontra-se na Coordenação do Curso.

*I went through a lot while on this journey and
hopefully you learned as much as I did, or more.*

(The Lizzie Bennet Diaries, ep. 100)

RESUMO

“Lizzie Sees What Lizzie Sees”: Adaptação De *Pride And Prejudice* Para A Websérie *The Lizzie Bennet Diaries* E Suas Implicações Transmídiaicas

The Lizzie Bennet Diaries (2012-2013), produzida no formato de websérie, foi uma adaptação do clássico *Pride and Prejudice* (1813), da autora inglesa Jane Austen. Durante o período em que a websérie esteve no ar, e, até mesmo depois, foram utilizadas diferentes plataformas e mídias para compor a história, transformando-a numa narrativa transmídiaica. No canal principal da websérie, o vlog da protagonista, Lizzie Bennet, era ela quem contava os fatos por ela vividos, deixando transparecer sua perspectiva acerca dos mesmos. No entanto, nas demais mídias que compunham a narrativa os personagens secundários também tinham a possibilidade de apresentar um ponto de vista além daquele da protagonista. Esta pesquisa tem como objetivo analisar a transposição do foco narrativo de *Pride and Prejudice*, escrito em terceira pessoa usando o recurso de discurso indireto livre, para a narrativa transmídia presente na websérie *The Lizzie Bennet Diaries*. Nesta websérie a história é contada majoritariamente por uma narradora-protagonista e espera-se observar o papel desempenhado pela narrativa transmídia ao complementar o ponto de vista desta protagonista. A análise centrou-se em quatro extensões transmídiaicas da websérie: vídeos do canal *The Lizzie Bennet Diaries* e do *spin-off*, *The Lydia Bennet*, tuítes dos personagens e também o livro *O Diário Secreto de Lizzie Bennet*, e em dois momentos da histórias: quando Darcy percebe sua crescente admiração por Elizabeth pela primeira vez e a carta que Elizabeth recebe de Darcy após rejeitá-lo. O referencial teórico deste estudo conta com a teoria de adaptação de Stam (2006), Sanders (2006) e Hutcheon (2013); a narrativa transmídia, tomando como suporte teórico, os trabalhos de Jenkins (2009, 2010, 2011, 2016) e Pratten (2015); e, por fim, os estudos de Carvalho (1981), D’onofrio (2007) e Leite (2002) quanto ao foco narrativo, além do trabalho de Bulhões (2009) quanto ao foco narrativo audiovisual. A partir do estudo realizado foi possível notar que houve uma expansão do foco narrativo em relação àquele do romance, devido à narrativa transmídia utilizada, e a websérie conseguiu brilhantemente explorar e recriar a história que a inspirou.

Palavras-Chaves: *Pride and Prejudice*. *The Lizzie Bennet Diaries*. Adaptação. Foco Narrativo. Narrativa Transmídia.

ABSTRACT

“Lizzie Sees What Lizzie Sees”: The Adaptation Of *Pride And Prejudice* For The Webseries *The Lizzie Bennet Diaries* And Its Transmedia Implications

The Lizzie Bennet Diaries (2012-2013), produced in a webseries format, was an adaptation of the classic *Pride and Prejudice* (1813), by the English author Jane Austen. During the time the webseries aired, and even later, different platforms and media were used to compose the story, hence transforming it into a transmedia storytelling. In the main channel of the webseries, the protagonist's vlog, it was her, Lizzie Bennet, who told the facts lived by her, showing her perspective on them. However, in the other media that created the narrative, the supporting characters also had the possibility of presenting a point of view in addition to that of the protagonist. This research aims to analyze the transposition of *Pride and Prejudice* point of view, written in third person making use of a free indirect discourse, to the transmedia storytelling found in the webseries *The Lizzie Bennet Diaries*. In the webseries the story is told mainly by a protagonist narrator, and it is expected to observe the part played by the transmedia storytelling in complementing this protagonist's point of view. The analysis focused on four transmedia extensions of the webseries: videos from the channel *The Lizzie Bennet Diaries* and from the spin-off channel, *The Lydia Bennet*, tweets from the characters and also the book *The Secret Diary of Lizzie Bennet*, and in two moments of the story: when Darcy realizes his growing admiration for Elizabeth for the first time and the letter Elizabeth receives from Darcy after rejecting him. The theoretical framework of this study relies on the adaptation theory of Stam (2006), Sanders (2006) and Hutcheon (2013); the transmedia storytelling, taking as theoretical support, the works of Jenkins (2009, 2010, 2011, 2016) and Pratten (2015); and, finally, the studies by Carvalho (1981), D'onofrio (2007) and Leite (2002) regarding point of view, in addition to the work of Bulhões (2009) regarding the audiovisual point of view. From the study, it was possible to notice that there was an expansion of narrative focus in relation to the novel due to the transmedia storytelling used, and the webseries managed to brilliantly explore and recreate the story that inspired it.

Key-Words: *Pride and Prejudice*. *The Lizzie Bennet Diaries*. Adaptation. Point of View. Transmedia Storytelling.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Lizzie (à esquerda) fantasiada de Sra. Bennet e Charlotte (à direita) fantasiada de Sr. Bennet.....	22
Figura 2: linha do tempo dos acontecimentos pelas extensões transmidiáticas.....	37
Figura 3: primeiro tuíte de Darcy.....	40
Figura 4: Tuítes de Caroline durante o jantar.....	41
Figura 5: Tuítes de Caroline para Darcy.....	42
Figura 6: Tuítes entre Caroline e Bing.....	42
Figura 7: linha do tempo dos acontecimentos pelas extensões transmidiáticas.....	45
Figura 8: Tuíte de Darcy após ser rejeitado e assistir ao vlog.....	46
Figura 9: Tuítes de Darcy decidindo escrever a carta.....	46
Figura 10: Tuítes trocados entre um consumidor da websérie e Lizzie.....	47
Figura 11: Tuítes de Caroline e Gigi para Darcy.....	47

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 O ATO DE CONTAR HISTÓRIAS NA TEORIA	13
2.1 O ATO DE NARRAR HISTÓRIAS E O FOCO NARRATIVO LITERÁRIO	13
2.1.1 O foco narrativo em P&P	16
2.2 O ATO DE NARRAR HISTÓRIAS E O FOCO NARRATIVO AUDIOVISUAL	17
2.2.1 A focalização no formato vlog	19
2.2.2 O foco narrativo em TLBD	19
2.3 O ATO DE ADAPTAR HISTÓRIAS	24
2.3.1 TLBD como adaptação de P&P	27
2.4 O ATO DE CRIAR HISTÓRIAS PARA ALÉM DE UMA ÚNICA MÍDIA	29
2.4.1 A transmidialidade em TLBD	33
3 A TRANSPOSIÇÃO DO FOCO NARRATIVO NA PRÁTICA	35
3.1 UM PAR DE BELOS OLHOS.....	35
3.2 A CARTA DE DARCY	43
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS.....	57

1 INTRODUÇÃO

É uma verdade universalmente conhecida que em todo processo de tradução perdas e ganhos são inevitáveis. No processo adaptativo entre diferentes mídias, a premissa também é verdadeira. As adaptações estão presentes em praticamente todos os tipos de expressões artísticas – filmes, séries, livros, jogos –, e ignorar a presença e impacto das mesmas seria inconcebível. Um grande número de adaptações realizadas para outras mídias derivaram da literatura, e obras consideradas clássicas são constantemente adaptadas. Exemplos de literatura canônica inglesa que passam frequentemente por processos de adaptação são os romances da escritora Jane Austen (1775 - 1817). Da autora tem-se conhecimento de seis obras completas publicadas, sendo elas *Sense and Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *Northanger Abbey* (1817), *Persuasion* (1818). Uma das obras mais conhecidas da autora é *Pride and Prejudice*¹, que será estudada neste trabalho de pesquisa.

Situada no início do século XIX, a história de *P&P* se passa no interior inglês. A narrativa se inicia com a compra de uma casa em Netherfield pelo rico e solteiro Sr. Bingley, acompanhado por suas duas irmãs, cunhado e amigo: Srta. Bingley, Sra. e Sr. Hurst e Sr. Darcy, respectivamente. No núcleo principal da história se encontra a família Bennet, moradores da região, composta pelo Sr. e Sra. Bennet e suas cinco filhas, Jane, Elizabeth, Mary, Kitty e Lydia. A história acompanha, em especial, a trajetória da segunda filha mais velha, Elizabeth.

Por ter apenas filhas mulheres, caso o Sr. Bennet viesse a falecer, sua propriedade e herança estaria destinada ao parente mais próximo do sexo masculino, no caso, o primo distante, Sr. Collins. Em uma época em que a possibilidade de ascensão social para as mulheres era a partir do matrimônio, a Sra. Bennet vê nesse novo morador a oportunidade de arranjar um casamento proveitoso para uma de suas filhas.

Elizabeth, que após entreouvir uma conversa do Sr. Darcy se sente insultada pelas palavras do cavalheiro em relação a ela, passa a desprezá-lo. O Sr. Darcy, por outro lado, sem ter ciência do desgosto da jovem por ele, passa a desenvolver uma crescente admiração por Elizabeth. Após diversos desentendimentos que criam o enredo do romance, ao final o Sr. Darcy se entende com Elizabeth e a pede em casamento, terminando a história com um final feliz.

¹ A partir desse ponto do trabalho o título da obra será abreviado para *P&P*.

Um dos fatores que possibilita que obras clássicas continuem amplamente conhecidas, como *P&P*, mais de duzentos anos após sua publicação, são as adaptações e releituras feitas a partir delas. O romance já foi adaptado diversas vezes, tornando-se a obra de Austen com mais adaptações, e para os mais diferentes tipos de mídias: livros, peças de teatro, séries de televisão, filmes, jogos, até mais recentemente, webséries (CARROLL; WILTSHIRE, 2014² *apud* MUSMANNO, 2015).

Uma websérie é “um produto de ficção audiovisual criado para ser emitido na internet, cuja narrativa é seriada e possivelmente dividida em temporadas” (HERGESEL, 2015, p. 62). No formato websérie há ainda uma possibilidade de “desdobramentos midiáticos” e de uma “inovação das estratégias narrativas” (*Ibid*). Segundo Hergesel (2015), as webséries surgiram como uma forma de resgatar a audiência do público mais jovem que estava trocando a televisão pelo computador. Um exemplo de adaptação bem-sucedida do clássico de Austen para o formato websérie foi *The Lizzie Bennet Diaries*³, criada por Bernie Su e Hank Green. Disponibilizada no site YouTube, *TLBD* esteve no ar de 9 de abril de 2012 a 28 de março de 2013 e, juntamente com a obra que a inspirou, será objeto de estudo do presente trabalho.

Na história de *TLBD* tem-se a internet, a vida universitária e o cotidiano de jovens estadunidenses como pano de fundo da história. Nessa adaptação, Lizzie Bennet é uma estudante de pós-graduação de vinte e quatro anos que vive com os pais e as duas irmãs, Jane e Lydia Bennet. Com a ajuda de sua melhor amiga, Charlotte Lu, e participações especiais de suas irmãs, Lizzie decide gravar vlogs⁴ como parte de um projeto final de curso. Em seus vídeos, Lizzie conta aos seguidores do seu canal sobre o seu cotidiano. Assim como no texto em que se baseou, a história de *TLBD* se inicia com a chegada de um novo vizinho rico, Bing Lee, sua irmã, Caroline Lee, e seu amigo igualmente rico, William Darcy, e as relações que esses desenvolvem com a família Bennet. O enredo da websérie segue todos os acontecimentos de *P&P*, apenas atualizando as situações para a realidade contemporânea. Alguns exemplos dessas atualizações são: as irmãs Mary e Kitty Bennet na websérie se transformam em uma prima e uma gata de estimação dos Bennet, respectivamente; uma proposta de casamento que o Sr. Collins faz a Elizabeth e, após ser rejeitado, a Charlotte, se transforma em uma oferta de emprego de Ricky Collins, um colega de infância de Lizzie e

²CARROLL, Laura; WILTSHIRE, John. Film and television. In: TODD, Janet (org.). **The Cambridge Companion to Pride and Prejudice**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 162-173.

³ A partir desse ponto do trabalho o título da websérie será abreviado para *TLBD*.

⁴ Vlog é um “[...] vídeo em que os vloggers compartilham suas respectivas produções audiovisuais. A grande maioria dos vlogs tem um formato de ‘diário pessoal em vídeo’” (DORNELLES, 2015, p. 12).

Charlotte; o escândalo que ocorre quando o Sr. Wickham e Lydia decidem fugir juntos sem serem casados é transformado em uma *sex tape* (vídeo íntimo) que ameaçava ser divulgada ao público por George Wickham, um tempo após o anúncio de sua existência.

TLBD foi uma websérie transmidiática, isto é, além de ter os vlogs publicados por Lizzie, também contou com diversas plataformas adicionais para contar a história. Com uma periodicidade de dois episódios por semana, que variavam de três a oito minutos, a websérie teve ao todo cento e sessenta episódios publicados no YouTube, sendo cem deles publicados no canal *The Lizzie Bennet Diaries*. Dois episódios adicionais foram lançados em 2014, juntamente com o livro, *O Diário Secreto de Lizzie Bennet* (SU; RORICK, 2014) e o livro *As Aventuras Épicas de Lydia Bennet* (RORICK; KILEY, 2016), publicado posteriormente em 2015. O canal de Lizzie foi o principal meio narrativo da websérie, porém foram publicados ainda no YouTube, paralelamente, três canais de *spin-offs*⁵: *The Lydia Bennet*, *Maria of the Lu* e *Domino: Gigi Darcy*. As redes sociais também foram muito usadas durante a história. Todos os personagens possuíam uma conta no Twitter, por onde trocavam tuítes tanto com os outros personagens quanto com o público. Além do Twitter, diversos personagens possuíam perfis em outras redes sociais, como Facebook, Tumblr, Pinterest, Lookbook, Google Plus, OkCupid e Linked In.

Ao escrever a história de *P&P*, Austen utilizou o que se denomina de discurso indireto livre. Por meio desse recurso, o narrador, apesar de neutro, atua como um intérprete das ideias e dos pensamentos de diversos personagens ao longo do romance. Já em *TLBD*, o foco narrativo é de primeira pessoa e tem-se narradores personagens, protagonista e secundários, sendo a história narrada majoritariamente pela protagonista em seus vlogs para internet. Este trabalho tem por objetivo geral analisar a transposição do foco narrativo de discurso indireto livre, presente em *P&P*, para a narrativa transmídia presente em *TLBD*, observando o papel desempenhado por essa narrativa ao complementar o ponto de vista da protagonista. Como objetivos específicos tem-se: discorrer sobre a teoria do foco narrativo; apresentar os conceitos teóricos de adaptação e transmidialidade; expor a teoria da Cultura de Convergência de Henry Jenkins (2009), relacionando-a com a narrativa transmídia de *TLBD*; e, por fim, comparar o foco narrativo da obra de Jane Austen com o de *TLBD*, analisando a mudança de voz narrativa na websérie.

A fim de atingir os objetivos a que se propõe, a pesquisa buscou apresentar os conceitos teóricos referentes à adaptação, baseando-se nos trabalhos de Linda Hutcheon

⁵ *Spin-offs* “são romances, filmes, jogos etc. que derivam, ou melhor, ganham relativa independência narrativa de suas formas iniciais” (HUTCHEON, 2013, p. 26).

(2013), Robert Stam (2006) e Julie Sanders (2006); apresentar a teoria da cultura de convergência de Henry Jenkins (2009), relacionando-a com a narrativa transmídia, tomando como suporte teórico, os trabalhos de Henry Jenkins (2009, 2010, 2011, 2016) e Robert Pratten (2015); e apresentar, também, a teoria do foco narrativo literário, presente nos trabalhos de Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981), Salvatore D'onofrio (2007), Ligia Chiappini Moraes Leite (2002), assim como a teoria do foco narrativo audiovisual, a partir do trabalho de Marcelo Bulhões (2009).

A análise se concentrou na comparação do foco narrativo de *TLBD* com o da obra de Jane Austen, analisando a mudança na adaptação, e para isso foram escolhidos dois momentos das obras para análise: quando Darcy percebe sua crescente admiração por Elizabeth pela primeira vez e a carta que Elizabeth recebe de Darcy após rejeitá-lo, por serem situações em que o foco narrativo não se centrava na protagonista. Da websérie utilizou-se para análise duas mídias audiovisuais – vídeos do canal *The Lizzie Bennet Diaries* e do *spin-off*, *The Lydia Bennet* –, os tuítes dos personagens e o livro *O Diário Secreto de Lizzie Bennet*, por serem os canais principais para a criação da narrativa referente aos trechos analisados, além de darem complementação à visão de Lizzie ao narrar a história.

A proposta da presente pesquisa se faz relevante devido ao grande feito que *TLBD* desempenhou ao atualizar e adequar o enredo de uma obra clássica e já muito conhecida, *P&P*, a uma nova forma de contar histórias, através da internet, e por diferentes canais e mídias, sem perder a essência do texto fonte. A criação e análise de obras que fazem uso da transmidialidade para narrar uma história fazem parte de um campo que está crescendo cada vez mais. Essa análise discute a importância do papel de diferentes mídias ao contar histórias de uma nova maneira, sob diferentes focos narrativos. Desse modo, a pesquisa se propõe a agregar conhecimento para os campos da adaptação, da narrativa transmídia e do foco narrativo.

Este trabalho será dividido em quatro capítulos. No segundo capítulo serão discutidas as três teorias base do trabalho, iniciando-se com o foco narrativo literário e o foco narrativo audiovisual. O segundo capítulo abordará ainda a teoria da adaptação, identificando *TLBD* como uma adaptação de *P&P*. Em seguida tratará sobre a cultura de convergência e sua relação com a narrativa transmídia e também apresentará o que caracteriza *TLBD* como uma narrativa desse estilo. No terceiro capítulo se desenvolverá a análise comparativa entre os dois momentos escolhidos de *P&P* e a sua transposição para *TLBD*. O trabalho é finalizado no capítulo quatro, com as considerações finais da pesquisa, seguidas das referências.

2 O ATO DE CONTAR HISTÓRIAS NA TEORIA

A fim de melhor analisar a transposição do foco narrativo de *P&P* para *TLBD*, faz-se necessário explicar as teorias que servirão de base para o trabalho. No presente capítulo, será dado início ao embasamento teórico discorrendo sobre o conceito de foco narrativo. Nas primeiras seções será discutido o foco narrativo literário, identificando o narrador da obra *P&P*. Será discutido também o foco narrativo audiovisual, apresentando, logo em seguida, os diferentes pontos de vista da narrativa de *TLBD*. Nas seções seguintes se abordará a teoria da adaptação para, na continuidade, apresentar como *TLBD* se encaixa na denominação de adaptação de *P&P*. Partindo do conceito de cultura da convergência apresentado por Henry Jenkins (2009), o último conceito teórico apresentado será a definição de narrativa transmídia e serão apontadas as características transmidiáticas que *TLBD* possui.

2.1 O ATO DE NARRAR HISTÓRIAS E O FOCO NARRATIVO LITERÁRIO

Contar, ou narrar, histórias é um ato que acompanha o ser humano desde os primórdios da sua existência, seja ao relatar um fato ocorrido ou a criar um produto de ficção. No ato de contar história, “desde sempre, entre os fatos narrados e o público, se interpôs um narrador” (LEITE, 2002, p. 5). Com o passar dos anos, as histórias narradas foram evoluindo e se desenvolvendo, assim como a voz narrativa também o fez. A narrativa é, de um modo simplificado, contar uma história como se fosse real, a partir de episódios e acontecimentos na vida de personagens num determinado tempo e espaço (D’ONOFRIO, 2007). Pode-se encontrar uma narrativa nos mais diversos tipos de produto ficcional.

Na narrativa de qualquer manifestação literária deve-se ter a clara distinção entre o narrador da história contada e o autor. Kayser (1955, p. 504⁶ *apud* CARVALHO, 1981, p. 26) diz que “[n]a arte da narrativa o narrador nunca é o autor – conhecido ou não – mas um papel inventado e adotado pelo autor”. O narrador é então “um personagem de ficção, resultante da metamorfose do autor” (*Ibid*). A maneira como o autor decide dar voz ao narrador, durante a história contada, pode diferir de uma obra a outra, não se tendo, assim, uma única forma de narrar. Segundo Leite (2002, p.17), Booth (1980)⁷, foi um dos autores que afirmou ser possível se deparar com “inúmeras maneiras de contar uma história e que a escolha desses

⁶ KAYSER, Wolfgang. Qui raconte le roman? **Poétique**, Paris, Éditions du Seuil. 1970, n° 4, p. 498-510.

⁷ BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

modos vai depender dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear”. É do estudo das diferentes vozes narrativas empregadas em uma obra que surge o *foco narrativo*.

Inicialmente denominado de o “ponto de vista” narrativo, o termo, emprestado da arte da pintura, o qual indicava o ponto de vista do autor em referência ao objeto representado, não pareceu abranger a definição do narrador literário (CARVALHO, 1981). Autores como Cleanth Brooks e R. P. Warren passaram a empregar, então, o termo foco. O “foco narrativo”, portanto, “além de sugerir o ponto de partida da visão, indica a inevitável marca que deixa o narrador no material da sua narrativa” (CARVALHO, 1981, p. 3).

Ao explicar o foco narrativo, Leite (2002) adota a tipologia de Friedman (2002), um dos teóricos referência no tema. Segundo a autora, Friedman levantou perguntas norteadoras ao se pensar e determinar o foco narrativo, ou o tipo de narrador de uma história. Sendo elas:

- 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?);
 - 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?);
 - 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem, ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem [...]?);
 - 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternado?)
- (FRIEDMAN, 2002, p. 171).

Respondendo as perguntas de Friedman (2002) é possível determinar que tipo de narrador se encontra em uma história.

Genette (1979⁸ *apud* D’ONOFRIO, 2007, p. 55) cria uma divisão geral do foco narrativo. Usando o termo *diegese* para indicar a história narrada, Genette diz que se pode ter um *narrador intradieético*, ou seja, uma narrativa de dentro (*intra*) da história, no qual um personagem assume o papel de narrador. Ou, pode-se ter um *narrador extradieético*, um narrador externo (*extra*) à história, por tanto, a narrativa não é realizada por nenhum dos personagens. Entre os narradores *intradieéticos*, Genette ainda faz uma distinção entre os tipos de personagens que realizam a narração, podendo ser: *homodieético*, um personagem que participa dos fatos que está narrando, no caso um personagem secundário da história; *autodieético*, o personagem narrador é o próprio protagonista da história; e *heterodieético*, o personagem conta uma história com a qual não tem relação direta. Apesar de abrangente, a nomenclatura de Genette não é a única existente.

Assim como na divisão de Genette, os tipos de narradores são comumente divididos em dois grandes grupos: 1) narrador pressuposto, ou onisciente – uma narrativa em sua grande maioria em terceira pessoa, *extradieético*, segundo Genette; 2) narrador personagem – narrativa geralmente em primeira pessoa, ou *intradieética*. A diferença entre os dois tipos,

⁸GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1979.

como o próprio nome indica no segundo caso, é que o narrador é também personagem, “com maior ou menor grau de participação nos acontecimentos” (CARVALHO, 1981, p.41), enquanto o narrador pressuposto é uma entidade externa aos acontecimentos.

A nomenclatura e quantidade de vozes narrativas podem variar dependendo do autor. Contudo, tomando por base os trabalhos de Carvalho (1981), D’Onofrio (2007) e Friedman (2002), podem-se encontrar os seguintes tipos de narrador/narrativa:

Narrador onisciente neutro (externo ou interno): narrador tem conhecimento de tudo que se passa pela história, podendo saber o que se passa apenas no exterior, ou também no interior de cada personagem, porém narra de modo “neutro”, sem expressar juízo de valores ou comentários. O ângulo adotado na narrativa pode variar, da periferia dos acontecimentos, ao centro ou, até mesmo, de fora;

Narrador onisciente intruso (ou onisciência interpretativa): semelhante à onisciência neutra, porém o narrador faz comentários ou emite julgamentos sobre os fatos narrados;

Narrador onisciente seletivo (ou onisciência imediata simples ou múltipla): narrador apresenta o ponto de vista e os pensamentos de um ou mais personagens conforme os mesmos forem acontecendo. Pode ocorrer também na forma de discurso indireto livre, na qual o narrador é um “intérprete” dos sentimentos dos personagens;

Narrador-câmera: o narrador, assim como uma câmera, conta apenas o que as suas lentes são capazes de capturar. O narrador é imparcial e com conhecimento quase nulo;

Narrador protagonista: narrativa em primeira pessoa. Quem narra a história é o personagem principal dos eventos. O narrador conta as situações por ele vividas e suas experiências. Tem-se, nesse caso, o ângulo da narrativa fixa e central no personagem. “A distância entre história e leitor pode ser próxima, distante ou, ainda, mutável” (LEITE, 2002, p. 43);

Narrador personagem secundário: narrativa em primeira pessoa, a história é contada por um personagem que está presente na história, porém não é o protagonista da mesma. “O ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. [...] Narra da periferia dos acontecimentos. [...] Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas” (LEITE, 2002, p. 37-38);

Narrador testemunha (ou observador): semelhante ao narrador personagem secundário, sendo às vezes tidos como um só. Entretanto, narrador testemunha, diferentemente do secundário, não é necessariamente um personagem presente nos fatos narrados;

Modo dramático: narrativa similar à narrativa do teatro, na qual a história é contada por uma sucessão de falas. “O ângulo é frontal e fixo, e a distância entre a história e o leitor, pequena, já que o texto se faz por uma sucessão de cenas” (LEITE, 2002, p. 58).

É importante ressaltar que em uma obra de ficção rica em recursos narrativos, dificilmente se encontrará apenas um tipo específico de narrador em estado puro durante toda a obra (LEITE, 2002).

2.1.1 O foco narrativo em *P&P*

Jane Austen tornou-se escritora durante um período de mudanças literárias. No período em que a autora viveu, a ficção epistolar, ou seja, narrativa contada por meio de cartas, estava perdendo espaço para a escrita em terceira pessoa. Nas obras de Austen é possível encontrar resquícios da narrativa epistolar. Acredita-se, inclusive, que *P&P* tenha sido originalmente escrita como um romance epistolar que foi reescrito posteriormente pela autora para um narrador onisciente (KEYMER, 2013).

Para narrar a história de *P&P*, Austen se utiliza de um narrador onisciente do tipo seletivo, ou seja, uma entidade externa que tem acesso ao interior de mais de um personagem. A narrativa de *P&P* discorre em terceira pessoa, e o narrador não está diretamente envolvido com nenhum personagem, nem com os fatos que narra. A voz do narrador se distingue claramente como sendo um não personagem da história, sendo, assim, uma entidade *extradiegetica*, na classificação de Genette (ROSSATO, 2018). Desconsiderando o poder da telepatia que os narradores de Austen possuem, Nelles (2006) questiona, porém, o quão onisciente eles de fato são, uma vez que não parecem possuir conhecimento de tudo, não narram de todos os lugares e também não fazem saltos no tempo. Contudo, a maior característica da narrativa de Austen é o uso do recurso do discurso indireto livre.

Através da utilização do discurso indireto livre, o leitor tem acesso aos pensamentos e sentimentos dos personagens durante a história, o narrador funcionando como um intérprete nessas situações. Segundo Keymer (2013, p. 11) a maneira como Austen emprega esse recurso em sua obra “ilustra belamente os marcadores característicos da técnica em seus modos ambos simples (fala) e complexos (pensamento)”⁹. O narrador tem conhecimento do que se passa no íntimo dos personagens, e transmite as informações com suas palavras para o

⁹A tradução dos textos cujos originais estão em língua inglesa e espanhola são responsabilidade da autora deste trabalho. Os originais aparecerão em itálico, em nota de rodapé.

[...] *beautifully illustrate the characteristic markers of the technique in both its simple (speech) and complex (thought) modes.*

leitor. Por vezes nos trechos nos quais o narrador age como esse intérprete, as “sensações da personagem confundem-se com a voz do narrador [...], de forma que os limites entre o que é narração onisciente e o que é perspectiva pessoal [do personagem] não são claros” (MUSMANNO, 2015, p. 105).

O narrador disponibiliza no decorrer da obra os pensamentos de dezenove personagens (NELLES, 2006), porém, a história se foca majoritariamente em Elizabeth Bennet. Rossato (2018) aponta que o fato de que o foco narrativo se concentrará em Elizabeth se torna claro apenas a partir do capítulo sete do romance, quando Jane Bennet parte para Netherfield, mas o narrador permanece com Elizabeth em Longbourn. O narrador de *P&P* segue a protagonista durante a narrativa e parece ter acesso apenas à mente de personagens que estão “dentro de um raio de três milhas da protagonista”¹⁰ ou “no campo audiovisual de Elizabeth”¹¹ (NELLES, 2006, p. 123).

O ponto de vista mais presente no romance é o da protagonista, porém, como mencionado, não é o único ponto de vista apresentado na obra. É graças ao uso do discurso indireto livre e do foco em outros personagens além de Elizabeth que se torna claro, por exemplo, a crescente admiração do Sr. Darcy pela mesma. Rossato (2018) alega que, ao “omitir” algumas informações, a narrativa cria um suspense no desenrolar dos acontecimentos. Pode-se dizer que através do emprego do recurso de discurso indireto livre Austen permite “que os leitores experimentem o mundo do romance de maneira caleidoscópica assim como de dentro, e permite olhar alternadamente de múltiplas perspectivas, embora de maneiras fugazes e com pontos cegos”¹² (KEYMER, 2013, p. 13), ou seja, a narrativa de Austen apresenta, a partir do discurso indireto livre, a perspectiva de diferentes personagens, mas não o faz em todos os momentos da história, apenas quando era conveniente para o enredo do romance.

2.2 O ATO DE NARRAR HISTÓRIAS E O FOCO NARRATIVO AUDIOVISUAL

Em todas as formas de expressão, seja palco, tela ou texto, há presente uma narrativa e junto com essa há um foco narrativo apresentado. Há generalidades da teoria da narrativa que se aplicam a todas as mídias, porém a voz narrativa literária, por exemplo, não é igual à focalização audiovisual. No cinema as “referências visuais devem se apresentar de modo que

¹⁰ [...] *within a radius of three miles of her protagonist.*

¹¹ [...] *within Elizabeth's audiovisual field.*

¹² [...] *allowing readers to experience the world of the novel kaleidoscopically as well as from within, and to look out by turns from multiple perspectives, albeit in fleeting ways, and with blind spots.*

o espaço e o tempo da narrativa fílmica permaneçam claras [*sic*], homogêneas [*sic*] e se encadeiam com lógica” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 27), ou seja, a narrativa fílmica tem suas próprias peculiaridades a seguir. Baseados no trabalho de Metz (1991)¹³, Vanoye e Goliot-Lété (2002, p. 44) indicam que enquanto “o romance é verbal por inteiro, a matéria do filme é amplamente extra-linguística”. Por isso, os produtos audiovisuais possuem seu próprio conceito tanto para narrativa quanto para o foco narrativo da história contada.

Segundo Bulhões (2009), determinar o foco narrativo audiovisual é algo que imprime certa dificuldade de execução. O autor aponta que, diferentemente da literatura, a narrativa na ficção das mídias não é dada por um “eu” facilmente identificável, um personagem intra ou extra diegético. De acordo com o autor, o narrador seria aquele que enuncia o discurso, com uma voz discernível ou de maneira “invisível”. Na teoria do cinema, o ponto de vista, ou focalização, é determinada normalmente “pela localização da câmera. É o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 22). Nesse caso, seria possível dizer que o narrador do filme é a visão apresentada pelo olhar da câmera, pois a câmera não apenas mostra as imagens, como também “tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar” (XAVIER, 2003, p. 74). Contudo, enquanto a câmera é um narrador “invisível”, há ainda situações em que a narrativa fílmica se apresenta também com uma voz discernível.

Um filme pode apresentar uma narrativa a partir do recurso de *voz-over* ou *voz-off*¹⁴, no qual há a presença de uma voz narrativa que não faz parte da cena apresentada e essa narração pode ser realizada por um personagem da história. Bulhões (2009) diz que esse personagem narrador apresentaria uma *focalização interna*. Há nesse caso um personagem que assume o papel de narrador e “nos enuncia os acontecimentos” (BULHÕES, 2009, p. 52), contudo “sua própria imagem também nos é revelada, ou seja, ele é visto do exterior, ele é flagrado por uma *focalização externa* que mostra, inclusive, o que ele não vê” (*Ibid*, grifo original). Pode-se ter, então, duas modalidades narrativas atuando justapostas, o personagem e a câmera: “a primeira apóia-se no verbal, a segunda é propriamente cinematográfica” (BULHÕES, 2009, p. 52).

¹³ METZ, Christian. **L'énonciation impersonnelle ou le site du film**. Méridiens-Klincksieck, 1991.

¹⁴ “Voz sobreposta e não diegética utilizada, dentre outras mídias, no cinema e na televisão” (HUTCHEON, 2013, p. 70)

2.2.1 A focalização no formato *vlog*

Vlog, abreviação de *video web log*, é uma evolução do diário pessoal. Em vez do texto escrito, tem-se no vlog um registro audiovisual dos pensamentos, interesses e cotidiano do vlogueiro. No formato de vlog a câmera é fixa ou se encontra na mão do vlogueiro, quando em movimento. Ao criar seu conteúdo, o vlogueiro conversa diretamente com a câmera ou com a sua audiência virtual, e filma, na maior parte dos casos, diretamente de seu quarto.

Segundo Coruja (2017), Goosen (2015) determinou as principais características da criação de um vlog, sendo elas:

1) o lugar de fala, em que se destaca a importância da verdade por de trás da experiência; 2) olhar a audiência, no sentido de que o olhar do produtor deve ser diretamente para a câmera, insinuando o contato visual com os sujeitos; 3) plano americano¹⁵ como principal modo de captura dos corpos que aparecem; 4) a imperfeição, no sentido da qualidade de imagens e captura de áudio; e 5) edição e duração curta, com elementos visuais comuns (GOOSEN, 2015¹⁶ *apud* CORUJA, 2017, p. 55).

Em decorrência do aspecto confessional e pessoal do vlog, segundo Dornelles (2015), os relatos contados são feitos por um “autor-narrador-protagonista”. Como o autor aponta: “o que ocorre nos vlogs é uma construção de personagens autodirigida. [*sic*] Ou seja, construída durante a narrativa, livre de padronização. [*sic*] Personagens que se confundem, em alguns momentos, com o próprio autor” (*Ibid*, p.100).

2.2.2 O foco narrativo em *TLBD*

Em *TLBD* tem-se diferentes focos narrativos, e como a história é contada a partir de uma narrativa transmídia, seu foco narrativo é por vezes múltiplo. A websérie possui três principais mídias distintas por onde a narrativa é contada: os vlogs, as redes sociais e os livros, e em cada uma podem ser encontrados diferentes narradores ou pontos de vista. O narrador onisciente em terceira pessoa de *P&P* se transforma, em *TLBD*, em narradores personagens de primeira pessoa, e todos são ativos nos acontecimentos. Desde o primeiro episódio da mídia principal da história, o vlog de Lizzie, fica claro que a narrativa se dará por

¹⁵ Posicionamento de câmera no qual o personagem em cena é enquadrado do rosto até a cintura (XAVIER, 2005).

¹⁶ GOOSEN, Annneros. **A vlogger’s discourse: new bodies in an online world**. Dissertação (Master of Arts in Cultural Studies). KU Leuven, Leuven, 2015.

uma narradora protagonista, no caso, Lizzie. Contudo a websérie possibilita também o foco narrativo de personagens secundários.

2.2.2.1 A narradora protagonista

Sendo *TLBD* um produto fictício, para dar um sentido de veracidade à websérie foi feito uso de várias estruturas padrões ao estilo vlog. De acordo com Baeva (2015, p. 160) as principais características presentes nos vlogs da websérie são o “enquadramento de close-up médio, um número bastante alto de cortes, texto flutuante, etc. e, no processo, chamar a atenção para a existência desses recursos”¹⁷, o que faz com que haja em *TLBD* também uma metareferência, ao haver uma discussão evidente sobre o processo de criação e estruturação de vlogs dentro da narrativa.

Por conta da estrutura do vlog, ao contar diretamente para a câmera sobre a sua vida, Lizzie encontra-se no papel de narradora protagonista. Há também a visão externa apresentada pela câmera, representando o olhar do público. Pode-se dizer que em *TLBD* encontra-se, então, “uma voz narrativa situada no âmbito da história, que carrega uma fala explicitada, e uma outra modalidade, a de uma espécie de “narrador-olho invisível”, representada pela câmera cinematográfica” (BULHÕES, 2009, p. 52). Rossato (2018) aponta ainda que, pelo fato de os personagens conversarem com a câmera como se esta fosse uma pessoa, a câmera de *TLBD* pode ser interpretada quase como uma entidade presente no mundo da história. “[A] câmera não é apenas um ‘observador passivo’, mas um ‘participante chave’ da narrativa de [*TLBD*]”¹⁸ (RØDJE, 2017, p. 207¹⁹ *apud* ROSSATO, 2018, p. 88).

No livro publicado em 2014, *O Diário Secreto de Lizzie Bennet*, o foco narrativo também é o de uma narradora protagonista. Lizzie escreve em seu diário, em primeira pessoa, fatos ou detalhes que não foram contados em totalidade em seu vlog. O livro segue o gênero diário, no qual a personagem faz registros do seu cotidiano. Segundo Rossato (2018, p. 67), “[u]m diário é uma nota na qual você registra seus pensamentos mais íntimos, medos, dúvidas e frustrações. Ou, pode simplesmente conter percepções de eventos atuais na vida de uma pessoa”²⁰. O diário tem característica de ser mais íntimo e privado, enquanto o vlog é um

¹⁷ [...] *medium close-up framing, a quite high number of jump-cuts, floating text, etc. and in the process draw attention to the existence of these features.*

¹⁸ [*T*]he camera is not just a ‘passive observer’ but a ‘key participant’ in the narrative of [*TLBD*].

¹⁹ RØDJE, Kjetil. Intra-Diegetic Cameras as Cinematic Actor Assemblages in Found Footage Horror Cinema. *Film-Philosophy*, [S.L.], v. 21, n. 2, p. 206-222, jun. 2017. Edinburgh University Press.

²⁰ *A diary is a record where you register your innermost thoughts, fears, doubts and frustrations. Or, it can simply contain perceptions of current events in the life of a person.*

meio público.

Apesar de Lizzie, como narradora protagonista, ter a voz mais enfática na narrativa, em seus vlogs há também a opinião dos personagens que contracenam com a mesma, o que não ocorre no livro, *O Diário Secreto*. Nos vlogs e nas redes sociais há a participação de diversos personagens, já no livro a única voz presente é a de Lizzie, uma vez que seria o diário pessoal da personagem. Lizzie não apenas escreve “seus pensamentos mais íntimos”, como também narra as situações vivenciadas por ela a partir do seu ponto de vista.

De acordo com Carvalho (1981, p. 27 *apud* KAYSER, 1955), alguns tipos de narradores, ao recontar uma história ou situação, “mostra[m], na prática, ter condições para recompor acontecimentos que nem a melhor das memórias poderia reter em todos os seus pormenores”. Como nos vlogs de Lizzie muitos dos acontecimentos são contados ao público depois que já ocorreram, a narrativa depende de uma memória infalível para que seja contada. No decorrer da websérie o fato é apontado mais de uma vez. Nos episódios 30 e 56 de *TLBD*, Caroline e Fitz comentam o fato de Lizzie se lembrar de todos os detalhes de conversas que ocorreram anteriormente, para o que, em ambas as ocasiões, ela responde: “eu não me esqueço de nada²¹”. Essa memória infalível também seria a justificativa para que no livro *O Diário Secreto* Lizzie escreva sobre seu dia e as conversas que teve palavra por palavra, em forma de narrativa.

Como narradora protagonista, Lizzie é propensa a ter suas próprias ideias e parcialidade na sua interpretação dos acontecimentos. Os próprios personagens que contracenam com Lizzie em seus vlogs chamam atenção para esse fato. No episódio 15, por exemplo, Jane diz que a narrativa de Lizzie é tendenciosa porque “Lizzie vê o que Lizzie vê”²². Lydia também diz algo parecido no episódio 37: “[Lizzie] vê o que ela quer ver”²³. Já no começo da série, após receber alguns comentários, Lizzie se conscientiza de como sua visão dos fatos pode ser vista como crítica ou tendenciosa, ao que ela responde: “claro que eu sou tendenciosa. Esse é o *meu* vlog!²⁴” (*TLBD*, ep. 12, ênfase original). Contudo, no episódio 12, intitulado *Jane Chimes In*²⁵, Lizzie pede a Jane que dê sua opinião sobre as pessoas que haviam sido mencionadas até o momento apenas por Lizzie. Ao dar uma perspectiva diferente da sua, a perspectiva de Jane, Lizzie “prova”, desse modo, ser uma “fonte em quem você pode confiar²⁶” (*TLBD*, ep. 12), porém, essa confiança nas informações apresentadas por Lizzie

²¹ *I forget nothing.*

²² *Lizzie sees what Lizzie sees.* Essa citação consta no título do trabalho.

²³ *[Lizzie] sees what she wants to see.*

²⁴ *Of course I'm biased. It's my video blog!*

²⁵ Jane junta-se à conversa.

²⁶ *Lizzie Bennet is a news source you can rely on.*

são, vez ou outra, questionadas. Por haver na narrativa um aspecto confessional como o encontrado em diários, tanto no vlog de Lizzie quanto no livro *O Diário Secreto*, é possível dizer que “inconsistências são uma ocorrência natural, o que torna a narrativa nem sempre confiável”²⁷ (ROSSATO, 2018, p. 68).

Outro recurso narrativo presente na websérie é o que Lizzie chama de *costume theater* (teatro de fantasias). Para recriar situações e conversas que não foram vividas em frente às câmeras, Lizzie, normalmente com a ajuda de algum outro personagem, usa um figurino para encenar a conversa tema do episódio. Esses diálogos são, com algumas exceções, roteirizados por Lizzie e apresentam personagens que não aparecem em pessoa no vlog, ou que vão aparecer em pessoa apenas alguns episódios depois. Os pais de Lizzie, o Sr. e a Sra. Bennet, por exemplo, aparecem em cena apenas a partir da interpretação que Lizzie faz dos mesmos (FIGURA 1).



Figura 1: Lizzie (à esquerda) fantasiada de Sra. Bennet e Charlotte (à direita) fantasiada de Sr. Bennet.
Fonte: TLBD, ep. 3, 01:36.

Uribe (2015) diz que ao utilizar o *costume theater* TLBD consegue fazer uma certa adaptação do discurso indireto livre de Austen. Segundo a autora, com esse recurso “transformam Lizzie no narrador onisciente do romance, ao adaptar até mesmo a maneira de se expressar dos outros personagens, como ocorre no discurso indireto livre da obra original”²⁸ (*Ibid*, p. 354). Em vez do narrador onisciente, é Lizzie quem faz a interpretação das situações e as apresenta para o público. Pode-se dizer também que é através de Lizzie que o tom irônico do narrador onisciente de Austen é canalizado para a websérie, como aponta Rossato (2018, p. 98): “a ironia desta entidade [o narrador] presente em *P&P* é, até certo ponto, transferido para Lizzie. Os comentários que ela faz ridicularizando a mãe transpõe, de

²⁷ *inconsistencies are a natural occurrence, which deems the narrative not always reliable*

²⁸ *[...] convierten a Lizzie en el narrador omnisciente de la novela al adaptar incluso la forma de expresarse de otros personajes como sucede en el estilo indirecto libre de la obra original.*

certa forma, a ironia do narrador em relação a Sra. Bennet”²⁹. Diferentemente do narrador de Austen, porém, Lizzie não é uma narradora neutra, uma vez que em diversos momentos as conversas e personagens interpretados no *costume theater* estão sob a influência da sua visão e parcialidade.

Além de apresentar as situações que não ocorreram diante da câmera, o *costume theater* enfatiza, na realidade, a opinião de Lizzie sobre as pessoas de sua vida. Como é Lizzie quem escreve o roteiro a ser seguido na recriação da cena, fica evidente a sua voz e perspectiva em relação aos fatos. Um exemplo disso pode ser visto no episódio 57, no qual Lizzie e Charlotte recriam uma conversa que Lizzie teve com Darcy pouco tempo antes. Lizzie pergunta a Darcy se ele acreditava que Bing Lee voltaria para Netherfield. Charlotte, fantasiada de Darcy, segue o roteiro que lhe foi fornecido por Lizzie e responde “Bing não se associa mais com ralé como você”³⁰ e logo em seguida Charlotte sai do personagem e retifica: “ele não falou isso”³¹. A fala que foi passada para Charlotte ler expressa justamente a visão que Lizzie acredita que Darcy tem dela, assim como a visão que ela tem dele. Como um mesmo personagem é interpretado no *costume theater* por pessoas diferentes, é possível perceber também a perspectiva daquele que está fantasiado sobre a pessoa a qual está representando. Charlotte não acreditava que Darcy teria dito algo daquela magnitude, e sim Lizzie.

2.2.2.2 Os narradores personagens secundários

Tomando-se por referência Lizzie como protagonista da websérie, todos os outros pontos de vista apresentados pela narrativa transmídia seriam narrativas realizadas por narradores personagens secundários. Essas diferentes vozes oferecem perspectivas e fatos dos quais Lizzie não teria conhecimento, uma vez que, como narradora personagem, não é detentora de todo saber. A partir das redes sociais e dos *spin-offs* os personagens secundários contam ou escrevem em primeira pessoa seus pontos de vista. Através do Twitter, por exemplo, encontram-se comentários de outros personagens acerca de uma mesma situação. As redes sociais além de darem uma voz para outros personagens fora dos vlogs de Lizzie, servem também para aprofundar a personalidade dos mesmos. Porém, há também a possibilidade de se analisar cada mídia em separado, e nesse caso o narrador daquela mídia

²⁹ [...] this entity’s irony present in P&P is, to some extent, transferred to Lizzie. Her comments ridiculing her mother somehow transpose the narrator’s irony towards Mrs Bennet.

³⁰ Bing no longer consorts with rabble like you.

³¹ He did not say that.

seria o protagonista da sua própria história. Um exemplo disto pode ser tomado por Lydia Bennet: a personagem, assim como a irmã, começa a criar vlogs no canal intitulado *The Lydia Bennet* por onde conta a partir de seu ponto de vista aspectos de sua vida das quais Lizzie não tem acesso direto. Vale ressaltar também que o feito se repete no livro protagonizado pela mesma, *As Aventuras Épicas de Lydia Bennet*.

Apesar de separadas no tempo, *P&P* e *TLBD* apresentam histórias similares, uma vez que a websérie foi uma adaptação do romance. A próxima seção apresentará a questão da adaptação de obras de uma mídia para outra(s).

2.3 O ATO DE ADAPTAR HISTÓRIAS

Adaptações fílmicas a partir de romances ou peças teatrais são muito comuns no cinema. Grande parte dos estudos da teoria da adaptação surgiram a partir da análise da transposição entre estas duas mídias. Contudo, o conceito de adaptação abrange muito mais do que apenas livros e filmes. Sanders (2006, p.18) diz que “adaptação pode ser uma prática de transposição, colocando um gênero específico em um outro modo genérico, um ato de revisão em si”³², ou seja, a transposição de uma obra de um gênero para outro. Ainda é possível encontrar, também, adaptações dentro de um mesmo gênero (HUTCHEON, 2013), em que um romance faz uma adaptação de um romance anterior, por exemplo.

Apesar de sua forte presença em diferentes mídias, as adaptações eram, por vezes, tidas por público e crítica como um produto “inferior” à obra original, frequentemente por não atenderem a expectativas pessoais. Nos casos nos quais a obra adaptada provinha da literatura, quando comparada com suas adaptações performáticas, as segundas eram tidas como “secundárias, derivativas” (HUTCHEON, 2013, p. 22) enquanto a literatura era tida como original, superior. Entretanto, Stam (2006, p. 22) declara que não há como a adaptação ser menor que o “original” uma vez que o original pode ter sido inspirado ou “parcialmente ‘copiado’ de algo anterior”. Pode-se dizer ainda que o ato de adaptar é inerente ao ato de contar histórias, uma vez que “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (BENJAMIN, 1992, p. 90³³ *apud* HUTCHEON, 2013, p. 22).

³² *Adaptation can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of revision in itself.*

³³ BENJAMIN, Walter. The task of the translator. In: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John (Ed.). **Theories of translation**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 71-92.

Nas comparações realizadas entre a obra adaptada e a adaptação, entra em discussão também a questão da “fidelidade” ao texto fonte³⁴. As adaptações que não seguem à risca o texto adaptado, ou seja, que não são fiéis a esse texto, são, reiteradamente, tidas como má adaptações. Partindo do princípio de que não é possível dizer que uma obra é original por si só, Stam (2006, p. 23) alega que “a ‘ofensa’ de ‘trair’ essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação ‘infel’, é muito menos grave”. Logo, a fidelidade não deve ser tomada como critério de qualificação de uma adaptação. Segundo Hutcheon (2013) e Sanders (2006), o prazer da adaptação está justamente no reconhecimento e na memória que essas histórias recontadas trazem, “o apelo das adaptações para o público está na mistura de repetição com diferença, de familiaridade com novidade” (HUTCHEON, 2013, p. 158). Presume-se que há na adaptação uma “perda” ou “roubo” (STAM, 2006; SANDERS, 2006) quando comparada com a obra adaptada, porém, ignora-se “o que foi ‘ganhado’” (STAM, 2006, p. 20) ao se recontar uma história conhecida através de um novo olhar.

A intertextualidade, isto é, a relação criada entre diferentes textos, de acordo com Genette (2006) pode ser comparada a palimpsestos. Segundo o autor, “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” (*Ibid*, p. 5). A metáfora feita por Genette é muito aplicada na área de adaptação. Ao se adaptar uma história, é inevitável a marca que a obra fonte deixa na adaptação. Porém, de acordo com Hutcheon (2013), a adaptação só será experienciada enquanto adaptação se houver, por parte do leitor/espectador, conhecimento prévio da história adaptada. Em outras palavras, “[s]e conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente” (*Ibid*, p. 27).

O processo adaptativo pode ser interpretado também como um processo de tradução intersemiótica, ou seja, a tradução de um sistema de signos para outro, “com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução” (STAM, 2006, p. 27). Como observa Hutcheon (2013, p. 39): “[a]ssim como não há uma tradução literal, não pode haver uma adaptação literal”. Há, normalmente, na adaptação a transposição entre gêneros/mídias/sistemas distintos um do outro e, no processo dessa transposição, procura-se transpor “‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história” (HUTCHEON, 2013, p. 32). Entretanto, no caso de mídias diferentes as equivalências nem sempre serão exatas e nem se pode esperar que o sejam. Enquanto na literatura todos os elementos da narrativa se dão de

³⁴ Um texto fonte é a obra que foi adaptada, que serviu como “fonte” para uma nova obra. Nos objetos de pesquisa deste trabalho, por exemplo, *P&P* foi o texto fonte para *TLBD*.

forma verbal, as mídias audiovisuais possuem sua própria maneira de narrar e apresentar uma história, contada de modo visual, verbal e/ou acústico (STAM, 2006). Portanto, “nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão” (HUTCHEON, 2013, p. 49). Xavier (2003) faz um bom resumo deste fato, na relação entre literatura e cinema, explicitando que se procura obter determinados efeitos que evoquem o mesmo sentimento no espectador que no leitor:

[No processo de adaptação] tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens). Tal procura se apoia na ideia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtêm certos efeitos no livro [...] (*Ibid*, p. 63).

No processo adaptativo o adaptador deve fazer escolhas em como recontar a história já conhecida. Na transposição de um sistema para outro “[o] ritmo pode ser transformado, o tempo comprimido ou expandido. Mudanças na focalização ou no ponto de vista da história adaptada podem conduzir a diferenças significativas” (HUTCHEON, 2013, p. 34). Essas diferenças ocorrem porque o adaptador conta a história a partir da interpretação ou “leitura” (STAM, 2006) que faz do texto fonte, além de imprimir suas próprias crenças na adaptação criada. “[A] adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45). Desta forma, cada adaptador pode ter uma visão diferente do texto fonte, ou pode dar uma visão a partir de um ângulo nunca antes explorado. Como pondera Stam (2006, p. 27): “assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação”. Em decorrência das diferentes adaptações que podem surgir a partir de um mesmo texto fonte, as adaptações devem ser vistas também como “trabalhos autônomos” (HUTCHEON, 2013), obras por si só.

Além do impacto da “(re)interpretação” e “(re)criação” (HUTCHEON, 2013) imposta pelo adaptador, o contexto de criação também deixa sua marca no produto final. Tanto a obra adaptada quanto a adaptação existem e se formam dentro de um contexto temporal, espacial, social, cultural e econômico; as obras “não existe[m] num vazio” (HUTCHEON, 2013, p. 192). A maneira como uma história é contada, ou recontada, e as temáticas que são abordadas em sua narrativa, dizem muito sobre o contexto no qual foi criada. Assim sendo, “[c]ada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação” (STAM, 2006, p. 48). A isto Genette chamou de movimento de aproximação – “*movement of*

proximation” (1997, p. 304³⁵ apud SANDERS, 2006, p. 20), e como descreve Sanders (2006), esse movimento pode servir para aproximar as referências contextuais do público em termos temporais, geográficos e sociais, tornando o texto mais compreensível e relevante para os mesmos. Segundo Xavier (2003), associa-se o processo de criação de histórias a um “diálogo”, tal diálogo sendo tanto com obras anteriores quanto com o contexto de criação. A exemplo da adaptação filmica, o autor argumenta que:

... livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o tempo de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (*Ibid*, p. 62).

Pensar na importância do contexto na criação de adaptações explicaria o porquê de algumas histórias serem recontadas diversas vezes com o passar dos anos. Uma mesma obra pode ser adaptada inúmeras vezes e cada adaptação apresentar diferenças entre si. Segundo Stam (2006, p. 43), a existência de adaptações anteriores de uma mesma obra “alivia a pressão pela ‘fidelidade’, ao mesmo tempo em que estimula a necessidade de inovação. Às vezes o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais ‘sincronizada’ com os discursos contemporâneos”. Isto ocorre porque “as culturas mudam com o tempo” (HUTCHEON, 2013, p. 197), e assim como os adaptadores, inseridos em seu contexto, fazem interpretações, o público também o faz. É a partir da adaptação que as obras conseguem se manter vivas e relevantes: “a adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares” (HUTCHEON, 2013, p. 234).

2.3.1 *TLBD* como adaptação de *P&P*

TLBD é uma adaptação declarada de *P&P*, ou seja, apesar de não apresentar o mesmo nome, os personagens e enredo da adaptação têm relação direta com o romance, porém há uma atualização para um novo contexto temporal, cultural, geográfico e social do texto fonte. A obra de Austen foi escrita em um contexto inglês do início do século XIX e os valores e costumes impressos na obra refletem aquela sociedade. Já *TLBD* retrata um contexto estadunidense contemporâneo e, conseqüentemente, mudanças e comentários aparecem na adaptação. Essa mudança contextual apresentada pela adaptação segue o movimento de aproximação de Genette. As alterações feitas à história trazem o sentido palimpséstico do

³⁵ GENETTE, Gérard. **Palimpsests: Literature in the second degree**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

processo adaptativo, “familiaridade com novidade” (HUTCHEON, 2013, p. 158), além de atribuir novos significados à obra adaptada.

Transformar a Inglaterra do século XIX em um EUA atual e digitalmente conectado possibilitou que o enredo de *P&P* se tornasse mais compreensível para o público, ao mesmo tempo em que tornou possível uma identificação com os personagens e suas angústias. “Os problemas enfrentados pelas personagens fazem parte do mundo desses jovens: as exigências de um diploma do ensino superior, a busca por uma carreira [...] e as diversas escolhas que jovens têm que fazer ao entrarem na fase adulta” (LOURENÇO, 2019, p. 112). Optar pelo uso da internet fez com que a história atingisse o novo público a partir de um contexto com o qual essa audiência estava diretamente ligada, no caso a internet e as redes sociais. Utilizar as diferentes mídias para recontar a história de *P&P* fez com que o público da websérie acessasse a história partindo de uma realidade com a qual já estava acostumado e muito familiarizado. Celinski (2016, n.p.) diz que:

... essas releituras contemporâneas dos clássicos literários consideram o costume dos indivíduos de estarem conectados constantemente na internet, migrando velozmente de uma rede social para outra, de um espaço para outro. [...] Logo, é preciso adequar a temporalidade do produto comunicacional ao respectivo meio em que ele está inserido e ao público para o qual ele é direcionado.

Como *P&P* é uma obra que já foi adaptada diversas vezes, é possível encontrar em *TLBD* um diálogo e referências a adaptações anteriores. Sanders (2006) aponta que as adaptações como produtos por si só também podem levantar discussões e gerar comentários entre adaptações anteriores além da obra adaptada. Consequentemente, “enquadra-nos melhor pensar em termos de processos complexos de filtração e em termos de teias intertextuais ou campos significantes, em vez de linhas de influência unilaterais simplistas da fonte à adaptação”³⁶ (*Ibid*, p. 24), e é o que ocorre na websérie. Logo no episódio 4, por exemplo, quando Lizzie descobre que o nome do recém chegado à cidade é Darcy, Lydia comenta: “esse não é o nome do Colin Firth naquele filme da gordinha Zellweger?”³⁷ (*TLBD*, ep. 4). O filme em questão é *O Diário de Bridget Jones*, obra que também foi baseada em *P&P*. Colin Firth, mencionado, além de ter atuado no filme, é conhecido também por ter interpretado o Sr. Darcy na série da BBC, *Pride and Prejudice*, de 1995.

Como mencionado anteriormente, o ato de adaptar, na maioria das vezes, envolve transpor a história de uma mídia para uma mídia diferente. *TLBD* é uma adaptação contada a partir de uma narrativa transmídia, ou seja, a história foi transposta para múltiplas mídias

³⁶ *it serves us better to think in terms of complex processes of filtration, and in terms of intertextual webs or signifying fields, rather than simplistic one-way lines of influence from source to adaptation.*

³⁷ *Isn't that Colin Firth's name in that chubby Zellweger movie?*

coexistentes, e isso será desenvolvido a seguir.

2.4 O ATO DE CRIAR HISTÓRIAS PARA ALÉM DE UMA ÚNICA MÍDIA

Como efeito do processo de criação de novas mídias e constantes desenvolvimentos e alterações visando uma maior interação entre o produtor e o consumidor, o consumo e a criação de produtos estão sofrendo alterações, e a esse movimento Jenkins (2009) deu o nome de *cultura de convergência*. Segundo o autor, a cultura de convergência ocorre “onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (*Ibid*, p. 29). A cultura de convergência seria, então, o processo de coexistência e convivência das diferentes plataformas de mídias e mescla nos papéis dos produtores e dos consumidores das mídias, que interagem com muito maior participação dos consumidores do que nos modelos anteriores, e trata de três conceitos base: convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva (JENKINS, 2009).

A convergência dos meios, segundo Jenkins (2009, p. 29), é o “fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia”, ou seja, a disseminação dos conteúdos e materiais criados através de diferentes mídias. Além do fluxo de conteúdos, a convergência envolve também a cooperação que ocorre entre os mercados midiáticos e o “comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam” (*Ibid*, p. 29). Ainda segundo o autor, essa convergência está em constante desenvolvimento e a tendência é que se torne cada vez mais frequente.

Uma vez que os conteúdos estão dispersos em mais de uma mídia, cabe ao consumidor a importante tarefa de buscar essas informações e compartilhá-las, e é onde entra a cultura participativa. Os consumidores “não querem mais só receber conteúdo, mas também compartilhar e ter a possibilidade de trilhar caminhos em busca de mais informações” (DIAS, 2015, p. 21). Com a convergência dos meios, os consumidores que antigamente eram “passivos”, passam agora a serem “ativos” (JENKINS, 2009, p. 47), buscando ter, assim, uma participação ativa dentro de sua cultura. Além de buscar informações nas diferentes mídias, especialmente após o advento da internet, o consumidor passou, também, a discutir e compartilhar ideias entre si, o que gera uma inteligência coletiva. Segundo Jenkins (2009, p. 30), “[o] consumo tornou-se um processo coletivo”, nem todos conseguem acessar os conteúdos de todas as mídias disponíveis, sendo a partir da troca de informações e

conhecimentos que os consumidores conseguem criar uma imagem do todo: “como tiveram experiências distintas, a partir dessa coletividade podem criar uma inteligência coletiva para interpretar melhor determinado conteúdo” (DIAS, 2015, p. 21).

É possível dizer que o movimento da cultura de convergência gera “uma transformação tanto na forma de produzir quanto na forma de consumir os meios de comunicação” (JENKINS, 2009, p. 44). Como descrito pela convergência dos meios, contar uma história por apenas uma mídia já não seria satisfatório para a curiosidade do consumidor, nem para seu estilo de vida (PRATTEN, 2015, p. 4), e seria insuficiente para caber todos os pormenores de uma história ampla (JENKINS, 2009, p. 137). É, então, em resposta à cultura de convergência que surge o que Jenkins chamou de narrativa transmídia.

O termo “narrativa transmídia” (*transmedia storytelling*), com o prefixo trans significando “além de”, etimologicamente indicaria uma “narrativa que vai além das mídias” (DIAS, 2015, p. 22). Segundo Pratten (2015, p. 13), narrativa transmídia é um termo guarda-chuva que pode envolver diferentes produções, desde jogos de realidade virtual, webséries interativas, a franquias de filmes e livros. Apesar de obras transmídia existirem há algum tempo (JENKINS, 2011; FIORELLI, 2015), o estudo sobre a narrativa transmídia é relativamente recente e, como resultado, há ainda discussões quanto à sua definição, além de usos errôneos do termo.

De acordo com Jenkins (2009, 2011, 2016) e Pratten (2015), a narrativa transmídia constitui-se em uma história contada através de diferentes plataformas de mídia, e cada mídia é considerada uma extensão transmidiática da mesma narrativa. Cada extensão apresenta informações e traz uma contribuição nova para a história, possibilitando, também, a participação ativa do público e gerando uma experiência de entretenimento às pessoas. Apesar da dispersão do conteúdo entre diferentes mídias, é possível que, dentro de uma narrativa transmídia, a audiência usufrua de uma única mídia, não sendo um requisito mandatório o consumo de todos os conteúdos disponíveis. Vale destacar também que não existe uma mídia específica que marque uma narrativa como transmídia, assim como não há um número máximo ou mínimo de mídias que podem ser usadas (JENKINS, 2011).

Em sua definição do termo estudado, Pratten (2015) foca sua atenção na relação criada entre o conteúdo gerado pela narrativa transmídia e o consumidor. A narrativa, segundo o autor, levaria o consumidor a uma “jornada emocional”³⁸ (*Ibid*, p. 28), além de criar uma “sinergia entre o conteúdo e o foco em uma experiência emocional e participativa para o

³⁸ *emotional journey*

público”³⁹ (*Ibid*, p. 3). A relação emotiva e afetiva que o consumidor desenvolve com a história narrada é o que o incentiva a se engajar na experiência transmidiática como um todo. Já Jenkins (2011, n.p.) foca na importância do fator aditivo na narrativa, ou seja, os textos apresentados pelas diferentes mídias dentro de uma mesma narrativa devem trazer informações novas para o público, e ainda complementa dizendo que “um trabalho precisa combinar multimodalidade e intertextualidade radicais para os propósitos de compreensão aditiva para ser uma história transmídia”⁴⁰. O uso de diferentes mídias para apresentar as mesmas informações não seria narrativa transmídia, e sim crossmídia (FIORELLI, 2015).

Jenkins (2016, n.p.) diz, em suma, que a abordagem transmidiática é:

multimodal (em que implementam as possibilidades de mais de um meio), intertextual (em que cada uma dessas plataformas oferecem um conteúdo único que contribui para a nossa experiência do todo) e dispersa (em que o espectador constrói uma compreensão das ideias centrais por meio de encontros através de múltiplas plataformas).⁴¹

De acordo com Jenkins (2011, n.p.), a narrativa transmídia pode possuir uma, ou mais, das quatro funções: oferecer um contexto histórico (*backstory*); mapear o mundo da história contada; oferecer a perspectiva de outros personagens na ação; e/ou aprofundar o engajamento da audiência. Para cumprir sua função como narrativa transmídia a história pode apresentar sete princípios base, que foram descritos por Jenkins (2010) e comentados por Pratten (2015), Fiorelli (2015) e Dias (2015), sendo eles:

Potencial de compartilhamento vs. Profundidade (*Spreadability vs. Drillability*)⁴²: o potencial de compartilhamento refere-se ao processo de difusão do conteúdo significativo da narrativa através das diferentes mídias, em especial através das redes sociais, e também à busca e ao engajamento, por parte do consumidor, dos conteúdos compartilhados. Profundidade é a ação que o público desempenha de explorar algo a fundo, procurando saber todos os pormenores da história consumida, motivados pelo interesse pessoal.

Continuidade vs. Multiplicidade (*Continuity vs. Multiplicity*): a continuidade é o fato de a história contada possuir uma consistência e coerência em todas as suas extensões transmidiáticas⁴³. Se a história apresentar algo que não faça sentido, ou que seja contraditório com o que foi contado até aquele momento, os fãs, que conhecem todos os detalhes daquele

³⁹ *synergy between the content and a focus on an emotional, participatory experience for the audience*

⁴⁰ *a work needs to combine radical intertextuality and multimodality for the purposes of additive comprehension to be a transmedia story.*

⁴¹ *multimodal (in that they deploy the affordances of more than one medium), intertextual (in that each of these platforms offers unique content that contributes to our experience of the whole) and dispersed (in that the viewer constructs an understanding of the core ideas through encounters across multiple platforms).*

⁴² Foram utilizados os termos traduzidos como em Gruszynski e Sanseverino (2016).

⁴³ As extensões transmidiáticas são os textos de diferentes mídias que compõem uma mesma narrativa.

mundo, perceberão a inconsistência. Multiplicidade refere-se a múltiplas versões que uma história pode apresentar, como, por exemplo, recontar a história a partir de um “universo paralelo”, num ambiente novo. Assim como na adaptação, através da multiplicidade o consumidor tem o prazer de experienciar o familiar com uma novidade.

Imersão vs. Extração (*Immersion vs. Extractability*): Imersão é o engajamento que o consumidor faz com o mundo da história narrada, no qual o mesmo se insere, “no sentido figurado, mas também no literal, como no caso dos parques temáticos” (DIAS, 2015, p. 42). Já a extração seria trazer algo da ficção para o mundo real, como, por exemplo, itens colecionáveis ou bonecos dos personagens.

Construção de universos (*Worldbuilding*): faz referência à construção e ampliação do universo narrado, não sendo necessariamente relacionado ao ato de narrar, mas, sim, em ambientar o consumidor àquele universo. A história contada se desenrola em um mundo, que pode ser ficcional, ou não, e as extensões transmídiaicas podem ajudar a aprofundar a geografia e cultura para que essa realidade se torne crível e compreensível para os fãs.

Serialidade (*Seriality*): é a forma seriada em que as narrativas transmídiaicas são contadas, em que um enredo longo que é dividido em “pedaços/partes” e de maneira dispersa. As divisões feitas ocorrem normalmente em forma de episódios ou capítulos, que apresentam fatos interessantes que mantêm a atenção do consumidor, instigando-o a querer saber o que irá acontecer.

Subjetividade (*Subjectivity*): diz respeito à possibilidade que há na narrativa transmídiaica de apresentar diferentes pontos de vista de uma mesma história. A partir dessa possibilidade, personagens, que outrora seriam apenas secundários à história, ganham espaço para contar os fatos desde o seu ponto de vista.

Performance: refere-se ao protagonismo e contribuição dos consumidores na narrativa transmídiaica. Jenkins a divide entre atrativos culturais (*cultural attractors*), que seriam os atrativos que convidam a audiência para a história, e ativadores culturais (*cultural activators*), que dão aos consumidores algo para fazerem juntos.

O estudo da narrativa transmídiaica é relativamente recente, mas “continua a crescer em muitas direções diferentes, à medida que as pessoas respondem ao desafio e às oportunidades de comunicação sistemática em várias plataformas”⁴⁴ (JENKINS, 2016, n.p.).

⁴⁴ continues to grow in many different directions as people respond to the challenge and opportunities of communicating systematically across multiple platforms.

2.4.1 A transmidialidade em *TLBD*

TLBD é um ótimo exemplo do modelo transmidiático. A história possui um canal principal no YouTube, *The Lizzie Bennet Diaries*, porém a história se estendeu também por três outros canais ainda no YouTube, *The Lydia Bennet*, *Maria of the Lu* e *Domino: Gigi Darcy*. Há perfis dos personagens nas redes sociais como Facebook, Tumblr, Pinterest, Lookbook, Google Plus, OkCupid, Linked In, e dois livros publicados, *O Diário Secreto de Lizzie Bennet* e *As Aventuras Épicas de Lydia Bennet*. Todas as diferentes mídias estão interligadas e conversam entre si, apresentando informações novas sobre os personagens e enredo.

A cultura participativa e a inteligência coletiva também estão bastante presentes na websérie. Para ter acesso a todos os conteúdos era preciso que a audiência buscasse ativamente as informações em mais de uma mídia. Além disso, tanto a seção de comentários do YouTube, quanto os tuítes dos personagens, permitiam que as pessoas da audiência conversassem entre si ou publicassem comentários acerca do episódio assistido ou tuíte publicado, além dos fóruns e publicações criados pelos fãs.

Bernie Su, um dos criadores de *TLBD*, idealizou a história de maneira que todos os acontecimentos principais seriam mencionados nos vlogs de Lizzie e as outras mídias, as extensões transmidiáticas, serviriam então, para complementar e dar mais profundidade ao mundo de *TLBD*. Desse modo, recompensaria os fãs que se inserissem totalmente na narrativa, mas não puniria quem não o fosse (SU, 2013). Segundo o que apresenta Dias (2015, p. 23), pode-se dizer que essa prática segue a narrativa transmídia num modelo “nave mãe”. O vlog de Lizzie é a mídia principal, a nave mãe, que apresenta os aspectos principais do enredo, e os demais textos transmidiáticos – vlogs dos demais personagens, redes sociais e livros – “nascem como ramificações desta história” (*Ibid*), e servem para possibilitar uma experiência mais aprofundada e intensa.

Os princípios de Jenkins são bastante visíveis na narrativa transmidiática de *TLBD*. O princípio de potencial de compartilhamento vs. profundidade se evidencia uma vez que a história foi contada através de redes sociais, o que facilitava tanto o compartilhamento do que era produzido em *TLBD* quanto o engajamento do público com a história. O princípio da imersão vs. extração também se fazia presente pelas redes sociais, em especial o princípio da imersão, pois a audiência tinha a possibilidade de interagir com os personagens como se

fossem pessoas reais. A exemplo disso, nos episódios de nome *Questions and Answers*⁴⁵, dez episódios extras que foram publicados no período que a websérie esteve no ar, Lizzie respondia às perguntas enviadas pelo público nas diferentes redes sociais, gerando, com ele, uma interação direta. Já à exemplo de extração, desde os primeiros episódios de *TLBD*, era possível comprar camisetas personalizadas, além de, um ano após o fim da websérie, ter se tornado possível comprar o próprio diário de Lizzie, *O Diário Secreto de Lizzie Bennet*.

TLBD apresenta o princípio de serialidade por ter sido feita como websérie, ou seja, a história foi dividida em episódios no YouTube, e foi espalhada entre os diferentes canais e postagens nas redes sociais. Os canais extras do YouTube e os perfis no Twitter cumpriam também o princípio de subjetividade da narrativa. Os personagens, que eram secundários nos vlogs de Lizzie, ofereciam diferentes pontos de vista em seus próprios perfis. Após um desentendimento que acontece entre Lizzie e Charlotte no episódio 42, por exemplo, a segunda para de aparecer nos vlogs de Lizzie, e foi a partir dos vídeos postados no canal *Maria of the Lu* que o público teve acesso a Charlotte durante esse período.

As redes sociais além de terem possibilitado um fator aditivo e de subjetividade para o enredo, também atuaram no princípio de construção de universos. A partir dos perfis dos personagens era possível conhecê-los melhor e conhecer o mundo em que viviam. O perfil de Charlotte no Tumblr, no qual postava resenhas de filmes, por exemplo, ou de Jane no LookBook e Pinterest, em que postava fotos relacionadas à moda, permitiam que o público conhecesse melhor os personagens. Os perfis mencionados não influenciavam diretamente no enredo, mas permitiam que o mundo narrativo fosse experienciado como se esses personagens fossem, de fato, jovens internautas que compartilhavam seus gostos e interesses pela internet.

Para o presente estudo, o princípio de subjetividade dentro da narrativa transmídia é o que apresenta maior relevância, uma vez que possibilita diferentes pontos de vista dentro de uma mesma narrativa, permitindo, então, mais de um foco narrativo.

A partir das definições apresentadas de foco narrativo, adaptação e narrativa transmídia, no próximo capítulo será feita a análise da transposição do foco narrativo de *P&P* para *TLBD* a partir de dois momentos selecionados: o primeiro deles sendo o trecho em que Darcy começa a desenvolver uma admiração por Elizabeth, e o segundo, a carta que Elizabeth recebe de Darcy após tê-lo rejeitado.

⁴⁵ Perguntas e Respostas

3 A TRANSPOSIÇÃO DO FOCO NARRATIVO NA PRÁTICA

A partir dos conceitos teóricos levantados até o momento, neste capítulo se realizará a análise da transposição do foco narrativo da obra *P&P* para a websérie *TLBD*. Foram escolhidos para análise dois momentos da obra fonte e a sua transposição para a adaptação. Em *P&P*, o primeiro momento escolhido para a análise ocorre quando o Sr. Darcy percebe sua crescente admiração por Elizabeth pela primeira vez. Inicialmente o Sr. Darcy aparentava não se interessar por Elizabeth, dizendo até mesmo que a jovem não possuía sequer um traço belo, porém sua visão começa a mudar, se tornando oficial em uma conversa que o personagem tem com a Srta. Bingley. Na conversa o Sr. Darcy afirma que começou a ver beleza nos olhos de Elizabeth.

Já o segundo momento analisado em *P&P* será a carta que Elizabeth recebe do Sr. Darcy após tê-lo rejeitado. Após alguns desentendimentos, o Sr. Darcy se declara para Elizabeth e lhe propõe casamento, mas a moça o rejeita informando que não poderia se casar com alguém que destruiu a felicidade da irmã Jane e que tinha arruinado as prospecções de futuro do Sr. Wickham. Indignado com as acusações que lhe foram feitas, o Sr. Darcy escreve uma carta à jovem esclarecendo o seu lado na história.

Em *P&P* os leitores têm acesso a perspectivas de mais de um personagem por conta da sua escrita em discurso indireto livre, na narrativa transmídia de *TLBD*, por outro lado, tem-se narradores personagens, com predominância da voz e perspectivas da protagonista. Os momentos escolhidos para análise foram selecionados por apresentarem uma situação em que o foco não se centrava na protagonista e a transposição direta da obra de partida para a adaptação não seria possível sem uma mudança de voz narrativa. A análise se dará a fim de observar quais soluções narrativas foram tomadas dentro da websérie.

3.1 UM PAR DE BELOS OLHOS

O leitor de *P&P* é informado pela primeira vez da admiração que o Sr. Darcy começa a desenvolver por Elizabeth no capítulo 6 do romance. O narrador onisciente de Austen faz uso do recurso do discurso indireto livre para relatar a progressão dos sentimentos do personagem. Inicialmente, o Sr. Darcy criticava Elizabeth frequentemente, até o momento em que ele percebe que está começando a admirá-la. Tendo acesso aos pensamentos e sentimentos do Sr. Darcy, é o narrador quem conta ao leitor a evolução que o personagem experiencia em seu interior: “[...] assim que se convenceu a si mesmo e aos amigos de que [o

rosto de Elizabeth] não tinha nenhum traço belo, começou a descobrir que ele se tornava excepcionalmente inteligente pela bela expressão de seus olhos negros” (AUSTEN, 2020, p. 34).

O enredo de *P&P* não apresenta apenas o ponto de vista do Sr. Darcy quanto a esta questão. O narrador, por possuir o poder da onisciência seletiva, além de narrar os sentimentos do Sr. Darcy, apresenta também o alheamento de Elizabeth. Com o crescente interesse pela moça, o Sr. Darcy passa a prestar atenção às conversas de Elizabeth durante os eventos sociais aos quais frequentavam e segundo o narrador: “[...] ela não tinha a mínima ideia; para ela, Darcy era apenas o homem sempre desagradável que não a achara bonita o bastante para dançar com ele” (AUSTEN, 2020, p. 34). O narrador apresenta também o conhecimento da Srta. Bingley quanto ao fato, disponibilizando a conversa que a mesma tem com o Sr. Darcy ao perceber que ele estava perdido em devaneios. Ao questionar se o Sr. Darcy estaria achando insuportável a ideia de participar de muitos eventos naquela sociedade, a Srta. Bingley se surpreende com a resposta que recebe, de que na verdade ele estava admirando um par de belos olhos no rosto de uma mulher, e que a mulher em questão seria Elizabeth. Na narração deste fato, o narrador apresenta estes três diferentes ângulos dos quais observa e relata os fatos.

Em *TLBD* o mesmo acontecimento é contado a partir de diferentes ângulos e narradores. Na websérie, Darcy também passa a admirar Lizzie, porém o público não tem acesso direto ao que estava se passando no interior do personagem, como se observa no romance. O público ganha conhecimento dessa informação através de dois eventos sociais que acontecem no mesmo dia: um jantar na casa da família Bennet e um encontro no bar da cidade, Carter’s.

O jantar que se realiza com a família Bennet e seus convidados, Caroline e Bing Lee, segundo Lizzie se torna um desastre já que sua mãe e Lydia, com seus trejeitos exagerados, a fazem se sentir envergonhada diante dos irmãos Lee. A fim de amenizar a situação “desastrosa” do jantar, eles decidem ir ao Carter’s e convidam Charlotte e Darcy para acompanhá-los. Já no bar, Lizzie tenta convidar os amigos para uma partida de *Just Dance*, porém, como a única pessoa que demonstra o mínimo de interesse na possibilidade de jogar é Darcy, Lizzie acaba preferindo jogar sozinha. Enquanto jogava, Lizzie imagina que Darcy e Caroline estavam falando mal dela, porém Charlotte, que ouviu a conversa dos dois, garante que Darcy, na verdade, fez um elogio a ela. Como durante esse período Lizzie estava atarefada com os trabalhos da faculdade, Charlotte se voluntaria a gravar o vlog da semana, no qual retrata ao público a conversa que ouviu entre Darcy e Caroline.

Os acontecimentos são retratados no decorrer de quatro episódios do vlog de Lizzie – episódios 13, 14, 15 e 16 –, dois capítulos do livro *O Diário Secreto – Domingo, 20 de Maio e Sexta-feira, 25 de Maio* – e tuítes trocados entre os personagens. A progressão temporal desses fatos pode ser observada na Figura 2:

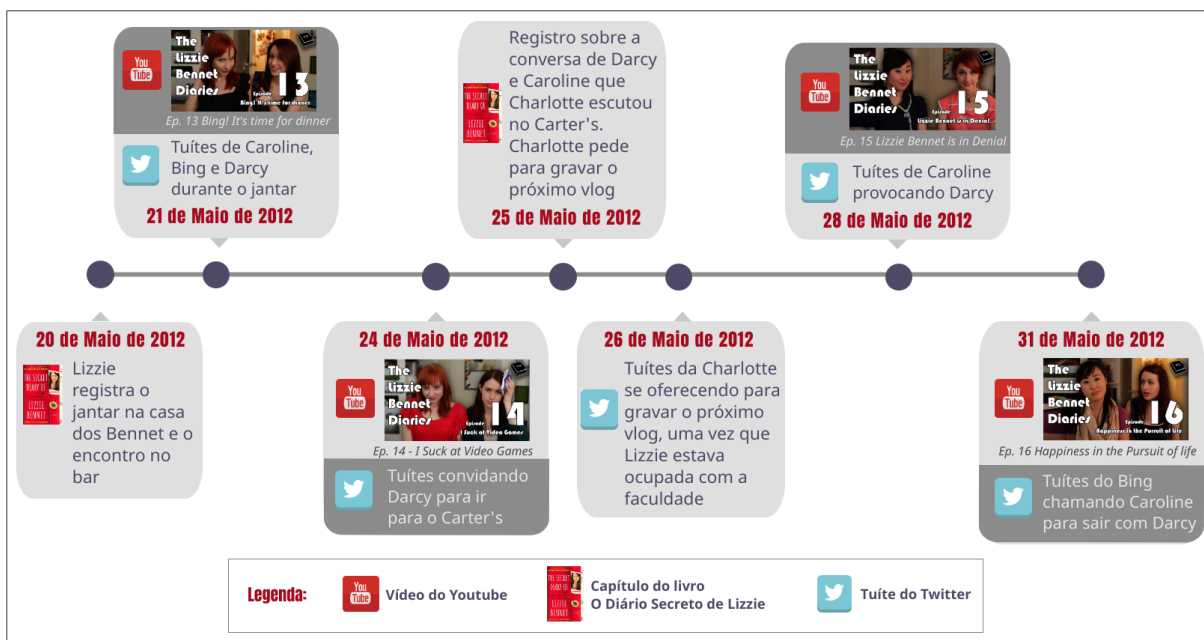


Figura 2: linha do tempo dos acontecimentos pelas extensões transmidiáticas.

Fonte: A autora

A ordem cronológica apresentada na linha do tempo da figura 2 não segue a ordem de publicação realizada pela websérie, uma vez que o conteúdo presente no livro *O Diário Secreto de Lizzie Bennet* foi disponibilizado ao público um ano após o fim dos vlogs. Pode-se notar, porém, que há uma inconsistência quanto às datas em cada mídia quando colocadas na sequência dos acontecimentos, em particular os tuítes de 21 e 24 de maio, que fazem referência aos eventos que teriam acontecido em uma mesma noite.

Na sua adaptação para *TLBD*, como o vlog de Lizzie, a nave mãe da transmidialidade, é narrado pela protagonista, ela não tem acesso às digressões mentais de Darcy, então não faria sentido que ela contasse ao público sobre o desenvolvimento destes sentimentos. Isto é o caso tanto para o vlog de Lizzie quanto para o livro, *O Diário Secreto*. Assim como Elizabeth no romance de partida, Lizzie é alheia aos sentimentos de Darcy e não acredita que ele poderia ter algum interesse por ela. Neste caso, a informação teve que ser passada ao público por um ponto de vista diferente, colocando em prática o princípio de subjetividade de Jenkins (2010).

A solução narrativa encontrada e, brilhantemente desempenhada pela websérie foi o episódio 15 do vlog, de nome *Lizzie Bennet is in Denial*⁴⁶. O que é contado pelo narrador onisciente em *P&P*, é contado em *TLBD* por Charlotte e Jane. Através do *costume theater*, Charlotte vestida como Caroline e Jane como Darcy, o público tem uma recriação da conversa que Charlotte ouviu entre os dois personagens:

CHARLOTTE (como Caroline): E as pessoas nesta cidade, curtindo as 40 melhores músicas da rádio, risadas e produtos não orgânicos. Tão não civilizados.

JANE (como Darcy): Eu discordo de você nisso.

CHARLOTTE (como Caroline): Oh, você discorda? Diga, o que é que faz você pensar bem de qualquer um desses imbecis?

JANE (como Darcy): Eu estive pensando no prazer que um par de belos olhos no rosto de uma mulher bonita pode proporcionar.

CHARLOTTE: E então ele fixou o olhar diretamente em Lizzie.

JANE: Sim, ele parecia realmente fixado nela⁴⁷ (*TLBD*, ep. 15).

A conversa contada pelo *costume theater*, com algumas adaptações para o contexto contemporâneo, é a mesma conversa entre a Srta. Bingley e o Sr. Darcy a que o leitor de *P&P* tem acesso:

— Posso adivinhar o objeto dos seus devaneios.

— Acho que não.

— Está pensando em como seria insuportável passar muitos saraus assim... nesta sociedade; e confesso que estou de pleno acordo. Nunca me aborreci tanto! Essa insipidez, e mais o barulho... a nulidade e a empáfia dessa gente! Que não daria eu para ouvir as suas críticas a eles!

— Garanto-lhe que a sua conjectura está completamente errada. [...] *Estava a meditar sobre o enorme prazer que pode provocar um par de lindos olhos no rosto de uma bela mulher* (AUSTEN, 2020, p. 37-38, grifos meus).

Uribe (2015) aponta que, ao usar o *costume theater*, Lizzie estaria adaptando, em diversos de seus episódios no vlog, o discurso indireto livre do narrador onisciente de Austen; entretanto, o mesmo também valeria para Charlotte e Jane nesta cena. No romance tem-se o narrador como intérprete imparcial dos sentimentos do Sr. Darcy e tem-se também acesso direto à conversa do personagem. Já na adaptação, as vozes dos personagens cumprem o papel de narrador, porém fazem sua interpretação da situação e imprimem suas próprias impressões ao recontar o fato, típico de um narrador intradieético. As palavras escolhidas por Charlotte para recontar o que Darcy disse sobre Lizzie evocam quase que exatamente às

⁴⁶ Lizzie Bennet recusa-se a acreditar.

⁴⁷ CHARLOTTE (como Caroline): *And the people in this town, enjoying top-40 radio, laughter, and non-organic produce. So uncivilized.*

JANE (como Darcy): *I disagree with you there.*

CHARLOTTE (como Caroline): *Oh do you now? Pray tell, what is it that makes you think well of any of these cretins?*

JANE (como Darcy): *I've been thinking about the pleasure a pair of fine eyes in the face of a pretty woman can bestow.*

CHARLOTTE: *And then he stared directly at Lizzie.*

JANE: *Yes, he did seem really fixated on her.*

palavras do Sr. Darcy no romance de Austen. Porém, quando Jane questiona se Darcy teria de fato dito aquilo sobre Lizzie, Charlotte diz que elas estavam “dramatizando” o acontecido, mostrando assim que Charlotte, ao recontar a conversa ouvida, fez sua própria interpretação do que aconteceu, deixando transparecer sua marca como narradora.

No livro, *O Diário Secreto*, Lizzie registra uma conversa que tem com a amiga sobre o mesmo assunto, porém o que Charlotte conta a ela é um pouco diferente do que foi contado no vlog. No capítulo *Sexta-feira, 25 de Maio*, Lizzie escreve que Charlotte escutou Darcy dizer à Caroline que “[Lizzie] ficava bonita dançando. Especialmente [os] olhos [dela]. Que [ela] tem ‘olhos legais’” (SU; RORICK, 2014, p. 68), o que poderia se acreditar como sendo uma narrativa mais “próxima” ao que realmente teria acontecido, dado que as pessoas da faixa etária dos personagens não usariam uma linguagem como a usada por Charlotte no *costume theater*. Além de apresentar o quesito humor, a escolha de manter no vlog uma linguagem similar à da obra adaptada pode ser vista como uma referência à mesma. A parte do público que possuía familiaridade com o texto de *P&P* teria o prazer de reconhecer uma citação que já conheciam, e é o que Hutcheon (2013) menciona quando diz que o público conhecedor conseguiria sentir a presença do texto adaptado pairando sobre a adaptação.

Diferentemente de Elizabeth, em *P&P*, Lizzie, juntamente com o público, ganha conhecimento do que foi dito por Darcy, porém a personagem se nega a acreditar em tais colocações. No capítulo de nome *Sexta-feira, 25 de Maio*, do livro *O Diário Secreto*, Charlotte sugere que Darcy teria aceitado jogar com Lizzie quando eles estavam no Carter’s, indicando que ele estava interessado nela, ao que Lizzie escreve: “[e]u apenas *dou pro gasto*. [...] Por que ele ia querer jogar *Just Dance* comigo?” (SU; RORICK, 2014, p. 68, grifo original). Nos vlogs, Lizzie é veemente com a impossibilidade de que tais sentimentos pudessem ser reais. No episódio 16, *Happiness in the Pursuit of Life*⁴⁸, seguinte ao gravado por Charlotte e Jane, Lizzie diz que a alegação feita por sua amiga é “[...] totalmente falsa. Tipo completamente, absolutamente impossível”⁴⁹ (*TLBD*, ep. 16). O fato de Lizzie se negar a acreditar nos sentimentos de Darcy possibilita que o enredo de *P&P* não seja alterado na adaptação. Se Lizzie aceitasse o fato como verdadeiro desde o princípio, a história poderia seguir um percurso diferente.

Em *P&P*, o Sr. Darcy conta apenas à Srta. Bingley sobre sua admiração por Elizabeth, e, durante o romance, a Srta. Bingley aparenta ser a única personagem ciente desses sentimentos. O que faz sentido que, em *TLBD*, Darcy comente apenas com Caroline sobre o

⁴⁸ Felicidade em busca da vida

⁴⁹ [...] *totally untrue. Like completely utterly impossible.*

assunto. Entretanto, como o público não teria acesso direto à conversa, optam por fazer com que Charlotte também escute, por acidente, Darcy elogiando Lizzie. O que no romance de Austen é mostrado como fato porque se tem acesso direto às conversas e pensamentos dos personagens, na websérie é mostrado como suposições. A partir do momento em que esses sentimentos são introduzidos na história, Charlotte e Jane apontam por diversas vezes para Lizzie, e para o público, que elas desconfiam que na verdade Darcy tem algum interesse por ela. O leitor de *P&P* sabe, com certeza, que o Sr. Darcy está começando a se interessar por Elizabeth, porém a audiência de *TLBD* tem apenas a suspeita levantada pelos personagens.

Darcy não estava presente nos vlogs de Lizzie para contar ao público o que pensava, mas estava presente no Twitter. Contudo, essa extensão transmidiática não serviria para que Darcy relatasse sua crescente admiração por Lizzie, primeiramente porque, por ser uma rede social pública, mais pessoas teriam acesso a um assunto pessoal, e, em segundo lugar, não condiziria com a personalidade do personagem, que não tuitava tanto quanto os demais personagens. Ao final da série, por exemplo, Lizzie havia publicado 660 tuítes, enquanto Darcy apenas 98. O primeiro tuíte feito pelo personagem foi:

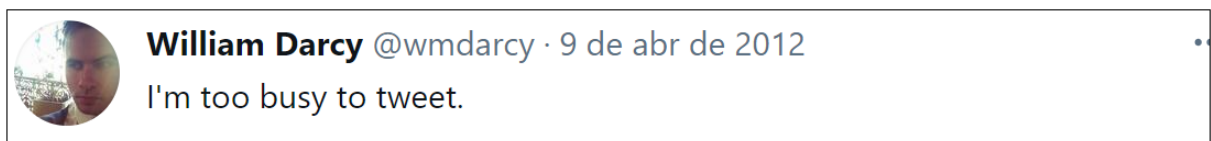
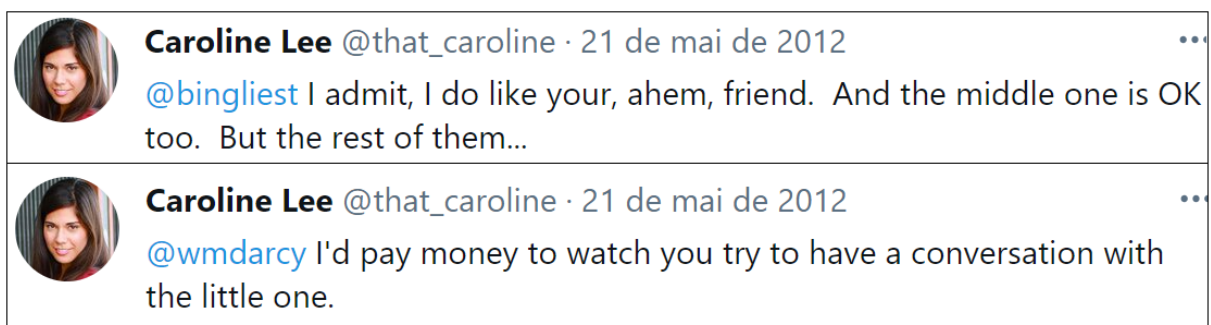


Figura 3: primeiro tuíte de Darcy.⁵⁰

Apesar de o Twitter não disponibilizar a perspectiva de Darcy quanto aos seus sentimentos, o público tem acesso aos tuítes trocados entre Caroline, Bing e Darcy durante o jantar na casa dos Bennets, tuítes esses que revelam as impressões de Caroline sobre a família Bennet. Pelos tuítes que Caroline escreve primeiro ao irmão, @bingliest, e depois ao Darcy, @wmdarcy, fica claro seu julgamento quanto à família Bennet, com ressalva para Jane e Lizzie:



⁵⁰ Eu sou ocupado demais para tuitar.

Figura 4: Tuítes de Caroline durante o jantar.⁵¹

Os tuítes de Caroline fazem relação direta com o que o narrador de *P&P* conta ao leitor, ainda no capítulo 6, sobre as impressões que as irmãs do Sr. Bingley formam após um jantar na casa dos Bennets:

Os modos agradáveis da srta. [Jane] Bennet aumentaram a estima da sra. Hurst e da srta. Bingley; e, embora a mãe fosse considerada insuportável e as jovens irmãs pouco dignas de participar de uma conversa, expressaram o desejo de ter melhores relações com elas, no que se referia às duas mais velhas (AUSTEN, 2020, p. 32).

Nesta situação, há a clara distinção de focos narrativos: uma narração em terceira pessoa em *P&P* e um diálogo em primeira pessoa em *TLBD*, porém que só se torna possível graças à narrativa transmídia que *TLBD* adota. Os fãs que estavam engajados com a websérie e “cavavam fundo” na história, segundo o princípio de profundidade, teriam acesso a esta e a mais conversas entre os personagens que tomavam lugar no Twitter. Nos acontecimentos dos episódios selecionados, 13, 14, 15 e 16, Lizzie ainda não considerava Caroline uma amiga, então não haveria razão para que ela contasse ao público do vlog as informações que Caroline havia tuitado por possível desconhecimento dos mesmos. Deste modo, o ponto de vista de Caroline fica disponível ao público apenas pelo seus tuítes.

Na obra de Austen, a partir do momento em que a Srta. Bingley se torna ciente dos sentimentos do Sr. Darcy, a mesma passa a provocá-lo, informando de maneira irônica como sua união com Elizabeth seria desastrosa. O narrador relata que “[e]le a ouviu com completa indiferença enquanto ela assim se divertia; e, como a serenidade dele a convenceu de que tudo ia bem, deu livre curso à sua ironia” (AUSTEN, 2020, p. 38). As provocações frustradas da Srta. Bingley são causadas, principalmente, pelos seus próprios sentimentos e interesse pelo Sr. Darcy. Em *TLBD*, por outro lado, há situações que poderiam ser consideradas demasiadamente íntimas para serem publicadas em uma rede social, por exemplo, então as provocações da Srta. Bingley se transformam em provocações sutis feitas por Caroline através do Twitter. Alguns dias após o encontro no qual Darcy faz comentários positivos sobre Lizzie, Caroline tuíta:

⁵¹ @bingliest admito, eu gosto da sua, aham, amiga. E a do meio é ok também. Mas o resto deles...
@wmdarcy eu pagaria para ver você tentar ter uma conversa com a mais nova.

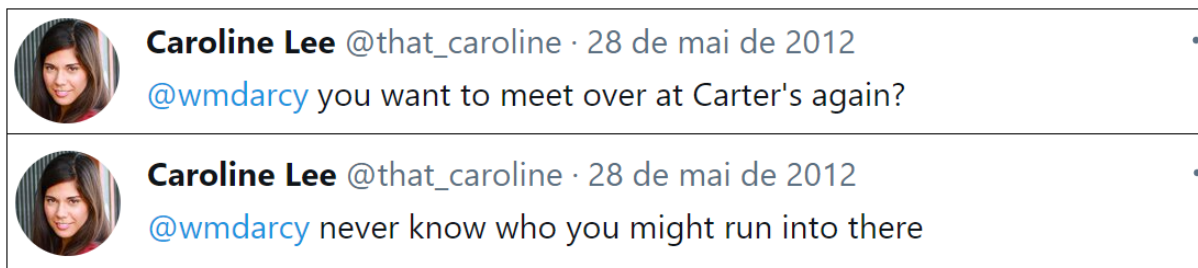


Figura 5: Tuítes de Caroline para Darcc

Estes tuítes são formas muito sutis que Caroline usa para provocar Darcy. Carter's foi o local onde estavam no momento em que Darcy elogiou Lizzie, então, ao convidá-lo para ir lá novamente, porque “nunca se sabe quem se pode encontrar”, Caroline estaria provocando-o com a possibilidade de encontrar-se novamente com Lizzie. Alguns dias depois, o assunto surge novamente no Twitter quando Bing convida Caroline para encontrar-se com ele no Carter's. Ela aceita e o informa que precisaria de ajuda a convencer Darcy para que os acompanhasse e Bing responde:

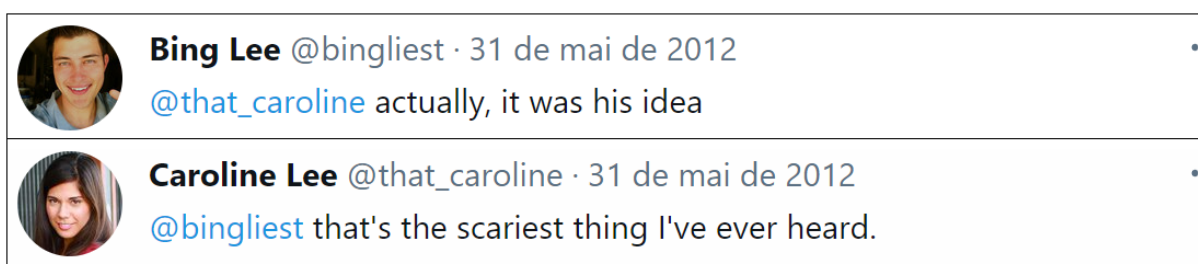


Figura 6: Tuítes entre Caroline e Bing.⁵²

A partir desta conversa pode-se chegar à conclusão de que Darcy estaria de fato interessado na possibilidade de talvez “dar de cara” com Lizzie, dado que, até esse momento, um convite partindo dele aparenta ser algo pouco característico. A partir das conversas pelo Twitter o público tem acesso a informações que apenas vendo a perspectiva de Lizzie não poderia ter.

Como se pode ver, o vlog de Lizzie, sendo a nave mãe da história, apresenta o arco principal da situação, o início dos sentimentos de Darcy, e as extensões transmidiáticas, livro e Twitter, completam a situação com mais informações e perspectivas. A partir do Twitter tem-se em especial a perspectiva de Caroline acerca dos acontecimentos. E, apesar de no vlog de Lizzie constar, assim como no romance de partida, a “impressão” de Darcy sobre Lizzie, como o vlog é narrado pelos personagens, protagonista e secundários, tem-se claro a parcialidade das mesmas ao expor os fatos. Percebe-se que uma narrativa sob diferentes

⁵²@that_caroline na verdade, foi ideia dele
@bingliest essa é a coisa mais assustadora que eu já ouvi.

ângulos “é um método realmente notável, que, mostrando fatos que uns veem e outros não, desnuda a parcialidade das interpretações humanas” (CARVALHO, 1981, p. 19), e, graças à narrativa transmídia da websérie, é possível ver a história partindo de diferentes ângulos.

3.2 A CARTA DE DARCY

Como citado no segundo capítulo deste trabalho, na escrita de *P&P* é possível encontrar os supostos resquícios de uma narrativa epistolar, ou seja, uma narrativa composta por cartas. É possível dizer que *P&P* “adota cartas como veículos da narrativa ou agentes da trama em diversos momentos cruciais”⁵³ (KEYMER, 2013, p.4), e uma das cartas que marcam um ponto importante do romance é aquela que o Sr. Darcy escreve para Elizabeth, no capítulo 35 do romance.

Após o casamento de Charlotte com o Sr. Collins, Elizabeth é convidada a visitar a amiga em sua nova casa. Na residência dos Collins, Elizabeth é apresentada à Lady Catherine de Bourgh, tia do Sr. Darcy e benfeitora do Sr. Collins. Em uma das visitas à casa de Lady Catherine, Elizabeth se encontra novamente com o Sr. Darcy e é apresentada ao primo do mesmo, Coronel Fitzwilliam. É através do Coronel Fitzwilliam que Elizabeth descobre que o Sr. Darcy influenciou na separação do Sr. Bingley e sua irmã Jane, o que faz com que a jovem o despreze ainda mais. Sem ter ciência dos sentimentos da jovem, o Sr. Darcy propõe casamento à Elizabeth e é rejeitado. Em uma tentativa de aclarar suas ideias após ter recebido tal proposta, Elizabeth parte em uma caminhada nas redondezas de onde estava hospedada. Em determinado ponto do passeio, Elizabeth encontra-se com o Sr. Darcy, que lhe entrega uma carta e pede que ela a leia.

Austen disponibiliza ao leitor a carta na íntegra, seguindo o modelo de narrativa epistolar. Na carta, o Sr. Darcy elucida as duas acusações feitas por Elizabeth durante a recusa de seu pedido de casamento – “[s]egundo a primeira delas, eu, sem levar em consideração os sentimentos de ambos, teria separado o sr. Bingley de sua irmã [Jane], e, segundo a outra, eu teria [...] arruinado a imediata prosperidade e destruído as perspectivas do sr. Wickham” (AUSTEN, 2020, p. 229). Como é possível notar pela citação, tem-se na carta uma escrita em primeira pessoa, sendo as palavras escritas vindas diretamente do Sr. Darcy.

Em sua carta, o Sr. Darcy dá três justificativas para seus atos, a primeira delas sendo seu envolvimento na separação do Sr. Bingley e de Jane Bennet. Por diversas linhas, ele procura explicar o que o levou a acreditar que Jane não correspondia aos afetos do Sr. Bingley

⁵³ [*P&P*] turns on letters as vehicles of narrative or agents of plot at several crucial junctures.

e confessa também a sua influência ao manter o Sr. Bingley afastado de Netherfield. Ele conclui dizendo: “Talvez essa ocultação, esse disfarce não fossem dignos de mim; foi o que fiz, porém, e com a melhor das intenções. Sobre esse assunto, nada mais tenho a dizer, mais nenhuma desculpa a apresentar” (AUSTEN, 2020, p. 230-231).

O Sr. Darcy escreve sobre a acusação de ter negado as prospecções de futuro para o Sr. Wickham, um posto de clérigo na paróquia de Pemberley, como sendo a mais grave. É nesse quesito que se concentram as outras duas justificativas. Para retificar o “crime” do qual foi acusado, o Sr. Darcy escreve detalhando o relacionamento do Sr. Wickham com sua família, uma vez que cresceram juntos. Segundo o que é relatado na carta, após a morte do pai do Sr. Darcy, o Sr. Wickham escreveu informando que não teria pretensões de se ordenar pastor, mas sim de estudar direito. Uma vez que não iria cumprir o papel que lhe havia designado, o Sr. Wickham solicita uma compensação em dinheiro, que lhe é concedida. Entretanto, o “desentendimento” ocorre três anos depois, quando o Sr. Wickham volta a escrever para o Sr. Darcy solicitando o cargo de clérigo que outrora havia recusado. O Sr. Darcy escreve: “[a] senhorita não há de me censurar por não ter aceitado a solicitação dele ou por resistir a todas as repetições dela. [...] Depois disso, deixou de existir qualquer aparência de relação entre nós” (AUSTEN, 2020, p. 232).

Além do desentendimento quanto à herança, o Sr. Darcy dá outro motivo para não acreditar no caráter do Sr. Wickham, o envolvimento que ocorre entre o mesmo e a sua irmã mais nova, Georgiana Darcy, anos mais tarde:

[Sr. Wickham] se empenhou em convencer Georgiana, cujo coração carinhoso conservava uma viva recordação das gentilezas que ele lhe fizera quando criança, a se crer apaixonada por ele e a consentir numa fuga. Ela só tinha quinze anos na época, o que lhe serve de desculpa; [...] O principal objetivo do sr. Wickham era, sem dúvida, o dinheiro de minha irmã, que monta a trinta mil libras; mas não posso deixar de crer que a esperança de vingar-se de mim era também um forte incentivo (AUSTEN, 2020, p. 232).

Ao utilizar o estilo de escrita epistolar, Austen disponibiliza ao leitor, além de uma explicação vinda diretamente do Sr. Darcy em primeira pessoa, acesso às exatas palavras que Elizabeth lê. Ao ler a carta na íntegra o leitor se encontra na posição de Elizabeth ao lê-la. No capítulo seguinte do romance, 36, o leitor tem acesso à reação de Elizabeth ao ler a carta e como as novas informações a fazem repensar em tudo o que acreditava. O momento em questão pode ser considerado o início de um *turning point* para a personagem.

Em *TLBD* o público ganha conhecimento do conteúdo da carta de maneira distinta à obra de Austen. A partir dos vlogs de Lizzie, no caso a “nave mãe” da narrativa transmídia, o público não tem acesso direto à carta escrita por Darcy. O que em *P&P* pode ser lido em

primeira pessoa, diretamente do Sr. Darcy, em *TLBD* é narrado a partir de diferentes narradores e de forma espaçada no decorrer dos episódios.

As justificativas que Darcy dá para as acusações que lhe são feitas em *TLBD* são similares às apresentadas pelo Sr. Darcy em *P&P*. Igualmente como na obra fonte, Lizzie também recusa a primeira declaração dos sentimentos de Darcy, e, após a recusa, Darcy escreve uma carta e a entrega, em frente à câmera, à Lizzie. Em *TLBD* as três explicações de que o personagem de *P&P* se utilizou, se adaptam, no entanto, ao contexto contemporâneo: Darcy confirma ter influenciado na separação de Jane e Bing, apesar de ter sido na melhor das intenções; George Wickham, a quem tinha sido prometido apoio no pagamento das despesas da faculdade, recebe e gasta em um ano todo o dinheiro que lhe foi confiado; e, após ter sido negado mais dinheiro da parte de Darcy, George se envolve com Gigi, irmã mais nova de Darcy, e a usa a fim de conseguir dinheiro. Todas as justificativas são contadas em diferentes episódios do vlog de Lizzie: as duas primeiras partes da carta são contadas ao público pela protagonista e a última parte é contada pela própria Gigi. A carta de Darcy fica disponível apenas no livro, *O Diário Secreto*, publicado um ano após o fim do vlog.

A entrega da carta e a repercussão de seu conteúdo se desenvolvem em quatro episódios do vlog de Lizzie – episódios 61, 62, 68 e 82 –, dois capítulos do livro *O Diário Secreto* – *Sexta-feira, 2 de Novembro* e *Quinta-feira, 8 de Novembro* –, um episódio do canal *The Lydia Bennet* – episódio 23 – e tuítes trocados entre os personagens. A progressão temporal desses fatos pode ser observada na Figura 7:



Figura 7: linha do tempo dos acontecimentos pelas extensões transmidiáticas.

Fonte: A autora

Nota-se que este segundo trecho escolhido para análise também apresenta uma inconsistência quanto à sequência das datas em cada mídia. Darcy tuíta sobre escrever a carta no dia 3 de Novembro, porém Lizzie recebe e cola a carta em seu diário no dia anterior, 2 de Novembro.

A explicação dada por Darcy na carta não é contada ao público imediatamente, e tampouco é contada de maneira sequencial. A carta é entregue no episódio 61 e há um comentário inicial no episódio seguinte; contudo, certos conteúdos apresentados por Darcy à Lizzie são comentadas apenas sete e vinte e um episódios após a sua entrega, episódios 68 e 82, por serem considerados pela protagonista assuntos delicados para serem expostos na internet, além de acreditar que seria algo antiético, uma vez que a carta envolvia pessoas que não conhecia. Ela mesma diz à Charlotte: “se [Darcy] quisesse que a carta fosse pública, ele apenas a teria tuitado”⁵⁴ (*TLBD*, ep. 62).

A partir da extensão transmidiática, em vez de tuitar a carta ou seu conteúdo, Darcy tuíta o que o leva a escrever a carta, algo que a obra de Austen não disponibiliza ao leitor. No episódio 60, ao rejeitar os sentimentos de Darcy, Lizzie, no impulso do momento, pede a ele que assista a seu vlog, a fim de entender porque ela não tem por ele os mesmos sentimentos que ele nutre por ela. Depois desse acontecimento Darcy tuíta:

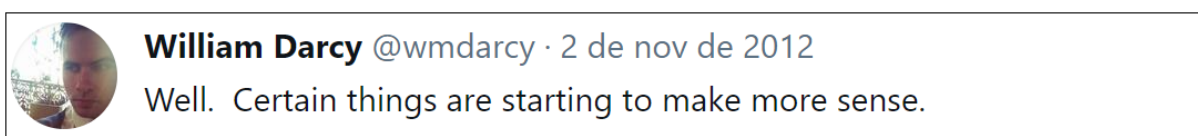


Figura 8: Tuíte de Darcy após ser rejeitado e assistir ao vlog.⁵⁵

O tuíte pode ser interpretado como a reação de Darcy ao assistir aos vídeos de Lizzie e ao descobrir como ela de fato se sentia até aquele momento. No dia seguinte, Darcy, então, tuíta o que poderia ser sua decisão de escrever a carta:

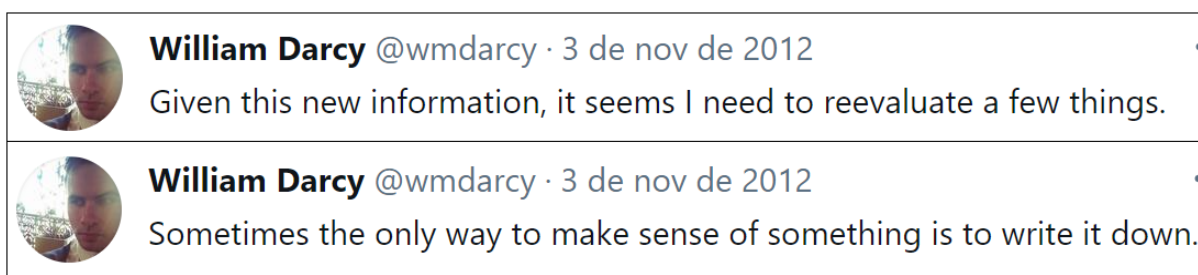


Figura 9: Tuítes de Darcy decidindo escrever a carta.⁵⁶

⁵⁴ *If [Darcy] wanted the letter public, he would've just tweeted it.*

⁵⁵ Bem. Certas coisas estão começando a fazer mais sentido.

⁵⁶ Dada essa nova informação, parece que preciso reavaliar algumas coisas. Às vezes, a única maneira de entender alguma coisa é ao escrevê-la.

Para o público entender o que significavam os tuítes de Darcy era preciso fazer a conexão entre as diferentes mídias, no caso o vlog de Lizzie e o que ocorre nele, a rejeição, e então os tuítes feitos por Darcy. Na mesma ocasião, Darcy passa também a seguir o perfil de Lizzie no Twitter. Tal feito gera resposta do público, que escreve tuítes à Lizzie lhe informando sobre o novo seguidor (Figura 10). Essa interação gerada com o público no Twitter é um exemplo de como a websérie colocou em prática o princípio da imersão de Jenkins (2010) na sua narrativa.



Figura 10: Tuítes trocados entre um consumidor da websérie e Lizzie.⁵⁷

Os tuítes de Darcy geraram respostas e interações não só do público como também dos outros personagens da websérie, como Caroline e Gigi (Figura 11), o que envolveu a carta e seu conteúdo em mistério e curiosidade.

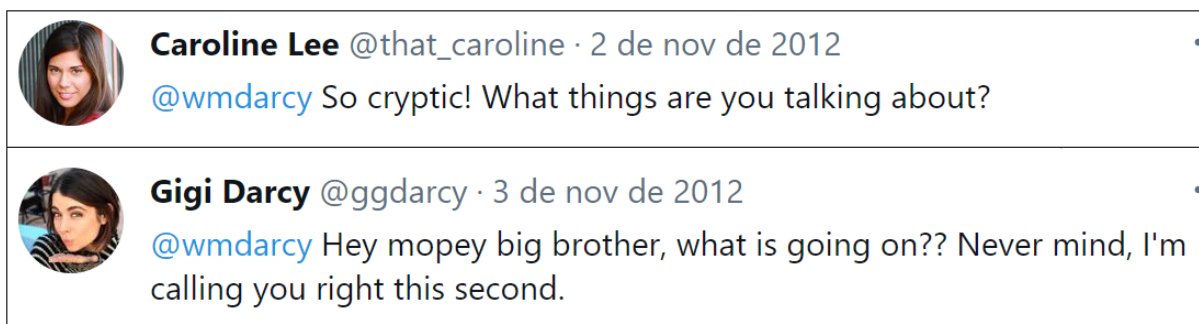


Figura 11: Tuítes de Caroline e Gigi para Darcy.⁵⁸

Além dos tuítes apresentados, a única outra contribuição que Darcy traz ao assunto é a própria carta escrita pelo personagem. No capítulo de nome *Sexta-feira, 2 de novembro* do livro *O Diário Secreto*, Lizzie cola a carta que foi escrita por Darcy. Segundo Fournier (2016), até o lançamento do livro, em 2014, a carta escrita por Darcy, mostrando seu ponto de vista,

⁵⁷ @TheLizzieBennet Parece que você tem um novo seguidor... Começa com D e termina com -arcy?

@SunnyBroccoli Eu estou ciente.

⁵⁸ @wmdarcy Tão enigmático! De que coisas você está falando?

@wmdarcy Ei irmão mais velho cabisbaixo, o que está acontecendo?? Deixa pra lá, estou ligando para você neste segundo.

foi um dos pontos essenciais que faltavam na narrativa da websérie. Fournier (2016) aponta também que ambas as cartas, de *P&P* e de *TLBD*, seguem o mesmo formato e estilo, uma narrativa em primeira pessoa feita pelo personagem, com a principal diferença sendo as adaptações feitas à carta da websérie para se enquadrar à realidade do século XXI.

No período em que a websérie esteve no ar foi somente através dos vlogs de Lizzie que o público ficou sabendo o que havia sido dito por Darcy na carta, fatos disponibilizados apenas quando a protagonista decidia contá-los. No primeiro vídeo após o recebimento da carta, episódio 62, intitulado *Letter Analysis*⁵⁹, por exemplo, Lizzie fala apenas sobre a resposta de Darcy quanto ao envolvimento deste no rompimento do relacionamento de Jane e Bing. Contudo, diferentemente das justificativas dadas por Darcy na carta, ao relatar o fato as palavras de Lizzie são regradas por sua parcialidade quanto a Jane na situação:

Não teve nenhum pedido de desculpas pelo que ele fez com Jane. Sim, sério. Ele diz que assistir aos vídeos o fez perceber que os sentimentos de Jane por Bing podem ter sido mais profundos do que ele pensava, mas ele se justifica dizendo que, como o Bing foi tão facilmente separado dela, seus sentimentos não deveriam ser tão sérios. Para o que eu digo ... Pode possivelmente ser verdade?⁶⁰ (*TLBD*, ep. 62)

O trecho correspondente à explicação do caso em *P&P* é uma justificativa detalhada dada pelo Sr. Darcy. Nota-se que há, então, uma mudança de narrador e da maneira como o fato foi narrado. Perde-se inicialmente a forma como Darcy procurou se justificar quanto ao caso, mas se ganha em termos da reação de Lizzie ao ser apresentada ao outro lado da história. A resposta que Lizzie dá no vlog em *TLBD* condiz com a reação inicial de Elizabeth no romance: “[Elizabeth] imediatamente decidiu ser falsa a crença dele na indiferença da irmã [...]. Sobre o que fez, ele não exprimiu nenhum arrependimento que a satisfizesse; seu estilo não era penitente, mas arrogante. Era só orgulho e insolência” (AUSTEN, 2020, p. 234). Durante o período em que a websérie esteve no ar estava disponível ao público apenas a versão contada por Lizzie. Apenas com o lançamento do livro *O Diário Secreto*, o consumidor que buscasse adquiri-lo teria acesso à justificativa de Darcy.

Assim como ocorreu com a justificativa de Darcy quanto ao seu envolvimento no relacionamento de Jane e Bing, é Lizzie quem conta ao público sobre o trecho que explana a relação de Darcy e George Wickham. No episódio 68, *Leftovers*⁶¹, apesar de não achar em seu direito contar tal história ao público, Lizzie é convencida por Charlotte a fazê-lo. Em vez de usar o recurso de *costume theater per se*, ou seja, se fantasiar como os personagens

⁵⁹ Análise da carta.

⁶⁰ *There was no apology for what he did to Jane. Yes, really. He does say that having watched the videos makes him realize that Jane's feelings for Bing might have been deeper than he thought, but he justifies himself by saying that since Bing was so easily separated from her, his feelings must not have been as engaged. To which I say... That could possibly be true?*

⁶¹ Sobras

envolvidos na situação, Lizzie narra a história como se fosse uma contadora de histórias infantis. Uma história hipotética, como ela enfatiza por medo de retaliações legais. A maneira como Lizzie narra a história no episódio 68 corresponde à forma como ela contou a versão de George no episódio 45, *Wickham Story Time*⁶², uma história hipotética entre dois meninos, Batman e Darvid, George e Darcy respectivamente. Como uma típica história infantil, Lizzie usa os jargões do gênero para começar a narrativa: “Olá, meninos e meninas! Era uma vez dois garotinhos que cresceram juntos. Um se chamava Darvid e o outro se chamava Batman”⁶³ (*TLBD*, ep. 68).

A herança do Sr. Wickham de *P&P*, que consistia no direito ao posto de clérigo, em *TLBD* se transforma em ter todas as mensalidades da faculdade pagas pela família de Darcy. Na versão contada por George no episódio 45, ele alega que Darcy o privou de receber tal benefício. Na versão de Darcy, por outro lado, como Lizzie relata, “Batman” (George) pede para ficar encarregado de cuidar do dinheiro de sua educação, recebendo de “Darvid” (Darcy), então, a quantidade de quatro anos para a “caverna” (faculdade):

LIZZIE (*como contadora de história*): [...] E então Batman foi para a caverna onde ele...

CHARLOTTE: Não era um desbravador de cavernas muito dedicado?

LIZZIE (*como contadora de história*): Sim, e ele também gastou todo o dinheiro que deveria durar quatro anos em menos de um.

CHARLOTTE: Menos de um ano?! Como alguém faria isso?

LIZZIE (*como contadora de história*): Hipoteticamente falando, não me deram detalhes, mas acredito que não foi de um jeito... digno de um desbravador?

CHARLOTTE: Então, quando o Batman ficou sem dinheiro, ele pediu mais ao Darvid?

LIZZIE (*como contadora de história*): Isso! E quando Darvid se negou a dar mais, Batman começou a dizer a todos que havia sido negado o que era dele por direito. Fim... Hipoteticamente⁶⁴ (*TLBD*, ep. 68).

Ao optar por narrar de tal maneira as informações passadas por Darcy na carta, Lizzie além de mudar completamente o foco narrativo, tenta se distanciar, como narradora, da história contada. Cria-se, desse modo, uma narrativa dentro de uma narrativa, com Lizzie sendo uma narradora extradiegética da história hipotética, uma vez que ela não estava envolvida com os fatos relatados.

⁶² Hora da história do Wickham

⁶³ *Hello, boys and girls! Once upon a time there were two little boys who grew up together. One was called Darvid and the other was called Batman.*

⁶⁴ **LIZZIE**: [...] *And then Batman went off to the cave where he...*

CHARLOTTE: *Was not a very dedicated spelunker?*

LIZZIE: *Yes, and also he spent all the money that was supposed to last him four years in less than one.*

CHARLOTTE: *Less than a year?! How would someone even do that?*

LIZZIE: *Hypothetically speaking, I wasn't given details, but I gather they were not very... spelunky?*

CHARLOTTE: *So, when Batman ran out of money, he asked Darvid for more?*

LIZZIE: *Right! And when Darvid wouldn't give him anymore, Batman started telling everyone that he had been denied what was rightfully his. The end . . . Hypothetically.*

Fazendo uso do princípio de subjetividade de Jenkins (2010), a websérie apresenta, graças a sua transmidialidade, uma resposta de George após Lizzie contar a versão de Darcy para a internet, algo que não está presente no romance de Austen. No episódio 23, intitulado *Mistakes*⁶⁵, do canal *The Lydia Bennet*, ao gravar um vlog com George, Lydia dá espaço para que ele se “justifique” quanto ao que foi dito a seu respeito. Lydia enfatiza, também, que a versão contada pela irmã é “a versão de Lizzie sobre a história de Darcy”⁶⁶ (*The Lydia Bennet*, ep. 23), ou seja, a interpretação de Lizzie quanto à história. Diferentemente do que foi contado inicialmente por George no episódio 45 de *TLBD*, após a nova versão ser revelada, George não a nega completamente:

GEORGE: Na verdade, [Lizzie e Darcy] estavam dizendo a verdade. Eu gastei todo o dinheiro que Darcy me deu para faculdade em menos de um ano.

LYDIA: Oh.

GEORGE: Eu queria impressionar todos os meus colegas de faculdade. Eu era ... eu era jovem, estúpido e pisei na bola. Mas eu me recompus, mas nesse ponto minhas notas caíram e eu tinha gasto todo o meu dinheiro em coisas idiotas que eu pensava que fariam eu me enturmar e Darcy não quis me ajudar. A família dele era a coisa mais próxima que eu já tinha tido de uma, quando eu acreditava que isso realmente significava algo. Eu realmente errei, mas ele não conseguiu me perdoar. Ele não me perdoaria, e eu ... eu entendo, realmente, mas não perdi apenas a faculdade, sabe? Eu acho que é mais fácil ficar bravo com ele e odiá-lo por coisas que não importam do que pensar no resto, mas às vezes perder pessoas leva você a encontrar pessoas novas e isso não é tão ruim⁶⁷ (*The Lydia Bennet*, ep. 23).

A partir da história contada por George, o mesmo pode ser considerado um *narrador infiel*. Segundo Carvalho (1981, p. 47), nesse tipo de narrador nota-se que ele “mente deliberadamente, ou que faz uma falsa idéia [*sic*] dos fatos que descreve, ou que tem de si mesmo um conceito diferente daquele que lhe é atribuído pelo autor implícito, ou, enfim, que se distancia deste em um ou mais eixos de comparação”. A conduta do personagem e os acontecimentos que são revelados durante a história mostram que George não é um personagem em quem se pode confiar. Ao contar a sua versão dos fatos, George, apesar de manipular a verdade a seu favor, disponibiliza o seu ponto de vista. Lizzie, que tem conhecimento de todos os detalhes descritos por Darcy, já não se relacionava mais com George e possivelmente não permitiria que o mesmo se retratasse com seu público. Porém, ter

⁶⁵ Erros

⁶⁶ *Lizzie's version of Darcy's story.*

⁶⁷ *GEORGE: Actually, they were both telling the truth. I did spend all the money Darcy gave me on school in less than a year.*

LYDIA: Oh.

GEORGE: I wanted to impress all my college buddies. I was... I was young and stupid and I messed up. But I... I pulled myself back together, but by then my grades had slipped and I spent all my money on dumb stuff that I thought would make me fit in and Darcy didn't want to help. His family was the closest thing I'd had to one of my own, back when I thought that that actually meant something. I really messed up, but he couldn't see past it. He wouldn't forgive me, and I... I understand and I get it, I really do, but I didn't just lose school, you know? I guess it's just easier to be mad at him and hate him for stuff that doesn't matter than to think about the rest of it, but sometimes losing people leads you to find new ones and that is not so bad.

acesso à narrativa de George mostra ao público o que possivelmente fez com que Lydia preferisse acreditar e confiar nele do que na versão hipotética contada por sua irmã.

Uma das razões que pode ter levado a escolha de envolver a carta em um certo mistério e não revelá-la de uma só vez, é o fato do seu conteúdo ter uma influência direta no “destino” de Lydia. Segundo Fournier (2016, p. 24), se Lydia tivesse ciência antecipada do verdadeiro caráter de George isso “[...] abortaria todas as chances do seu crucial romance desastroso que marca o clímax de *Pride and Prejudice*”⁶⁸. Por esse motivo, a última justificativa de Darcy, a história do envolvimento de Gigi e George, só é contada meses após a entrega da carta, em um momento em que a personagem Gigi já havia sido apresentada ao público e no momento em que Lydia já havia se envolvido com George.

A explicação do envolvimento problemático entre Gigi e George é outra justificativa da carta na qual há uma mudança de narrador e de ponto de vista no vlog. Nas duas cartas, de *P&P* e *TLBD*, a história é contada por Darcy, que mostra a sua posição ao ver sua irmã mais nova se envolvendo com alguém que ele sabia que possuía um caráter duvidoso. Em seus vlogs, Lizzie, estando ciente de que o romance entre Gigi e George é um assunto demasiadamente delicado para ser relatado por ela na internet, só permite que isso ocorra quando a própria Gigi insiste em fazê-lo. No episódio 82, de nome *Checks and Balances*⁶⁹, Gigi pede à Lizzie que a deixe contar a sua história:

GIGI: Meu nome é Gigi Darcy e vou contar o que aconteceu entre George Wickham... e eu.

LIZZIE: Só para deixar registrado, acho que isso pode ser uma má ideia.

GIGI: Tudo bem, é a minha decisão. Eu preciso fazer isso, vá em frente, comece.

LIZZIE: Hum, então a carta, a carta de Darcy, havia algo mais que eu não contei a vocês.

GIGI: Era sobre mim. E George [...] ⁷⁰ (*TLBD*, ep. 82).

Georgiana Darcy, em *P&P*, não apresenta nenhuma fala em discurso direto. A pequena participação da personagem se dá inteiramente por menções e pelo discurso indireto livre, diferentemente de Gigi. *TLBD* dá voz à personagem para que ela narre a sua própria história, tendo-se, nesse caso, uma narradora protagonista que não é Lizzie, uma vez que a mesma não teve relação alguma com os fatos apresentados tanto por Darcy na carta, quanto por Gigi no vlog. Essa mudança de narrador mostra como a websérie buscou dar uma protagonismo para as mulheres da história. Após contar a experiência de ter sido manipulada

⁶⁸ [...] aborting all chances of their pivotally disastrous romance that marks the climax of *Pride and Prejudice*.

⁶⁹ Pesos e contrapesos

⁷⁰ **GIGI:** My name is Gigi Darcy and I'm gonna tell you what happened with George Wickham... and me.

LIZZIE: For the record, I think this might be a bad idea.

GIGI: It's okay, it's my decision. I need to do this, just go ahead, begin.

LIZZIE: Um, so the letter, Darcy's letter, there was something else that I didn't tell you.

GIGI: It was about me. And George [...].

por George, Gigi se solidariza com a polêmica que se desenvolve entre Lydia e George. É possível dizer que:

Gigi tem a oportunidade de enfrentar esse capítulo de sua vida, envolvendo-se ativamente em derrubar George nos vídeos do spin-off, *Domino*, tornando-se uma figura fundamental para impedir que George Wickham executasse um esquema para arruinar ainda mais a reputação de Lydia⁷¹ (MCLAIN, 2015, p. 26-27).

Na websérie, similarmente ao romance, a carta de Darcy desempenha um papel essencial na mudança da perspectiva de Lizzie e a mesma ganha ciência de como sua narrativa tendenciosa pode, por vezes, ser incorreta. Após ser apresentada à perspectiva de Darcy, Lizzie se vê obrigada a repensar como ela percebe e julga as pessoas ao seu redor:

Darcy ainda não gosta da minha família, da minha mãe, da minha irmã mais nova... Então, pelo menos, minha opinião sobre ele se justifica aí. Mas outras partes da carta ... Digamos que outras partes da carta me fazem pensar que talvez eu tenha sido um pouco dura com Darcy. E isso me faz repensar minha uma vez boa opinião de alguém com quem fico feliz em dizer que já não me relaciono mais⁷² (*TLBD*, ep. 62).

A carta marca o momento em que Lizzie percebe a sua perspectiva tendenciosa como narradora e marca também o momento a partir do qual ela procura não impor apenas seu ponto de vista. No episódio 83, por exemplo, em uma conversa com Darcy, Lizzie diz: “sei que usei o *costume theater* para pintar um retrato das pessoas que mostra apenas a minha perspectiva limitada [...]. Então, eu estou tentando melhorar ao retratar pessoas a partir de mais do que apenas a minha perspectiva”⁷³ (*TLBD*, ep. 83).

A carta do Sr. Darcy em *P&P* apresenta um tom confessional e um foco narrativo em primeira pessoa, modo que caracteriza o foco narrativo dos vlogs de *TLBD*. Entretanto, dado as circunstâncias do conteúdo da carta e por quem foi escrita, mudanças tiveram que ser feitas. Um assunto que se resolveu em um capítulo da obra fonte, na websérie se desdobrou em diferentes narrativas e se espalhou pelas diferentes mídias. Apesar de o vlog de Lizzie ter sido o principal veículo de informação quanto aos temas tratados na carta, *TLBD* ainda fez uso do princípio de subjetividade dentro dos vlogs de Lizzie, ao mudar o foco narrativo usando o *costume theater* e ao ter outra narradora diferente de Lizzie. Houve nesses episódios um protagonismo dos personagens que outrora eram secundários, explorando e expandindo o material que estava disponível na obra fonte.

⁷¹ Gigi has the opportunity to confront that chapter of her life by actively involving herself in taking down George in the *Domino* spin-off videos, becoming a pivotal figure in preventing George Wickham from carrying out a scheme to ruin Lydia's reputation further.

⁷² And Darcy's still not big on my family, my mom, my little sister... So at least my opinion of him is justified there. But other parts of the letter... Let's just say, other parts of the letter make me think that maybe I was a little harsh on Darcy. And it makes me rethink my once good opinion of someone with whom I'm glad to say I no longer associate.

⁷³ I know I have used *costume theater* to paint a picture of people that only shows my limited perspective [...]. So I'm trying to be better about portraying people from more than just my perspective.

Neste capítulo foram analisados dois diferentes momentos do romance de Austen – a primeira vez que é mencionada a crescente admiração do Sr. Darcy por Elizabeth e a carta que Elizabeth recebe do Sr. Darcy após rejeitá-lo – e como se deu a transposição para a narrativa transmídia de *TLBD*. Os momentos analisados apresentavam situações e informações que iam além do conhecimento da protagonista, o que tornou necessário a expansão do foco narrativo na adaptação. O capítulo seguinte apresentará as considerações finais da pesquisa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo principal analisar a transposição do foco narrativo de *P&P* para a adaptação *TLBD* e as implicações geradas pela narrativa transmídia da websérie, que constituía-se de diferentes mídias por meio das quais a história foi contada. Em *P&P*, em virtude da onisciência do narrador, o leitor tem acesso ao ponto de vista de diferentes personagens; todavia, a história se centra majoritariamente na protagonista, Elizabeth, o que faz com que a escolha de ter Lizzie como narradora protagonista em *TLBD* não afete como a história é narrada. Embora a narrativa de *P&P* siga a protagonista na maior parte da história, o narrador onisciente de Austen por vezes faz uso do seu “poder” de telepatia e apresenta informações que a protagonista desconhece, como é o caso do primeiro momento analisado, a evolução da admiração que o Sr. Darcy desenvolve por Elizabeth. Na escrita de Austen é possível encontrar também traços de uma narrativa epistolar, ou seja, a narrativa por meio de cartas, caso do segundo momento analisado, a carta que Elizabeth recebe do Sr. Darcy após ter rejeitado o pedido de casamento do mesmo. Nessa situação, a narrativa encontra-se em primeira pessoa, tendo o Sr. Darcy como narrador/escritor.

Na adaptação de tais situações para a websérie, modificações de foco narrativo tiveram que ser feitas para que estivessem presentes no vlog de Lizzie. Apesar de possuir diferentes extensões transmidiáticas, os criadores da websérie optaram por fazer dos vlogs de Lizzie a nave mãe de toda a narrativa, isto é, todos os principais acontecimentos do enredo seriam mencionados ou discutidos no vlog de Lizzie e as demais extensões serviriam como uma forma de incrementar a narrativa. Poder-se-ia imaginar que a transposição de um narrador onisciente, que tem acesso aos pensamentos de diferentes personagens, para um narrador protagonista em primeira pessoa geraria uma perda de perspectivas para a história contada, porém não é o que ocorre em *TLBD*. O público da websérie teve acesso às mesmas informações que o leitor do romance teve, porém como consequência de uma mudança de voz narrativa dentro do vlog ou como consequência da narrativa das demais mídias.

Ao se analisar o primeiro momento escolhido, isto é, quando o Sr. Darcy passa a admirar Elizabeth, percebe-se que na adaptação da situação para *TLBD* o público não recebe a informação da mesma forma que o leitor de *P&P*. Fazendo uso do recurso de discurso indireto livre, o narrador do romance disponibiliza o desenvolvimento da crescente admiração que o personagem tem por Elizabeth, assim como disponibiliza também os diálogos trocados entre o Sr. Darcy e a Srta. Bingley a respeito do tema. Já na websérie em momento algum se tem a afirmação de Darcy vinda diretamente do personagem. Entretanto, o público da

websérie não é privado da informação: o público de *TLBD* é informado da admiração de Darcy a partir do *costume theater* protagonizado por Charlotte e Jane no episódio 15. Tem-se na websérie outros narradores e outro foco narrativo. A mesma informação é transmitida, contudo, sem deixar de apresentar também a marca que é deixada pelo narrador que a conta, nesse caso, Charlotte. As impressões que a Srta. Bingley forma quanto à família Bennet e as suas provocações ao Sr. Darcy, que estão presentes no mesmo capítulo de *P&P*, também estão presentes em *TLBD*, porém disponíveis somente através de uma das extensões transmidiáticas, o Twitter. Os tuítes dos personagens nesse momento analisado serviram não só como um fator aditivo para o enredo, como também para apresentar perspectivas que iam além da protagonista, usando o princípio da subjetividade que Jenkins (2010) menciona.

Já na análise da transposição do momento referente à carta que o Sr. Darcy escreve à Elizabeth após ser rejeitado, nota-se que a situação é expandida em *TLBD*. Em *P&P* a carta é disponibilizada ao leitor, assim como, logo em seguida, é apresentada a reação de Elizabeth ao lê-la. Em *TLBD*, por outro lado, durante o período em que a websérie estava sendo transmitida no YouTube, o vlog de Lizzie foi o responsável por apresentar as informações que estavam contidas na carta de Darcy. No vlog de Lizzie, a protagonista é quem narra a maior parte das justificativas que foram dadas por Darcy, o que faz com que haja novamente uma mudança de foco narrativo e faz com que a perspectiva da protagonista seja a mais presente na situação. No entanto, a websérie apresenta também duas perspectivas que não estavam presentes no romance de Austen: a de Gigi Darcy, no canal de Lizzie, e a de George Wickham, em uma das extensões, o canal *The Lydia Bennet*. Assim como o leitor de *P&P*, o público de *TLBD* tem acesso à carta, porém ela só foi disponibilizada em uma extensão transmidiática, o livro *O Diário Secreto*, que foi lançado um ano após o fim dos vlogs. Enquanto no romance havia apenas um narrador/escritor, o Sr. Darcy, a adaptação apresentou quatro, Darcy, Lizzie, George e Gigi. A narrativa transmídia possibilitou que a história de *P&P* fosse expandida e explorada por diferentes narradores em *TLBD*. Portanto, como o objetivo era estudar a transposição do foco narrativo de discurso indireto livre, presente em *P&P*, para a narrativa transmídia presente em *TLBD*, verificou-se que foi necessário uma expansão do foco narrativo na websérie, que foi disperso entre diversos narradores e mídias, para que o enredo caminhasse paralelamente ao do texto fonte.

Considerando-se a vasta quantidade de material gerado pelas diferentes extensões transmidiáticas de *TLBD*, das quais a análise concentrou-se apenas em dois momentos analisados e em quatro extensões transmidiáticas: os canais do YouTube *The Lizzie Bennet Diaries* e *The Lydia Bennet*, o Twitter e o livro *O Diário Secreto de Lizzie Bennet*, são

esperadas algumas limitações na análise. Além disso, do material audiovisual analisado focou-se nos diálogos apresentados pelos personagens e nem tanto nas técnicas cinematográficas/audiovisuais. Diante disso, há a possibilidade de continuação deste trabalho, visando analisar outros momentos e episódios da história, como também analisar outras extensões midiáticas, aprofundando os demais princípios da narrativa transmídia apresentados por Jenkins (2010), apesar de, entre os sete princípios apresentados, o princípio de subjetividade da narrativa transmídia ter se mostrado o mais importante para a análise aqui desenvolvida, uma vez que este propõe que uma narrativa apresente diferentes vozes.

Em suma, este trabalho buscou demonstrar a importância que releituras podem trazer a uma obra existente para um novo contexto, novos públicos e novas plataformas, além de abordar um modelo de narrativa que está crescendo cada vez mais. A partir do estudo realizado foi possível notar que apesar da mudança de foco de uma para outra obra, graças à narrativa transmídia empregada, a websérie conseguiu explorar e recriar a história que a inspirou, pensando em uma audiência do século XXI. É possível dizer que *TLBD*, como adaptação, usando os termos de Hutcheon (2013), (re)interpretou e (re)criou a história de *P&P* para um novo público e contexto. O uso da narrativa transmídia foi crucial para a recriação da história para novos públicos.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. Trad: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2020 (Versão E-Book).

BAEVA, Elena. ‘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: V & R/Bonn University Press, 2015. p. 151-165.

BULHÕES, Marcelo. A questão do narrador na ficção midiática. **ALCEU**, v. 9, nº.18, p. 48 a 55 - jan./jun. 2009.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.

CELINSKI, Giovana Montes. Jane Austen No Século XXI: Convergência Tecnológica, Rupturas E Permanências Na Web Série The Lizzie Bennet Diaries. In: **IX Simpósio Nacional Da ABCiber**, PUC São Paulo, 2016.

CORUJA, Paula. Vlog Como Gênero No Youtube: A Profissionalização Do Conteúdo Gerado Por Usuário. **Comunicologia**, Brasília, UCB, v. 10, n. 1, p. 46-66, jan./jun. 2017.

DIAS, Mariana Castro. **Narrativas transmidiáticas: criando histórias na era da convergência dos meios**. 2015. 168 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DORNELLES, Juliano Paz. **O Fenômeno Vlog No Youtube Análise De Conteúdo De Vloggers Brasileiros De Sucesso**. 2015. 104 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

D’ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

FIORELLI, Gianluca. **Transmedia Storytelling: The Complete Guide**. State of Digital, 8 jan. 2015. Disponível em: <<https://www.stateofdigital.com/complete-guide-transmedia-storytelling/>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

FOURNIER, Alexandra. **“My Name Is Lizzie Bennet”: Successfully Adapting Jane Austen’s Pride and Prejudice (1813) for the Twenty-First Century with The Lizzie Bennet Diaries**. 109 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de English (Literary Studies), University Of Waterloo, Waterloo, 2016.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad: Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**: São Paulo, n.53, p. 166-182, março/maio 2002.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; SANSEVERINO, Gabriela. Dos livros às telas: Harry Potter como uma história transmídia. **Lumina**. UFJF. v.10, n.2, p. 1-19, agosto 2016.

HERGESEL, João Paulo. 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, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad: André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Trad. Suzana Alexandria. 2. Ed. São Paulo: Aleph, 2009.

_____. **Transmedia Education: the 7 Principles Revisited**. Confessions of an Aca-Fan: the Official Weblog of Henry Jenkins, 21 junho 2010. Disponível em: <http://henryjenkins.org/2010/06/transmedia_education_the_7_pri.html>. Acesso em: 10 dez. 2020.

_____. **Transmedia 202: Further Reflections**. Confessions of an Aca-Fan: the Official Weblog of Henry Jenkins, 1 ago. 2011. Disponível em: <http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>. Acesso em: 10 dez. 2020.

_____. **Transmedia What?**. Immerse, 15 nov. 2016. Disponível em: <<https://immerse.news/transmedia-what-15edf6b61daa>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KEYMER, Thomas. Narrative. In: TODD, Janet. **The Cambridge Companion to Pride and Prejudice**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 1-14

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 2002. Série Princípios.

LOURENÇO, Daiane da Silva. Lydia Bennet na websérie The Lizzie Bennet Diaries e no romance Orgulho e Preconceito: a adaptação como processo dialógico de mão dupla. **Odisseia**, Natal, RN, v. 4, n. 1, p. 107-127, jan.- jun. 2019.

MCLAIN, Sarah. **Elevating Lydia Bennet: Illustrating Third Wave Feminism's Politics of Difference in *The Lizzie Bennet Diaries***. 51 f. TCC (Graduação) - Curso de Arts in Gender/Cultural Studies, Simmons College, Boston, 2015.

MUSMANNO, Luana Maricato. **Perspectivas Intersemióticas E Transmidialidade: Adaptando Jane Austen No Século XXI**. 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado) - Curso De Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

NELLES, William. Omniscience for Atheists: Or, Jane Austen's Infallible Narrator. In: **Narrative**. Vol. 14. No 2, May 2006, p. 118-131.

PRATTEN, Robert. **Getting Started with Transmedia Storytelling: a practical guide for beginners**. 2. ed. Createspace Independent Publishing Platform, 2015.

RORICK, Kate; KILEY, Rachel. **As Aventuras Épicas de Lydia Bennet**. Trad.: Cláudia Mello Belhassof. Campinas: Verus, 2016.

ROSSATO, Bianca Deon. **The Portrayal Of Women In Pride And Prejudice (1813) And The Lizzie Bennet Diaries (2012/2013)**. 181 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. London; New York: Routledge, 2006.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. **Revista Ilha do Desterro**: Florianópolis, nº 51, p.019-053, jul./dez. 2006.

SU, Bernie. **LBD - More Pre-Pemberley Questions. - Part 2**. 04 jan. 2013. Tumblr. Disponível em: <https://berniesu.tumblr.com/post/39662577764/lbd-more-pre-pemberley-questions-part-2>. Acesso em: 13 abr. 2021.

SU, Bernie; RORICK, Kate. **O Diário Secreto de Lizzie Bennet**. Trad.: Cláudia Mello Belhassof. Campinas: Verus, 2014.

The Lizzie Bennet Diaries. Direção: Bernie Su. USA: Pemberley Digital, 2012-2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/user/LizzieBennet/>> Acesso em: 9 fev. 2021

The Lydia Bennet. Direção: Bernie Su. USA: Pemberley Digital, 2012-2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/user/TheLydiaBennet>> Acesso em: 9 fev. 2021

URIBE, María Belén Martínez. **Recreaciones Contemporáneas de *Pride And Prejudice* de Jane Austen**. 516 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filología Inglesa, Universidad de Málaga, Málaga, 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 2ª Ed. 2002.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-90.

_____. A decupagem clássica. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, v. 3, p. 27-39, 2005.