

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

SÔNIA BERVEGLIERI

Do filme ao livro: as relações intertextuais entre o filme *O Diário de Bridget Jones* e o livro *Orgulho e Preconceito*

MARINGÁ
2016

SÔNIA BERVEGLIERI

Do filme ao livro: as relações intertextuais entre o filme *O Diário de Bridget Jones* e o livro *Orgulho e Preconceito*

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Linguísticos.

Orientador: Prof. Dr. Edson Carlos Romualdo

MARINGÁ
2016

SONIA BERVEGLIERI

**DO FILME PARA O LIVRO: AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE O FILME O
DIÁRIO DE BRIDGET JONES E O LIVRO ORGULHO E PRECONCEITO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Linguísticos.**

Aprovado em 31 de março de 2016.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Edson Carlos Romualdo
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof.ª Dr.ª Alba Krishna Topan Feldman
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof.ª Dr.ª Esther Gomes de Oliveira
Universidade Estadual de Londrina – UEL/Londrina-PR

Dedico àqueles que valorizam a
força criadora da palavra.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus, pois é Ele que me guia, me sustenta e me fortalece nessa jornada;

À minha família pela educação formadora do meu caráter, apoio e incentivo para superar as dificuldades;

À Luciane Beckner que sempre me incentiva a enfrentar os desafios apresentados pela vida;

À Fabiana Morelli que, além de seu ombro amigo, ajudou-me várias vezes no momento de recortar as figuras para o trabalho;

À Berta Lúcia Tagliari Feba, primeiro pelo incentivo de fazer o curso na UEM; depois, pelos textos e livros emprestados e também pelas discussões realizadas, as quais culminaram em ideias para essa dissertação;

À Marcieli e Aline, duas amigas que conheci em Maringá, que me acolheram e com quem pude aprender muito;

Aos meus colegas da Faculdade de Presidente Prudente pelo apoio e incentivo empreendidos;

À Direção da Escola Marietta Ferraz de Assumpção, juntamente com os membros da secretaria e alunos, pelo incentivo e pelos esforços dispensados para as documentações necessárias para eu conseguisse a bolsa de estudos;

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo pela concessão da bolsa do Programa Mestrado & Doutorado;

Ao Adelino, do PLE, por sua atenção, por sua prontidão e auxílio;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação, com os quais pude aprender e ampliar meus conhecimentos;

Aos Membros da Banca Examinadora, pela leitura e contribuições para o enriquecimento do trabalho;

Finalmente, ao meu orientador, Professor Edson Carlos Romualdo, sem o qual nada disso seria possível. Obrigada por ter me aceitado como sua orientanda, por ter me proporcionado estudar um assunto pelo qual sou apaixonada. Agradeço por sua leitura atenta, pelo seu esmero e por toda a condução do trabalho.

RESUMO

Esta pesquisa realiza um estudo teórico-analítico do filme **O diário de Bridget Jones** e do livro **Orgulho e Preconceito**, visando a um movimento descritivo-interpretativo em que se trabalham as relações intertextuais entre duas composições textuais distintas. Para isso, reveem-se os conceitos referentes à noção de texto e aponta-se para novas formas de produzir sentido, considerando os aspectos multimodais do texto fílmico. Desse modo, este trabalho assinala para a possibilidade de se observar a intertextualidade entre textos de naturezas diferentes. Trata-se de analisar as relações intertextuais entre o filme e o livro, para observar quais elementos presentes no filme permitem ao espectador e leitor associar as obras, examinando-se suas semelhanças e diferenças. À luz das teorias do texto e de contribuições da teoria literária, bem como da linguagem cinematográfica, são possíveis notar, a partir dos operadores da narrativa, os efeitos de sentidos alcançados, em que semelhanças são mantidas quanto à fábula, à trama, às personagens, ao narrador, à focalização, ao tempo e ao espaço. No entanto, quando o foco volta-se para as protagonistas dos textos analisados, o efeito de sentido é outro. A mulher contemporânea, representada por Bridget Jones, é uma identidade em crise que vive os conflitos de sua época, e o tratamento cômico de suas características e ações a afasta da heroína romântica Elizabeth Bennet. Dessa forma, a composição da personagem mulher em **O diário de Bridget Jones** já não é a mesma de **Orgulho e Preconceito** – fazendo com que o filme se caracterize como uma paródia do livro –, porém, em sua essência, carrega ainda o desejo de encontrar o homem ideal.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade. **O diário de Bridget Jones**. **Orgulho e Preconceito**. Operadores da narrativa. Paródia.

ABSTRACT

This research makes a theoretical and analytical study of the film **Bridget Jones's Diary** and of the book **Pride and Prejudice**, with the purpose of a descriptive-interpretative movement in which the intertextual relations between two distinct textual compositions are studied. For this, the concepts relating to the notion of text are reviewed and new ways of producing sense are pointed, considering the multimodal aspects of the filmic text. Thus, this study demonstrates the possibility of observing the intertextuality between different nature texts. The intertextual relationship between the film and the book are analyzed, to verify which elements present in the film allow the viewer and the reader to associate the works, examining their similarities and differences. In the light of theories of text and contributions of literary theory as well as the ones related to film language, it is possible to note, from the narrative operators, the meaning effects achieved, in which similarities are kept as to the fable, the plot, the characters, the narrator, the focus, the time and the space. However, when the focus is back to the leading figures of the analyzed texts, the meaning effect is another. The contemporary woman, represented by Bridget Jones, is an identity in crisis facing the conflicts of her time, and the comic treatment of her characteristics and actions puts her away from the romantic heroine Elizabeth Bennet. Hence, the composition of the woman character in **Bridget Jones's diary** is no longer the same as the one of **Pride and Prejudice** - making the film to be characterized as a book parody - but, in essence, still carries the desire of finding the ideal man.

KEYWORDS: Intertextuality. **Bridget Jones's diary. Pride and Prejudice.** Narrative operators. Parody.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1: Diagrama para observação dos fatores que possibilitam a coerência.	25
Figura 2: Primeiro encontro de Mark Darcy e Bridget.....	85
Figura 3: Bridget deprimida em seu apartamento em Londres.	86
Figura 4: Bridget decide escrever um diário e anota as resoluções para o Ano Novo... ..	87
Figura 5: Daniel Cleaver aparece pela primeira vez, surgindo de um elevador.	88
Figura 6: Bridget bebe com amigos em um bar.....	89
Figura 7: Bridget fantasia seu casamento com Daniel.	90
Figura 8: Daniel olha a calcinha segura-barriga que Bridget usa.....	92
Figura 9: Mãe de Bridget fazendo demonstração de um produto.....	93
Figura 10: Pai de Bridget desolado após abandono de Pamela.	94
Figura 11: Bridget e Daniel indo para a festa à fantasia de “Vigários e Vagabundas”..	94
Figura 12: Bridget e Daniel, em primeiro plano, e, ao fundo, Darcy e Natasha em hotel.	95
Figura 13: Sequência de cenas em que (a) refere-se à chegada de Bridget à festa; (b) expressa o espanto das pessoas ao vê-la fantasiada de coelhinha e (c) a surpresa de Bridget ao perceber sua gafe.	96
Figura 14: Bridget flagra outra mulher (Lara) no banheiro de Daniel.	97
Figura 15: Bridget flagra outra mulher na casa de Daniel.....	98
Figura 16: Bridget deprimida após a traição de Daniel.	98
Figura 17: Plano geral, Bridget entra na sala de Daniel, depois da traição.	99
Figura 18: Em contra-plongée, Bridget desce pelo cano de emergência do corpo de bombeiros.	101
Figura 19: Darcy faz sua primeira declaração a Bridget.	102
Figura 20: Sequência de cenas em que (a) refere-se à reação de Jude; (b) expressa o espanto de Shazza e (c) Tom, apesar de surpreso, lembra que a protagonista odeia Mark Darcy.	103
Figura 21: Bridget tentando fazer um jantar para os amigos.....	104
Figura 22: Mark e Daniel brigam tentando resolver problemas do passado.	105
Figura 23: Em meio à neve, Bridget e Darcy se beijam em cena final.	109
Figura 24: Pamela, mãe de Bridget, de volta a casa.	111
Figura 25: Colin e Bridget no dia de Natal.....	111
Figura 26: Tom, Jude e Shazza, amigos da protagonista.....	112
Figura 27: Fachada da casa dos pais de Mark Darcy.	115
Figura 28: As relações intertextuais do tema casamento.....	124
Figura 29: No evento de lançamento do livro, Darcy vê Daniel; Bridget repara a troca de olhares.....	124
Figura 30: Daniel vê Darcy e desvia olhar.	125
Figura 31: Depois da briga, Daniel pede para ficarem juntos e diz “Eu, você e... a pobre sainha”.....	125
Figura 32: No jantar no apartamento de Bridget, Darcy olha-a com carinho.	126

Figura 33: Visualização da relação entre as personagens nos dois textos.....	130
Figura 34: Colin Firth no papel de Fitzwilliam Darcy em <i>Pride and Prejudice</i> de 1995.	131
Figura 35: A mãe de Bridget a apresentando a Mark Darcy.	133
Figura 36: Pamela em programa de televidas ao lado de Julian, quando já estava arrependida de ter abandonado Colin.	134
Figura 37: Pai de Bridget vestido de vigário na festa dos tios da protagonista, na qual, na verdade, não era para ir à fantasia.....	136
Figura 38: Natasha, à esquerda na imagem, respondendo à Perpétua sobre Mark Darcy.	137
Figura 39: Natasha e Mark Darcy em passeio de barco.	138
Figura 40: Da direita para a esquerda da imagem: Bridget, Tom, Jude e Shazza.	139
Figura 41: Daniel, em primeiro plano, e Bridget, ao fundo, em cena do lago.	141
Figura 42: Daniel ri do embaraço de Bridget no evento de lançamento de livros.	142
Figura 43: Mark Darcy no evento de lançamento de livros.	144
Figura 44: Darcy ao lado de Bridget ajudando-a com uma grande entrevista.	145
Figura 45: Mark Darcy em jantar na casa de Bridget.....	145
Figura 46: Bridget andando pelas ruas de Londres.	148
Figura 47: Grafton Underwood: lugar onde os pais de Bridget moram.	149
Figura 48: Bridget indo para o almoço anual do peru ao <i>curry</i> de sua mãe.....	151
Figura 49: Marca de tempo expressa pela voz-over da personagem.....	151
Figura 50: Pessoas cantam canção natalina em frente à casa dos pais de Bridget.	152
Figura 51: Bridget, em voz-over, narra sobre a sua condição no início da história.	154
Figura 52: Daniel lembrando e contando o fato que ocorrera entre ele e Mark Darcy no passado.	155
Figura 53 Os amigos de Bridget à espera de resposta sobre o fato de uma mulher de trinta anos ainda não ter se casado.....	166
Figura 54: Imagem de uma balança para evidenciar a preocupação da protagonista com o peso.....	166
Figura 55: Lara questiona Daniel sobre o peso de Bridget.....	167
Figura 56: Natasha pergunta a Bridget sobre a fantasia que esta usou na festa dos Vigários e Vagabundas.....	168
Figura 57: Bridget respondendo às insinuações de Natasha.....	169
Figura 58: Cena de Bridget passando constrangimento no evento de lançamento de livros ao gritar para anunciar o chefe.	169
Figura 59: Bridget no auge da paquera com Daniel.	170
Figura 60: Sequência de cenas de (a) à (c) em que Bridget, deprimida, come e bebe demais.....	171
Figura 61: Bridget Jones fazendo ginástica para recuperar sua autoestima, após decepção com Daniel.....	171
Figura 62: Convergência e divergência dos operadores da narrativa nos objetos analisados.	175

LISTAS DE QUADROS

Quadro 1: Trama - pontos convergentes.	119
Quadro 2: Conflito – pontos convergentes.	129
Quadro 3: Personagem secundária mãe – pontos convergentes.	135
Quadro 4: Personagem secundária pai – pontos convergentes.	137
Quadro 5: Personagens secundárias rivais – pontos convergentes.	139
Quadro 6: Personagens secundárias que circundam a protagonista – pontos convergentes.	140
Quadro 7: Antagonistas – pontos convergentes.	143
Quadro 8: Protagonistas – pontos convergentes.	147
Quadro 9: Espaço - Pontos convergentes.	150
Quadro 10: Tempo - Pontos convergentes.	154
Quadro 11: Narrador - Pontos convergentes.	156
Quadro 12: Descrição das protagonistas.	174

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O TEXTO E A INTERTEXTUALIDADE	18
1.1 O histórico da constituição do texto como objeto	18
1.2 A ampliação do conceito de texto	26
1.2.1 O texto multimodal.....	30
1.3 A intertextualidade	32
1.3.1 Origem do termo e definição.....	32
1.3.2 A intertextualidade na Literatura.....	34
1.3.3. A intertextualidade na Linguística	36
1.3.3.1. A Polifonia	38
1.3.3.2 A intertextualidade em sentido restrito	41
1.3.3.3 A intertextualidade em sentido convergente <i>versus</i> em sentido divergente.....	45
2 LITERATURA E CINEMA.....	50
2.1 A literatura e o cinema: aproximações e afastamentos	50
2.2 A narrativa literária	53
2.2.1 Os operadores de leitura da narrativa literária.....	55
2.2.2 Leitura, análise e interpretação de Orgulho e Preconceito.....	62
2.3 A narrativa fílmica	74
2.3.1 Operadores de leitura da narrativa fílmica	79
2.3.2 Leitura, análise e interpretação de O Diário de Bridget Jones	82
3 DO FILME AO LIVRO: PONTOS CONVERGENTES E DIVERGENTES ENTRE AS DUAS MATERIALIDADES.....	117
3.1 Os operadores de leitura da narrativa e a intertextualidade.....	117
3.1.1 A fábula.....	118
3.1.2 A trama.....	118
3.1.3 O conflito	121
3.1.4 As personagens.....	132
3.1.5 O espaço	148
3.1.6 O tempo.....	150
3.1.7 O narrador	154

3.2 Bridget e Elizabeth: os dilemas da mulher frente ao amor, casamento e solterice.....	157
3.2.1 Elizabeth Bennet	157
3.2.2 Bridget Jones.....	164
3.2.3. Relação intertextual entre as duas personagens Elizabeth Bennet e Bridget Jones.....	173
CONCLUSÃO	177
REFERÊNCIAS	180

INTRODUÇÃO

A linguagem está no homem e não o concebemos dissociado dela (Benveniste, 1995). A linguagem pode ser compreendida como uma forma de ação orientada por uma finalidade específica; um processo que se realiza em função do registro e do assunto em pauta. Essa perspectiva permite ao homem, por meio de um sistema de signos históricos e sociais, dar sentido ao mundo e à realidade. Produzir linguagem significa, assim, produzir discursos, significa dizer algo para alguém, de determinada maneira, num dado contexto.

O discurso manifesta-se por meio de textos. Texto, dessa forma, é o produto de uma atividade discursiva verbal (oral ou escrita) ou não verbal (como escultura, pintura, coreografia etc.) que forma um todo significativo de qualquer extensão. Com o avanço das tecnologias, outras formas de produzir sentido são acionadas, e observamos uma variedade maior de textos que se materializam não somente utilizando o verbal ou o não verbal, mas por meio de uma linguagem sincrética, como, por exemplo, propagandas, charges, novelas, filmes etc. Desse modo, faz-se necessário atentar para esses modelos de construção heterogênea de sentido, os quais se materializam em textos de natureza multimodal.

Quando estudamos o texto, devemos considerar outro fator de extrema importância para a sua produção de sentidos: a intertextualidade (Beuagrande e Dressler, 1981). Um texto é concebido e se torna como tal numa complexa rede de relações que ele estabelece com outros textos, no que diz respeito à forma, ao conteúdo e às práticas sociais. É a partir das semelhanças e diferenças com os demais, por exemplo, como também no modo como se refere direta ou indiretamente a outros textos, que ele ganha sentido e até mesmo identidade. Assim, para se compreender um texto com suas nuances de sentido, é preciso que o interlocutor esteja atento a essa rede de relações entre os vários textos que circulam na sociedade. É por intermédio da apreensão de algumas marcas como a alusão, a citação, a referência e a subversão que esse interlocutor pode perceber um texto como sendo uma paráfrase, uma estilização, uma paródia ou um comentário, por exemplo.

Atualmente encontramos uma incidência muito grande em vários setores de recorrências diretas ou indiretas a outros textos para promover certos efeitos de sentido em seu público alvo. Entre esses setores, está o cinematográfico, que tem buscado na literatura, principalmente por meio de adaptações, trazer às telas textos significativos para o cânone literário ou para o grande público, interessado naqueles da indústria cultural. Uma das obras literárias mais adaptadas ou que de alguma forma contribui com seu conteúdo ou tema para a

criação de outros textos é o livro **Orgulho e Preconceito**, da escritora inglesa Jane Austen. Ainda que a história tenha se passado no início do século XIX, tem maravilhado leitores modernos, mantendo-se na lista dos livros preferidos e com boas considerações da crítica literária:

Já se passaram 200 anos desde a primeira publicação de "Orgulho e Preconceito", obra a qual sua autora, Jane Austen, se referia como "seu filho querido", mas sua popularidade continua vigente graças às incontáveis adaptações televisivas e cinematográficas.

A cada ano são vendidas 50.000 cópias do romance apenas no Reino Unido, onde continua sendo um dos livros mais lidos. E isto sem contar os downloads eletrônicos gratuitos, já que o livro não está mais sujeito aos direitos autorais.¹

Como vemos, **Orgulho e Preconceito** continua sendo “um dos livros mais lidos já publicados e outros escritores estão entre seus fãs mais entusiasmados”². Tal interesse encontra-se demonstrado, por exemplo, nas adaptações para o cinema, séries para televisão, peças de teatro e até mesmo na inspiração para outros trabalhos na literatura.

Dentre os vários trabalhos que tomaram como base esse clássico, encontra-se o livro **O diário de Bridget Jones**, da autora Helen Fielding, publicado em 1998, e depois adaptado para o cinema em 2001 com o mesmo título, dirigido por Sharon Maguire e produzido por Tim Bevan, Eric Fellner e Jonathan Cavendish. A existência da intertextualidade entre os dois romances foi notada por muitos leitores das duas obras literárias e, depois, assumida pela própria autora.³ No entanto, como aponta Jenny (1979), há a possibilidade de intertextualidade entre sistemas semióticos diferentes. Tomando essa afirmativa como princípio, pudemos observar que espectadores do filme, que apenas haviam lido o romance de Austen, mas não o de Fielding, relacionaram o filme **O diário de Bridget Jones** com o livro **Orgulho e Preconceito**, por exemplo:

O mocinho Mark Darcy é uma homenagem ao personagem de mesmo nome do livro "Orgulho e Preconceito", escrito por Jane Austen.⁴

Eu sou fã de Jane Austen, e as referências do clássico Orgulho e Preconceito revisitadas com um humor britanicamente sarcástico e inteligente me diverte demais! Ponto pra trilha sonora, pros amigos malucos e Hugh canastrão Grant. E pra Bridget, que tem a bunda do tamanho do Brasil.⁵

¹ Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/afp/2013/01/29/orgulho-e-preconceito->de-jane-austen-faz-200-anos.htm>>. Acesso em: 5 fev. 2015.

² Discovery Civilization. *Great books: Pride and Prejudice*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=-DWuhPrsipY-great books](https://www.youtube.com/watch?v=-DWuhPrsipY-great%20books)>. Acesso em: 4 fev. 2015.

³ Declarações de Helen Fielding sobre essa intertextualidade são encontradas nos extras do DVD do filme **O diário de Bridget Jones** (2001) e no documentário *Great books: Pride and Prejudice* (1999).

⁴ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-29137/curiosidades/>>. Acesso em: 5 fev. 2015.

⁵ Disponível em: <<http://filmow.com/o-diario-de-bridget-jones-t3093/>>. Acesso em: 5 fev. 2015.

Muita coincidência ou rolou uma homenagem à "Orgulho e Preconceito"? O nome, o perfil e a história do passado do personagem do Colin Firth.⁶

Esse contexto de referências às relações entre o filme e o livro – dois sistemas semióticos distintos – despertou-nos o interesse em estudar as relações intertextuais dos dois textos. Questionávamo-nos quais seriam os elementos presentes no filme que possibilitaram aos espectadores e leitores relacionar as obras. A partir dessa consideração, outra inquietação que nos surgiu foi o deslocamento temporal entre as narrativas, pois uma obra publicada há mais de duzentos anos, como é o caso de **Orgulho e Preconceito**, ao estabelecer relações intertextuais com **O Diário de Bridget Jones**, é transferida para um contexto sociocultural diferente, de forma que mudanças são naturais. Tendo como foco o papel da mulher representado na figura das protagonistas Bridget Jones e Elizabeth Bennet, questionamos quais seriam as mudanças que o deslocamento temporal imprimiria nessas mulheres e se haveria ainda algum ponto de contato entre elas.

Dessa forma, nossa pesquisa tem por objetivo geral fazer uma análise intertextual entre o filme **O Diário de Bridget Jones**, dirigido por Sharon Maguire, e adaptado do romance homônimo de Helen Fielding, e o livro **Orgulho e Preconceito**, visto que partimos da premissa de que é possível a existência de intertextualidade entre textos constituídos por materialidades distintas, como cinema e literatura. Como objetivos específicos, temos:

- a) discutir a noção de texto, de forma a englobar aqueles constituídos por sistemas semióticos que não apenas o verbal;
- b) analisar as convergências e divergências entre os dois textos;
- c) analisar a representação das protagonistas enquanto mulheres em seus respectivos contextos, comparando suas semelhanças e diferenças.

Embora estejamos tratando de um romance e um filme, nossa escolha teórica baseia-se nos pressupostos da Teoria do Texto, que estuda as questões intertextuais em toda natureza de textos. Assim, aspectos da Teoria Literária e Cinematográfica são abordados, nesta pesquisa, somente para caracterizar os textos e corroborar os aspectos teóricos da Teoria do Texto, visto esta se tratar de uma teoria interdisciplinar (BENTES, 2004).

Ao fazermos o levantamento dos trabalhos científicos relacionados à temática de nossa pesquisa, não encontramos nenhum que tratasse das relações intertextuais entre o filme e o livro de maneira a abordar a composição específica dos textos, bem como a possibilidade

⁶ Idem, *ibidem*.

entre materialidades distintas.⁷ No entanto, localizamos algumas pesquisas que se ocupam dos objetos aqui estudados.

Muzart (2007), por exemplo, em seu texto *Literatura de Mulherzinha*, tece algumas reflexões sobre uma literatura também chamada de *chick lit*, que se caracteriza por ser confessional e absolutamente centrada em perdas amorosas, decepções com parceiros e relacionamentos. Para a autora, essa literatura constitui-se como um fenômeno de âmbito mundial e com objetivos comerciais, e sua origem está no romance do século XIX, tendo maior repercussão no século XX com a estreia do romance **O Diário de Bridget Jones** que, levado às telas, tornou-se um *best seller* mundial. Muzart (2007) apenas aponta o caráter intertextual entre as obras literárias, ao revelar que Helen Fielding produziu seu texto a partir da estrutura do clássico **Orgulho e Preconceito**, de Jane Austen.

Nessa mesma direção de textos publicados para o público feminino, Amaral e Soalheiro (2013), em resumo publicado no II CIFALE (UFRJ), cujo título é *Chickflicks* ou “filme de mulherzinha”: questões complexas de gênero e gênero narrativo, propõem mostrar como a literatura feminina canônica, especificamente o romance **Orgulho e Preconceito**, contribui para a construção de temas e personagens na produção *chickflicks*. As autoras afirmam que **O Diário de Bridget Jones** é um dos exemplos. Nesse trabalho, procuram traçar um diálogo entre a tradição literária e a tradição cinematográfica de produção para mulheres, demonstrando como esse público consumidor, de todos os gêneros, relaciona-se com as camadas de sentido de produções que se atravessam, se influenciam e juntas podem ser colocadas sob um mesmo e novo gênero.

Silva, por sua vez, em sua tese **Encantamentos de corpo e alma: representações do amor de Jane Austen no audiovisual** (2014), realiza uma pesquisa sobre os produtos culturais audiovisuais, filmes e minisséries, adaptados da obra da escritora Jane Austen ou relacionados a ela no período entre 1995 e 2011. Dentre eles, a autora relaciona a série televisiva **Orgulho e Preconceito** e o filme **O Diário de Bridget Jones**, apontando as semelhanças entre os dois objetos, o que a leva a classificar este como sendo uma releitura daquela. O propósito de Silva (2014) é apresentar como a narrativa, sobretudo a linguagem audiovisual, com suas peculiaridades, inserida em certos contextos sócio-histórico-econômicos, configura representações do amor na obra austeniana veiculada no cinema e na televisão. O seu objetivo principal é fornecer um mapa em que se possa identificar uma circulação entre as

⁷ As relações intertextuais entre o filme e o livro de Helen Fielding e o livro de Jane Austen são apontadas por vários leitores, espectadores e críticos, sem, no entanto, um embasamento teórico. Ver, por exemplo, os blogs de: Forlani (2006); Simões (2013); Santana (2010) e Helen (2014).

representações audiovisuais do amor e o sistema mais abrangente de representações amorosas da cultura de massas contemporâneas e suas persistências e recorrentes modelos amorosos, alicerçados, entre outros, na monogamia heteronormativa, no *happy ending* e na projetividade. Tal análise baseou-se nos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais e dos estudos feministas do audiovisual nas suas tendências psicanalíticas e culturalistas, em que foi possível produzir uma rede de efeitos suscitados pelo afeto amoroso nesse universo audiovisual.

Já Silva, em sua dissertação **A tradução da personagem Elizabeth Bennet, de *Pride & Prejudice***, para o cinema (2014), estuda como ocorre a adaptação da protagonista da obra, apresentada por Austen como uma mulher de caráter decidido; qualidade que não era ligada ao comportamento feminino do século XIX, para *Pride & Prejudice*, primeira adaptação para o cinema hollywoodiano em 1940, analisando quais estratégias foram empregadas no processo tradutório da aludida personagem para a narrativa fílmica.

Como podemos observar, o tratamento das relações intertextuais entre o filme e o livro não foi tópico abordado por si mesmo em trabalhos acadêmicos, embora tenha sido citado em algumas pesquisas, o que nos motivou ainda mais a enfrentar essa empreitada, pois vemos a possibilidade de contribuir com a academia nessa perspectiva.

Estruturalmente este trabalho apresenta-se em três capítulos. No primeiro, tratamos das questões sobre a teoria do texto e sobre a intertextualidade. Dentre os autores pesquisados, baseamo-nos principalmente nos trabalhos de Marcuschi, Koch, Bakhtin. Tais autores permitem-nos apresentar e discutir a conceituação de texto e a intertextualidade, esta numa perspectiva linguística e literária.

Para levarmos a frente o projeto de verificar as relações intertextuais entre os dois sistemas semióticos diferentes, tomamos como princípio que ambos são narrativas. Temos como hipótese que o cinema é um meio narrativo com uma linguagem própria, que não usa somente o verbal, porém uma variedade de elementos: sonoros, visuais e, acima de tudo, as imagens em movimento. Esses elementos são compostos de modo a fornecer uma narrativa que, por sua vez, produz discursos, assim como o texto literário. Logo, pensamos que a estrutura narrativa constitui um ponto de contato entre os textos.

Então, no segundo capítulo, abordamos questões a respeito da teoria literária e cinematográfica, fazendo comparações para observar as semelhanças e diferenças entre esses dois campos. Neste capítulo, também, apresentamos a leitura e descrição dos dois textos pesquisados, contando com o apoio teórico de Franco Jr. (2003), Corseuil (2003), Reis (1997 e 2013), Martin (2013), Aumont (1995), Xavier (2003), entre outros.

Finalmente, no terceiro capítulo, apresentamos a análise comparativa dos dois textos, evidenciando suas relações intertextuais de semelhanças e diferenças no que diz respeito aos elementos da estrutura da narrativa. Neste capítulo, pelos dois textos abordarem a representação da mulher em tempos distintos, analisamos, pelo confronto, as representações das protagonistas, observando suas divergências e convergências, para discutir, assim, a questão da mulher nessas duas obras. Em seguida, trazemos nossas considerações finais a respeito do trabalho realizado.

Esperamos que a leitura das discussões e análises de nossa pesquisa possa colaborar não só para a leitura dos textos estudados, como também para os debates científicos a respeito de textos multimodais e das relações intertextuais entre textos de sistemas semióticos diferentes.

1 O TEXTO E A INTERTEXTUALIDADE

1.1 O histórico da constituição do texto como objeto

Ao abordarmos o texto como objeto de estudo, devemos ter em mente, como afirma Koch (2002, p. 9), que “o texto é fruto de um processo extremamente complexo de interação e construção social de conhecimento e linguagem”. Tal complexidade pode ser verificada pelo histórico do desenvolvimento da concepção de texto nos estudos linguísticos.

As mudanças na concepção de texto acompanham a história da constituição do campo da Linguística Textual que, segundo Bentes (2004), não apresenta um desenvolvimento homogêneo. Citando Marcuschi (1998), a autora revela que esse campo teórico surgiu de maneira independente em vários países de dentro e de fora da Europa Continental, apresentando, ao mesmo tempo, propostas teóricas diferentes. É possível, em aspectos gerais, identificar, como aponta Bentes (2004, p. 247), três fases na descrição da constituição do campo da Linguística do Texto: a **análise transfrástica**, a construção de **gramáticas textuais** e as **teorias do texto**.

Na fase da **análise transfrástica**, houve a preocupação com o estudo dos mecanismos interfrásticos que fazem parte do sistema gramatical da língua, de modo que o emprego de duas ou mais sequências asseguraria o estatuto de texto. É preciso lembrar que os níveis de descrição linguística até esse momento eram o fonológico, o morfológico e o sintático, restringido-se, portanto, a descrição linguística na ordem da frase. Os linguistas perceberam que, para explicar alguns fenômenos, era necessário ir além da frase como unidade, de onde vem a perspectiva de uma análise trans- (para além de) frástica (frase). Nesse momento, o interesse estava voltado para elementos linguísticos como: a correferência, a pronominalização, a seleção do artigo (definido/indefinido), a ordem das palavras, a relação tema/rema/comentário, a concordância dos tempos verbais, as relações entre enunciados não ligados por conectores explícitos, entre outros cuja explicação implicasse um fenômeno transfrástico. Os estudos eram realizados de maneira um tanto heterogênea, em que ora seguia a corrente estruturalista ou gerativista, ora a funcionalista (KOCH, 2004, p. 3). Nessa etapa, as pesquisas concentravam-se no estudo dos recursos de coesão textual, a qual, de certa forma, era equiparada à coerência, uma vez que ambas eram vistas como mera propriedade ou característica do texto.

Em um segundo momento, a partir dos postulados da gramática gerativa, houve a preocupação em descrever a competência textual do falante, isto é, a construção de gramáticas textuais. O objetivo de se elaborar gramáticas textuais deveu-se ao fato, naquele momento, de ser preciso considerar o conhecimento intuitivo do falante no que se referia às relações estabelecidas entre as sentenças como, por exemplo, em seguimentos que não havia a presença de conectores e caberia, então, ao ouvinte/leitor construir o sentido global. Outro fator que também contribuiu para essa linha de pesquisa foi o fato de nem todo o texto apresentar o fenômeno da correferenciação (BENTES, 2004, p. 249). Já compreendendo o texto como uma unidade, busca-se descrever categorias e regras de combinação do texto em uma determinada língua. De acordo com Koch (2004), as funções básicas de uma gramática do texto seriam:

- a) verificar o que faz com que um texto seja um texto, ou seja, determinar seus princípios de constituição, os fatores responsáveis pela sua coerência, as condições em que se manifesta a textualidade;
- b) levantar critérios para a delimitação de textos, já que a completude é uma de suas características essenciais;
- c) diferenciar as várias espécies de texto. (KOCH, 2004, p. 5)

Não é possível determinar uma ordem cronológica entre o primeiro momento (análise transfrástica) e as propostas do segundo (a gramática do texto). É fato que este último surgiu com o objetivo de refletir sobre fenômenos linguísticos que não podiam ser explicados por intermédio de uma gramática do enunciado, o que levou autores como Lang, Dressler, Dijk, Petöfi e Weinrich à elaboração de propostas de gramáticas textuais⁸.

O terceiro momento, finalmente, é o da construção das Teorias do Texto. Nessa fase, o tratamento dos textos considerando seu contexto pragmático adquire relevante importância. Assim, o campo da investigação abrange não só o texto, mas também seu contexto, incluindo as condições externas de produção, recepção e compreensão dos textos em uso. O texto, desse modo, passa a ser estudado não como um produto acabado, mas como um processo, decorrência de operações comunicativas e processos linguísticos em práticas sociocomunicativas.

Considerando o que foi exposto acima a respeito dessa terceira fase, existem alguns fatores que influenciam, então, o texto em sua construção: a especificidade da situação, o jogo de imagens recíprocas que produtor e receptor fazem um do outro, as crenças, as convicções, as atitudes dos interlocutores, os conhecimentos etc., ou seja, existe uma série de atividades

⁸ Esses autores foram citados, primeiramente, por Fávero e Koch (1988); posteriormente, por Bentes (2004, p. 249).

cognitivo-discursivas na construção de um texto. São esses fatores sócio-cognitivos que vão dotá-lo de certos elementos, propriedades ou marcas que serão responsáveis pela sua produção de sentido. Isso implica dizer que não se pode deixar simplesmente ao interlocutor a tarefa de compreensão, mas sim deixar marcas para esse texto ser compreendido, fazendo desse texto parte da ação e interação (FAVERO, 2007). Assim, é por intermédio de recursos linguísticos presentes no texto, inferências ou até mesmo referências a outros textos, por meio do recurso da intertextualidade, utilizados pelo produtor textual, que o interlocutor poderá guiar-se para atingir o sentido do texto. De acordo com Koch e Elias (2008, p. 12):

O lugar mesmo de interação é o texto cujo sentido não está lá, mas é construído, considerando-se, para tanto, as sinalizações textuais dadas pelo autor e os conhecimentos do leitor, que, durante todo o processo de leitura, deve assumir uma atitude responsiva ativa.

Nesse caso, o texto deixa de ser visto como algo linguisticamente pronto, mas como uma complexa relação que envolve o produtor-texto-leitor, em que quem produz aciona seus conhecimentos e suas intenções e as manifesta em forma de gêneros textuais, dependendo da situação comunicativa vivenciada, isto é, situações reais de comunicação; logo, o texto é visto agora como uma prática efetiva no ato comunicativo. Nesse cenário, ao receptor não cabe mais um papel passivo, no qual era um receptáculo de informações e conteúdos. Assim como o produtor, o receptor deve ativar seus conhecimentos e aplicá-los em cada novo texto com o qual se depara, levando em conta as marcas textuais apresentadas pelo produtor.

O sentido é produzido na interação dos sujeitos com o texto. É uma atividade realizada não somente com base em elementos linguísticos presentes na superfície textual e na organização do próprio texto, como também na ativação de um conjunto de conhecimentos do leitor, ou seja, é preciso acionar, para a produção de sentidos, as experiências e conhecimentos do leitor, além do conhecimento do código linguístico. É, portanto, na interação entre produtor-texto-leitor, que os “sujeitos interagem entre si e com o texto, nele se constroem e são construídos” (SANTOS, 2010, p. 14).

Ao lermos um texto, relações e associações são ativadas pelo leitor a fim de produzir sentidos. A compreensão, como vimos, não se restringe ao âmbito linguístico, ela requer uma inserção no mundo e um modo de agir sobre o mundo na relação com o outro em dada cultura.

De acordo com Marcuschi (2008), o texto deve ser analisado como uma realidade e não uma virtualidade, pois ele não é somente um sistema de forma, mas sim uma realização linguística, um evento comunicativo que preenche algumas condições não meramente

formais. Para o autor, há sete condições de textualidade que estão agrupadas em dois conjuntos: cotextualidade (refere-se aos conhecimentos linguísticos) e contextualidade (o qual diz respeito ao conhecimento de mundo), ou, como apontado por Koch e Elias (2010), conhecimento enciclopédico. No primeiro conjunto, encontram-se os critérios de coesão e coerência; já no segundo, os de aceitabilidade, informatividade, situacionalidade, intertextualidade e intencionalidade.

O autor revela que esses critérios não constituem princípios de formação textual e sim condições de acesso à produção de sentido. Desse modo, por se tratar de critérios para a aquisição do sentido do texto, e não condições fundamentais para a formação dele, no caso de sua ausência, não impedem que se tenha um texto.

Marcuschi (2008, p. 133) aponta alguns aspectos relacionados aos sete critérios, com base em Beaugrande e Dressler (1981), os quais devem ser vistos da seguinte forma:

- Dois deles são orientados pelo texto (coesão e coerência);
- Dois pelo aspecto psicológico (intencionalidade e aceitabilidade);
- Um aspecto computacional (informatividade);
- Dois aspectos sociodiscursivos (situacionalidade e intertextualidade).

Assim, de acordo com Marcuschi (2008), a partir do estudo desses dois autores mencionados acima, há quatro aspectos centrais para se analisar um texto: língua; cognição; processamento e sociedade.

Ao cotejarmos os estudos sobre o texto, percebemos que vários elementos linguísticos presentes em Koch e Travaglia (2010) coincidem com os critérios de textualidade apresentados por Beaugrande e Dressler (1981): a informatividade, a intertextualidade, a situacionalidade, a intencionalidade e a aceitabilidade. Entretanto, percebemos também que esses elementos são abordados de uma maneira distinta. A principal diferença é que a coerência não está entre esses elementos, mas ela funciona como um elemento macro, que é constituído a partir de todos os outros.

De acordo com Koch e Travaglia (2010), a coerência ocorre a partir de uma multiplicidade de fatores das mais variadas naturezas (ou de natureza distinta), como linguísticos, discursivos, cognitivos, culturais e interacionais.

Os elementos linguísticos são indiscutivelmente importantes para estabelecer a coerência. Esses elementos constituem-se em pistas para ativar os conhecimentos armazenados na memória, favorecendo, assim, o ponto inicial para a ativação das inferências. A estruturação desses elementos, a maneira como se relacionam para estabelecer sentidos, as

marcas utilizadas para esse propósito, o campo semântico a que as palavras pertencem, os meios que possibilitam retomar as informações dadas, ligando a elementos novos numa sequência lógica, enfim, considerar todo o contexto linguístico, ou cotexto, auxiliará ativamente na produção da coerência.

O conhecimento de mundo ou enciclopédico cumpre um papel fundamental no estabelecimento da coerência. Esse conhecimento vai sendo adquirido com base em nossas vivências, experiências. Ele vai sendo arquivado na memória, em forma de “blocos”, também chamados “modelos cognitivos”. Koch e Travaglia (2010, p. 72-73) apontam alguns tipos de modelos, como: a) os *frames* – conjunto de conhecimento armazenado na memória (ex: Carnaval, Natal etc.); b) os esquemas – conhecimentos armazenados em sequência temporal (ex: um dia-a-dia de um trabalhador em uma fábrica de automóvel); c) os planos – conjunto de conhecimento de como agir para atingir determinado objetivo (ex: jogo de xadrez); d) os *scripts* – conjunto de conhecimentos de como agir em certas situações sociais (ex: missa, velório etc); e) as superestruturas ou esquemas textuais – conjunto de conhecimento adquirido a respeito dos diferentes tipos de texto (ex: narrativo, argumentativo etc.).

Em relação ao conhecimento compartilhado, é preciso que o produtor e receptor de um texto compartilhem, ao menos, uma boa parcela de conhecimentos comuns. Quanto mais for esse conhecimento compartilhado, menor será a necessidade de esclarecimento do texto, uma vez que o receptor terá a capacidade de preencher, por intermédio de inferências, as lacunas deixadas pelo autor. A relação estabelecida entre elementos textuais remete a informações dadas e informações novas. Assim, para que haja a coerência, é necessário haver um equilíbrio entre essas informações, visto que se um texto tivesse somente informações novas seria ininteligível, o que poderia ser rejeitado pelo receptor, pois este teria dificuldade para compreendê-lo. Por outro lado, se um texto apresentasse somente informações dadas ou “velhas”, ele seria altamente redundante, não cumprindo também seu objetivo comunicativo.

A inferência é o procedimento realizado pelo receptor, por meio do seu conhecimento de mundo, para estabelecer uma relação implícita entre partes de um texto, visando interpretar e compreendê-lo. Conforme Koch e Travaglia (2010), todos os textos que buscamos compreender integralmente exigem que realizemos uma série de inferências. Os autores comparam o texto a um “iceberg”, isto é, o que fica à tona, explicitado, é apenas parte desse texto, exigindo que o receptor atinja os vários níveis implícitos por meio de inferências para alcançar uma compreensão integral.

Os fatores de contextualização “são aqueles que ‘ancoram’ o texto em uma situação comunicativa determinada” (KOCH e TRAVAGLIA, 2010, p. 97). Para Marcuschi (1983), há

dois tipos: os contextualizadores propriamente ditos e os perspectivistas ou prospectivos. Em relação ao primeiro, devemos considerar a data, o local, a assinatura, elementos gráficos, timbre etc., que auxiliam na contextualização do texto e, dessa forma, a atribuir-lhe a coerência. No que se refere ao segundo, devemos atentar para o título, autor, início do texto; são elementos que suscitam expectativas sobre o conteúdo, bem como a estrutura de um texto.

Outro fator responsável pela coerência, a situacionalidade, pode ser observada de duas maneiras: a) da situação para o texto; b) do texto para a situação. No primeiro caso, observamos em que medida a situação comunicativa interfere na produção e recepção de um texto. Essa situação deve ser considerada tanto no sentido estrito – o contexto imediato de interação – como em sentido amplo, isto é, o contexto sócio-político-cultural em que a interação está inserida. Assim, consideramos o papel dos interlocutores para a adequação da variação linguística, bem como a escolha de gêneros textuais para atingir determinado objetivo de comunicação. No segundo caso, por sua vez, devemos considerar o mundo textual diferente do mundo real, ou seja, o produtor, ao produzir seu texto, recria o mundo a partir de suas concepções, seus objetivos e intenções. Os referentes textuais não são os mesmos do mundo real, mas são construídos no interior do texto. O receptor, por seu turno, interpreta o texto a partir de sua visão de mundo, há sempre, segundo Koch e Travaglia (2010), uma relação de mediação entre mundo real e mundo textual. A situacionalidade constitui-se em um fator relevante para a coerência, uma vez que um texto que pode ser coerente para dada situação, pode não ser em outra.

A informatividade também é outro fator que interfere na coerência. Um texto será menos informativo na medida em que as ocorrências apresentadas no texto são esperadas; por outro lado, se contiver, além da informação esperada ou previsível, informação não previsível, terá um grau maior de informatividade. Se apresentar um grau máximo de informação, parecerá incoerente, a princípio, pois exigirá bastante esforço de decodificação.

A focalização é um fator que diz respeito à concentração, seja do produtor ou receptor, em apenas um aspecto do seu conhecimento, assim como o ponto de vista para tratar os componentes textuais. O produtor apresenta determinadas pistas no momento de produção, ao passo que o receptor terá que acionar seus conhecimentos compartilhados sobre aquilo que está sendo focalizado, para, assim, proceder ao entendimento do texto de maneira adequada. Se houver diferenças de focalização, poderá haver problemas de compreensão, prejudicando, desse modo, o estabelecimento da coerência. Portanto, a focalização está ligada ao aspecto do conhecimento de mundo e ao compartilhado.

A intencionalidade e a aceitabilidade⁹ são outros dois fatores de coerência. O primeiro refere-se à intenção do produtor de estabelecer ou manter o contato com o receptor a fim de levá-lo a partilhar de suas opiniões ou agir de determinada maneira. É por esse motivo que o emissor procura, geralmente, produzir o texto de forma coerente e dar pistas ao receptor que lhe possibilitem construir o sentido almejado.

A aceitabilidade, por sua vez, constitui-se na atitude do receptor, nas suas expectativas em relação aos elementos que lhe são apresentados. Por isso, mesmo que os aspectos coesivos não estejam explícitos, o receptor acionará os outros fatores de textualidade para tentar estabelecer a coerência. Para Koch e Travaglia (2010), a intencionalidade tem ligação estreita com a argumentatividade. Assim, ao se afirmar que não há neutralidade em um texto, aceitamos que sempre há alguma intenção ou objetivo por parte do produtor do texto, e que este jamais será uma “cópia” do mundo real, visto que o mundo é reproduzido no texto a partir “da mediação de nossas crenças, convicções, perspectivas e propósitos, então somos obrigados a admitir que existe sempre uma argumentatividade subjacente ao uso da linguagem” (KOCH e TRAVAGLIA, 2010, p. 98).

Há dois requisitos básicos para que um texto possa apresentar coerência: a consistência e a relevância. O primeiro requer que cada enunciado de um texto seja consistente em relação aos enunciados anteriores, isto é, exista verdade entre eles, não sejam contraditórios dentro do universo representado no texto. Já o segundo, exige que o conjunto de enunciados apresentado no texto seja relevante para um mesmo tópico discursivo, ou seja, que tratem do mesmo tema abordado no decorrer do texto.

Dentre todos esses elementos de textualidade, até aqui apresentados, há, enfim, um último elemento que também contribui para a obtenção da coerência e, por conseguinte, para construção do sentido do texto. Trata-se da intertextualidade, na medida em que, para o processamento cognitivo (produção/recepção) de um texto recorreremos ao conhecimento prévio de outros textos. A intertextualidade pode ocorrer tanto na forma quanto no conteúdo. Por esse fator de textualidade ser parte importante para a constituição desta pesquisa, dedicaremos a ele uma atenção maior em uma seção específica.

Koch e Travaglia (2010) argumentam que a coerência não é somente um fator ou uma propriedade do texto em si, mas sim que ela constitui-se num processo cooperativo entre produtor e receptor, numa situação real de comunicação, em consequência dos fatores como

⁹ Esses dois fatores, postulados por Beaugrande e Dressler (1981), em princípio, foram apresentados como centrados no usuário, porém Koch (2004, p. 43) revela que, a partir de uma perspectiva pragmático-cognitiva, não se faz mais necessária a divisão entre “fatores centrados no texto” e fatores centrados no usuário.

linguísticos, conhecimento de mundo, pragmáticos e interacionais que permitem sua efetivação. Desse modo, entendemos como pertinente apresentar no final deste item, para ilustrar e sintetizar as considerações que vimos fazendo sobre essas relações, o diagrama, na Figura 1, apresentado por Koch e Travaglia (2010), que propõem um modelo de coerência textual que envolva todos os fatores que, de alguma forma, afetam o sentido que os usuários constroem no/a partir do texto.

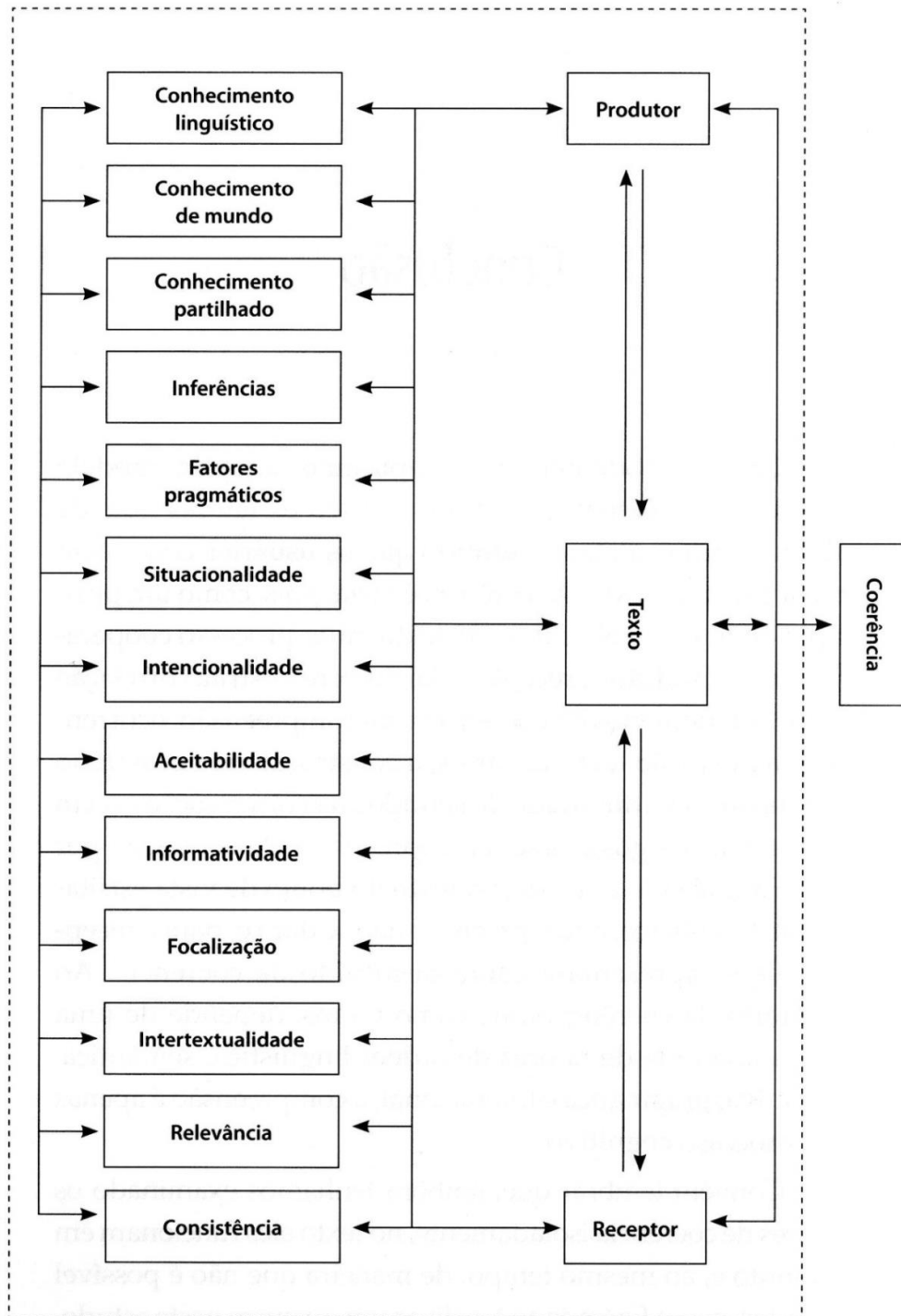


Figura 1: Diagrama para observação dos fatores que possibilitam a coerência.
Fonte: Koch e Travaglia (2010)

Assim, entendemos que a coerência, como elemento macro, é o que engloba todos os outros seja na produção ou na recepção do texto, isto é, todos os demais elementos são trabalhados a fim de atingir a coerência.

No entanto, a discussão de tais elementos até esse momento leva em conta somente os aspectos linguísticos, deixando de lado a ideia de que elementos de outras ordens podem estar presentes na produção de um texto. Atualmente, tem-se discutido nas Teorias do Texto a interação de elementos linguísticos e não linguísticos na produção dos efeitos desejados em determinado texto. Por isso, a próxima seção amplia a discussão sobre o conceito de texto e discute a possibilidade da aplicação desse conceito em contextos sincréticos, ou seja, em textos formados por mais de um tipo de manifestação de linguagem, como, por exemplo, um filme.

1.2 A ampliação do conceito de texto

Em 1983, quando Fávero e Koch publicaram a primeira edição do livro **Linguística Textual**: introdução, as autoras discutem o conceito de texto e o apresentam da seguinte forma:

O termo texto pode ser tomado em duas acepções: *texto*, em sentido *lato*, designa toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), isto é, qualquer tipo de comunicação realizado por meio de um sistema de signos. [...] o texto [em sentido *estricto*] consiste em qualquer passagem, falada ou escrita, que forma um todo significativo, independente de sua extensão (FÁVERO; KOCH, 2012, p. 34)

Já naquele momento, ainda que as autoras tenham voltado mais a atenção para os aspectos linguísticos do objeto-texto, elas apontam que a noção de texto também pode ser concebida de forma ampla, tomando outras configurações como materialização de uma unidade textual que não somente a linguística, como, por exemplo, uma pintura, uma escultura ou um filme. Essa noção, na fase atual dos estudos sobre texto, requer cada vez mais atenção por parte dos seus pesquisadores, pois há uma maior circulação de gêneros textuais produzidos de forma heterogênea, graças à difusão das novas mídias, como a televisão, a internet, o cinema.

Alguns estudos, como de Romualdo (2000 e 2014), vêm apontando para a necessidade de se desenvolver pesquisas que ampliem o conceito de texto, de forma a promover análises de textos não apenas compostos pelo elemento verbal, mas que também

apresentam em sua materialidade o elemento visual, como propagandas, charges, reportagens, cartazes, filmes etc, ou seja, análises que considerem o caráter sincrético dos textos. O autor propõe em seus trabalhos que se estenda, se desloque ou se adapte conceitos da Linguística Textual – como, por exemplo, os de intertextualidade, ironia e carnavalização – para o tratamento de textos verbo-visuais, tomando como ponto de partida o texto em sentido lato, procurando a cobrir as diversas materialidades textuais.

Marcuschi (2008, p. 80), por sua vez, faz referência à concepção de texto expressa por Beaugrande (1997), a qual concebe “o texto como um evento comunicativo no qual convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais”. Ao considerar essa afirmação, Marcuschi (2008) expõe, então, que o texto não é uma simples sequência de palavras escritas ou faladas, mas um evento. Por evento, podemos entender uma situação de comunicação efetiva ou uma enunciação, em que estão envolvidos os sujeitos da interação, bem como todos os aspectos contextuais que envolvem essa interação, como, por exemplo, gênero textual a ser usado para atingir determinado objetivo, conhecimentos compartilhados, processos cognitivos entre outros. Essa definição, ainda continua o autor, permite envolver uma enorme riqueza de aspectos, tornando difícil uma explicação completa daquilo que seria o texto. Ao tomar essa posição, há algumas implicações diretas que devem ser consideradas:

1. o texto é visto como um *sistema de conexões* entre vários elementos tais como: sons, palavras, enunciados, significações, participantes, contextos, ações etc.
2. o texto é construído numa orientação de *multissistemas*, ou seja, envolve tanto aspectos linguísticos como não linguísticos no seu processamento (imagem, música) e o texto se torna em geral *multimodal*;
3. o texto é um *evento interativo* e não se dá como um artefato monológico e solitário, sendo sempre um processo e uma coprodução (coautorias em vários níveis);
4. o texto compõe-se de *elementos que são multifuncionais* sob vários aspectos, tais como: um som, uma palavra, uma significação, uma instrução etc. e deve ser processado com esta multifuncionalidade. (MARCUSCHI, 2008, p. 80)

Notamos que Marcuschi (2008) amplia a noção de texto, ao inserir o aspecto social na sua produção e recepção, inclusive apresenta que não somente o aspecto linguístico compõe um texto, mas outros aspectos como, por exemplo, uma imagem, imprimindo, assim, uma natureza simbiótica ao texto, tornando-o multimodal.

Cavalcante e Custódio Filho, em seu artigo Revisitando o estatuto do texto (2010), apresentam um panorama da conceituação do texto como um objeto científico, com o intuito de assinalar abordagens que estão se tornando relevantes nos estudos da Linguística Textual. A partir de uma perspectiva sociocognitivista, os autores destacam a importância de

considerar a materialidade como não exclusivamente verbal, o que requer uma visão multimodal sobre as estratégias textual-discursivas.

Os autores revelam que propor um ou mais conceitos de texto se faz necessário para que se delineie a operacionalização das pesquisas sobre esse objeto, visto que, segundo eles, o conceito é ponto central para se observar de onde se parte e até onde se quer chegar. É impossível estabelecer uma única concepção de texto – dado já apontado por Romualdo (2014) – mas há um ponto em comum entre elas: todas reconhecem uma tendência sociocognitivista, interacionista e sociodiscursiva.

Para os autores, estudar cientificamente o texto exige o compromisso de considerar seriamente a temática das relações entre usos efetivos, “aparato interdiscursivo e cognição interacionalmente situada” (CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO, 2010, p. 56)

Os linguistas argumentam que o paradigma sociocognitivista que sustenta definições de estudos da Linguística Textual, como a referencialidade, metadiscursividade, intertextualidade, a articulação tópica, entre outras, necessita de ponderações sobre o conceito de texto e sua aplicação a investigações que ainda abarcam por completo, nas análises empíricas, algumas considerações que assume.

Desse modo, Cavalcante e Custódio Filho (2010, p.57) destacam a importância de se reavaliar o conceito de texto “à luz das relações entre conteúdo verbal e outras semioses (particularmente, o conteúdo imagético das práticas de linguagem)”, assim como a necessidade da Linguística Textual ampliar o rol de “situações investigáveis”, isto é, atentar para os processos de produção e compreensão de textos cuja configuração é distinta de textos normalmente analisados.

Com a “virada da pragmática” (KOCH, 2004), o texto passou a ser visto como uma unidade funcional em situações concretas de comunicação. Tendo como foco a interação na produção de sentido, o texto foi alçado a uma condição especial: “objeto, a partir do qual, os sentidos emergem, como também, objeto a partir do qual mudanças sociais podem ser empreendidas” (CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO, 2010, p. 58).

O estatuto do texto na atualidade e estudos como os citados anteriormente nos evidenciam que um longo caminho teórico foi percorrido com o propósito de demonstrar que o estudo dos sentidos com base no uso interativo da linguagem tem de transpor limites materiais da superfície do texto. Ainda que o contexto (materialidade constitutiva de um dado texto) seja fundamental como ponto de partida, não garante a completude dos sentidos.

Ainda segundo Cavalcante e Custódio Filho (2010), assumir uma postura sociocognitivista requer, para a Linguística Textual, a necessidade de uma busca relativa aos

sistemas de conhecimento acionados no momento da produção e compreensão, assim como ao contexto sócio-histórico envolvido em cada situação comunicativa.

Os autores postulam que, devido ao caráter complexo do objeto texto, é preciso um olhar multidisciplinar que auxilie no avanço para o entendimento dos fenômenos. Desse modo, a Linguística Textual não se priva de buscar contribuições em correntes teóricas como as análises do discurso, as semióticas, as teorias de leitura, a Semântica Argumentativa, a Estilística, a Sociolinguística Interacional, entre outras, assim como é significativa a relação com outras áreas do conhecimento, como, a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia e a Filosofia. De acordo com os autores, a Linguística Textual não tenta esconder essas contribuições, ao contrário, assume abertamente a inserção de “outras vozes”, ao mesmo tempo que deixa evidente o campo que quer ocupar: o estudo das manifestações (ainda que algumas vezes mais marcadamente linguísticas) do texto ou das estratégias nele presentes, concretizado a partir de uma proposta global de abordagens das significações. A Linguística Textual, desse modo, é uma disciplina aberta ao diálogo, acreditando que, dessa maneira, as coisas podem se aperfeiçoar (CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO, 2010, p. 62).

Segundo os autores, a Linguística Textual encontra-se em uma fase em que o caráter do texto é tido como objeto dinâmico, multifacetado, resultado de uma prática linguístico-sociocognitivista, em que se agregam parâmetros discursivos.

Diante dessa perspectiva de texto como objeto complexo e multifacetado, os autores retomam a definição de texto de Koch (2004, p. 33) e propõem duas mudanças, as quais podem ser vistas na seguinte paráfrase:

A produção de linguagem [verbal e não verbal] constitui atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos que se realiza, evidentemente, com base nos elementos [linguísticos] presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas requer não apenas a mobilização de um vasto conjunto de saberes (enciclopédia), mas a sua reconstrução e a dos próprios sujeitos- no momento da interação verbal (CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO, 2010, p.64).

Os autores propõem acrescentar a expressão “não verbal” ao termo linguagem, visto que linguagem engloba o não verbal. Eles também tiram o adjetivo “linguístico” depois de “elementos”, deixando claro, desse modo, que a definição de texto pode ser abrangente. A natureza multifacetada do texto assume a possibilidade de uma comunicação a ser realizada não somente pela utilização da linguagem verbal, mas também pelo uso de outros recursos semióticos.

Nos estudos atuais sobre texto, segundo os autores, ainda que um texto configure-se como não verbal, apresente diferentes manifestações semióticas ou diferentes processos

envolvidos em situações de interação sem o verbal, é por intermédio de um tratamento linguístico que se dará sua interpretação. Assim, constitui-se o caminho mais coerente para tratar das questões textuais: aceitar a natureza multifacetada do objeto texto e dar um tratamento linguístico, quando da sua interpretação.

Assumimos em nossa pesquisa tanto a perspectiva do tratamento da linguagem como também a concepção de texto acima apresentadas por Cavalcante e Custódio Filho (2010), entendendo, como demonstra o próprio percurso histórico dos estudos do texto que traçamos aqui, que o texto, enquanto objeto de estudos, “embora venha sendo amplamente discutido, [ainda] não chegamos – e talvez nunca cheguemos devido à natureza do trabalho científico – a um conceito que satisfaça a todos os estudiosos” (ROMUALDO, 2014. p. 137).

1.2.1 O texto multimodal

Como apontamos anteriormente, a partir do século XX, com o surgimento de novas tecnologias, como a televisão, o computador e o cinema sonoro, outras formas de produção textual foram organizadas. Desse modo, passamos a observar o texto como algo que vai além da composição linguística, em que imagens, cores, formas, luz, sombra, sons passaram a fazer parte das composições textuais. No texto cinematográfico, por exemplo, temos a reunião de vários elementos, como a imagem em movimento, a fala das personagens e os gestos interagindo entre si para a construção do sentido global. Essa associação de linguagens (verbal e não verbal) caracteriza o conceito de multimodalidade. Assim, a multimodalidade deve ser o reconhecimento de que a língua não é o centro da comunicação, uma vez que os gestos e a fala coocorrem, a língua e a imagem trabalham juntas. Se a imagem, a língua e o som são coordenados, multimodal é “qualquer texto cujos significados sejam percebidos por meio de mais de um código semiótico” (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 177).

Nesse sentido, para Kress (1995, p. 7), amplia-se o conceito de texto, o qual deve ser visto como:

Um *tecer* junto, um objeto fabricado que é formado por fios *tecidos juntos* - fios constituídos de modos semióticos. Esses modos podem ser entendidos como formas sistemáticas e convencionais de comunicação. Um texto pode ser formado por vários modos semióticos (palavras e imagens, por exemplo) e, portanto, podemos chegar à noção de multimodalidade. Com o advento de materiais computadorizados, multimídia e interacional, esta forma de conceituar a semiose se torna cada vez mais pertinente.

O autor postula a ideia de que não se deve estudar o verbal e o não verbal de forma separada. Para ele, deve-se usar uma linguagem e terminologia compatíveis, que possibilitem falar de ambos (verbal e não verbal), já que, na comunicação do dia a dia, eles se unem para formar textos. Essa integração de diferentes códigos semióticos promove a multimodalidade do texto. É importante observar que cada código (ou “fio desse tecido”) concorre para a produção de sentidos. Assim, para se chegar ao sentido global de um texto multimodal, é preciso observar “cada fio”, mas sempre de forma conjunta.

Em vários gêneros textuais, como o cinematográfico, por exemplo, a multimodalidade permite aos produtores e leitores/espectadores dos textos o potencial de significação dos modos e meios semióticos. Segundo Kress e van Leeuwen (2006), é importante atentar para esse novo cenário semiótico, a fim de se estabelecer novos estudos no domínio da comunicação e representação¹⁰.

Como mencionamos, dentre as várias configurações textuais, o filme, um dos objetos de nossa pesquisa, também se enquadra em um tipo de texto multimodal, pois, no que tange à linguagem cinematográfica, é preciso considerar, além do poder das imagens, o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: “a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados (diálogos), os ruídos, o som musical e a escrita (letreiros, legendas, inscrições diversas, como os créditos, intertítulos, materiais escritos no plano)” (MARTIN, 2013, p. 280). Percebemos, assim, que, embora, segundo o autor, apenas um desses elementos seja específico da linguagem cinematográfica – a imagem em movimento, todos os elementos entram na composição do sentido global do filme, constituindo-o como um texto multimodal. Outras questões a respeito da materialidade fílmica serão apontadas no capítulo 2, em que trataremos da narratividade cinematográfica.

Até aqui discutimos as várias concepções sobre textos, observamos a ampliação do seu conceito, em que há cada vez mais necessidade de se atentar para sua natureza multimodal. Notamos que, dentre as várias possibilidades de manifestação multimodal, temos o filme. Além disso, concebemos, a partir dos elementos apresentados para a produção ou recepção de um texto, a intertextualidade como um dos principais fatores na constituição do seu sentido

¹⁰ Em outro âmbito, no campo da discursividade, Alves e Passeti (2013) também apresentam em seu trabalho alguns apontamentos a respeito de se considerar elementos semióticos diferentes na obtenção do significado, como, por exemplo, em uma maquinaria fílmica. Segundo as autoras, essa é vista como o lugar da heterogeneidade da imagem, de onde se dá filiações interdiscursivas observadas nos elementos formuladores da linguagem não verbal, os quais, para Souza (1998 *apud* ALVES e PASSETI, 2013, p. 203) consistem em jogos de “formas, cores, imagens, luz, sombra, ângulo, câmera. Elementos, segundo ela, denominados operadores discursivos”, os quais possibilitam apreender a rede complexa de produção de sentidos heterogêneos no que se refere aos aspectos discursivos e ideológicos.

global, seja ele somente linguístico ou de natureza multimodal. Assim, a intertextualidade será um dos fenômenos que contribuirá para a coerência de um texto.

Desse modo, é preciso atentar para a constituição heterogênea de um texto, como, por exemplo, um filme, em que os vários “fios semióticos” complementam-se para a construção do tecido textual. Ademais, é preciso perceber que a heterogeneidade também está marcada pelas relações intertextuais que um texto mantém com outros textos, assunto que tratamos na próxima seção.

1.3 A intertextualidade

Devido à importância que esse tópico tem para nossa pesquisa, dedicamo-nos nessa seção a apresentar o conceito de intertextualidade, passando por sua origem e tratamento nos campos literário e linguístico. Pretendemos com isso mostrar a dimensão desse amplo fenômeno, abordando um pouco de suas especificações, para podermos explicitar a posição teórica que adotamos em nosso trabalho.

1.3.1 Origem do termo e definição

O fenômeno da intertextualidade encontra-se presente em perspectivas teóricas diferentes, como a Linguística Textual e a Teoria Literária. É no interior do campo literário que a semiótica Julia Kristeva (1974), na década de 60, a partir do dialogismo bakhtiniano, cunhou o termo intertextualidade.

Para Bakhtin (2009), a estrutura da enunciação está centrada no social. A enunciação como tal só se torna efetiva entre falantes. De acordo com o autor russo, “qualquer que seja o aspecto da expressão-enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais de enunciação em questão, isto é, antes de tudo pela situação social mais imediata” (BAKHTIN, 2009, p.116).

O autor (2009, p. 127) argumenta que a “verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas sim pela interação verbal, promovendo, dessa maneira, a enunciação ou enunciações.” Qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas um elo na cadeia de comunicação verbal ininterrupta.

A noção de diálogo, para Bakhtin (2011), pode ser vista no sentido estrito e amplo. O estrito pode ser definido como aquele a que Barros (1994) apresenta como a interação verbal entre o enunciador e o enunciatário, no espaço do texto. Segundo a autora, para Bakhtin, o dialogismo interacional só pode ser entendido pelo deslocamento do conceito de sujeito. O sujeito deixa o papel central e é substituído por diversas (ainda que duas) vozes sociais, que o tornam um sujeito histórico e ideológico. Esse pensamento concebe o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Bakhtin (2009) expõe que o papel do outro é base para a constituição do sentido. Por isso, sua afirmação: A “palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre meu interlocutor” (BAKHTIN, 2009, p.117).

Em sentido amplo, Bakhtin postula que o diálogo não deve ser visto apenas como uma comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas é toda comunicação verbal de qualquer tipo que seja. De acordo com o pensador russo:

todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes - dos seus e alheios - com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados. (BAKHTIN, 2011, p. 272)

Esse segundo aspecto, de acordo com Barros (1999), é o mais explorado e mais conhecido do dialogismo de Bakhtin. Nessa concepção, o diálogo ocorre entre muitos textos da cultura, no interior de cada texto. Desse modo, o texto é concebido como “um ‘tecido de vozes’ oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas” (BARROS, 1999, p.34).

Como foi apresentado anteriormente, relacionado a princípio ao estudo da literatura, é a partir da noção de dialogismo no sentido amplo que o termo intertextualidade é cunhado pela crítica literária Julia Kristeva. Conforme a autora: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Desse modo, Kristeva (1974) defende que a obra literária redistribui textos anteriores em um só texto, sendo necessário pensá-la como um intertexto.

Considerando a natureza deste trabalho, no sentido de que buscamos as relações intertextuais entre campos semióticos distintos – o literário e o linguístico, faz-se necessário observarmos como a intertextualidade é tratada nessas duas áreas, para percebermos eventuais diferenças e semelhanças entre essas abordagens.

1.3.2 A intertextualidade na Literatura

No campo da literatura, Jenny (1979) constitui-se em fonte importante para o estudo sobre a intertextualidade. Ele argumenta que seria incompreensível a obra literária fora da intertextualidade. Segundo o autor, só é possível apreender o sentido e a estrutura de uma obra literária se a relacionar com seus arquétipos, que são, por sua vez, abstraídos de longas séries de textos. Diante desses modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. Jenny (1979) afirma que fora de um sistema, a obra é impensável. Assim, mesmo quando uma obra não apresenta nenhum traço comum com os gêneros existentes, ela não negará sua permeabilidade ao contexto cultural, pois “ela confessa-a justamente por essa negação” (JENNY, 1979, p.5)

Para Jenny (1979), compreender uma obra pressupõe uma competência na decifração da linguagem literária, a qual só é adquirida na prática de uma multiplicidade de textos. Essa prática torna igualmente inconcebível pensar em uma “virgindade” por parte do receptor. Isso evidencia que tanto o produtor quanto o receptor de textos estão constantemente em contato com vários tipos de textos, permitindo, dessa forma, a assimilação de seus conteúdos e suas formas. Nessa mesma perspectiva, Romualdo (2000, p. 60) observa que: “Há a necessidade de estarmos trabalhando sempre com mais de um texto, buscando suas relações com outros textos existentes na cultura, qualquer texto remete implicitamente para outros textos”. Conforme o autor, trata-se de uma intertextualidade implícita, que se refere ao funcionamento da literatura.

De acordo com Jenny (1979), a intertextualidade não só condiciona o uso do código, “mas também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra”, como ocorre em todos os textos que deixam transparecer a sua relação com outros, como, por exemplo, a imitação, a paródia, a citação, a montagem e o plágio. Nesse sentido, a determinação intertextual da obra é dupla, uma vez que uma obra parodística, por exemplo, relaciona-se, ao mesmo tempo, “com a obra que caricatura e com todas as obras parodísticas constitutivas de seu próprio gênero” (JENNY, 1979, p.6).

Ainda no campo da literatura, Genette (1997) propôs uma análise concreta de como a intertextualidade realiza-se no interior de textos específicos, esboçando metodologicamente os arranjos das possíveis relações entre textos, o que o autor chama de transtextualidade ou transcendência textual, o que, para ele, significa “tudo o que situa o texto em uma relação, manifesta ou oculta, com outros textos” (GENETTE, 1997, p.1). Essa ideia corresponde a

tudo o que coloca em relação, ainda que implícita, um texto com outros textos e que inclui qualquer relação que ultrapasse a unidade textual de análise. O autor subclassificou as transtextualidades em cinco tipos.

O primeiro, denominado *intertextualidade*, em um sentido mais restritivo, refere-se a relações de copresença entre dois ou mais textos, o que seria identificada pela presença efetiva de um texto em outro, como na citação explícita (com o uso de aspas ou grifo, como itálico ou negrito), alusão ou plágio. A alusão, para o autor, ocorre quando um enunciado supõe a “percepção de uma relação entre si e um outro texto, ao qual necessariamente se refere por meio de tal ou qual dentre suas inflexões, que só são reconhecíveis para quem tem conhecimento do texto-fonte”(GENETTE, 1997, p.2). Por citação, a qual pode aparecer com aspas (ou grifo, como itálico ou negrito), entende-se a inserção de componentes de um texto em outro de maneira explícita, fica evidente a divisão de vozes dentro de determinado texto. Por fim, o plágio deve ser visto como uma apropriação indébita, já que usa passagem(ns) de texto de outrem como se fosse de própria autoria. É considerado crime, já que não são atribuídos os créditos a quem de fato elaborou as ideias propostas.

Genette (1997) apresenta o segundo tipo de transtextualidade, denominado *paratextualidade*, como sendo a relação entre o texto em si e os paratextos que o circundam, como título, subtítulo, prefácio, notas marginais, finais ou rodapé, epígrafes, ilustrações dentre outros sinais envolvendo o texto. Uma menção paratextual (que pode estar no título, por exemplo, Poemas, Ensaios...)”. Essa noção equivale a que Koch, Elias e Cavalcante (2007) denominam de intertextualidade intergenérica (conceito que será discorrido na próxima seção).

O terceiro tipo proposto é a *metatextualidade* que corresponde à relação de comentário ou crítica. Consoante Koch, Elias e Cavalcante (2007), esse concepção desempenha uma função crítica, no caso do autor francês Genette, no campo da crítica literária.

A *arquitextualidade*, um outro tipo de transtextualidade, refere-se à filiação do texto com o gênero discursivo em que se enquadra, isto é, corresponde a um processo de enquadramento de um texto em outras instâncias ou categorias maiores, como o gênero e o discurso. Envolve, segundo Genette (1997, p. 4), “uma relação que é completamente silenciosa, articulada por, no máximo, uma menção paratextual (que pode estar no título ou subtítulo)”. O texto deriva de outro já existente, por meio direto ou indireto ou imitação. É

dessa relação que se originam a paródia, o pastiche, o travestimento burlesco. Genette (1997) denomina o texto-fonte de *hipotexto* e o derivado de *hipertexto*¹¹

Piègay-Gros (1996), por seu turno, divide as relações intertextuais em dois grupos: relações de copresença entre dois ou mais textos e relações de derivação de um ou mais textos com base em um texto-fonte. No primeiro grupo, a autora apresenta: a) a citação, que consiste na inserção expressa de um texto em outro; b) a referência, embora seja similar a citação, não há transcrição literal do texto-fonte; c) a alusão, que se refere à retomada de modo sutil do texto-matriz, a qual o leitor deve perceber por meio de indicações e d) o plágio, que corresponde ao empréstimo não declarado, é a mesma noção de Genette (1997). No segundo grupo, enquadram-se: a) a paródia, que consiste na transformação de um texto cujo conteúdo é modificado, mesmo conservando o estilo; b) o travestimento burlesco é baseado na reescritura de um estilo a partir de uma obra cujo conteúdo é conservado e c) o pastiche caracteriza-se pela imitação de um estilo, seja de um autor ou de uma época, com propósitos críticos e/ou humorísticos, porém pode também atender a outros objetivos.

Podemos observar que os autores citados revelam a importância da intertextualidade para o campo literário, como o próprio Jenny (1979, p. 5) afirma: “fora da intertextualidade, a obra literária seria incompreensível”. Assim, verificamos que os autores postulam que esse fenômeno serve para dois fins: um, que segue no viés da convergência, mantém significados do texto-fonte; o outro, por sua vez, tem o poder de transformar o texto de origem em novos estilos, ampliando, desse modo, as produções literárias.

Sem termos a pretensão de exaustividade, ao trazermos os estudos da intertextualidade no campo literário, pretendemos mostrar como esse fenômeno é uma preocupação também do campo da literatura. Na próxima seção, observaremos como a intertextualidade é vista no campo dos estudos linguísticos.

1.3.3. A intertextualidade na Linguística

A intertextualidade é um fenômeno que, como vimos anteriormente, surgiu no âmbito literário, no entanto, esse recurso é tão recorrente em momentos de produção e recepção

¹¹ O sentido de hipertexto, aqui, deve ser visto de modo diferente daquele empregado nos estudos dos gêneros discursivos, em que se entende que é uma forma de organização cognitiva e referencial cujos princípios não produzem estrutura fixa, mas constituem um conjunto de possibilidades estruturais que caracterizam ações e decisões cognitivas baseadas em séries de referências não contínuas e não progressivas (MARCUSCHI, 1999, p. 21).

textuais, que ultrapassa esses limites, tornando-se presente em outras áreas. De acordo com o semiótico Barthes (1974 *apud* Koch 1998, p. 46):

o texto redistribui a língua. Uma das vias dessa reconstrução é a de permitir textos, fragmentos de textos que existiram ou existem ao redor do texto considerado, e, por fim dentro dele mesmo, todo texto é um intertexto; outros textos presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis.

Observamos que essa afirmação de Barthes corrobora aquela apresentada por Jenny (1979), no campo literário, que a intertextualidade tem o papel de “elo” nesse processo de existência textual, em que podemos notar, em determinados momentos, ora traços mais explícitos, ora mais implícitos, dependendo das intenções de produção. Essa noção de “elo” reporta a Bakhtin, para quem:

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos [...] por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas. (BAKHTIN, 2009, p. 128)

A mesma noção de dialogismo, apresentada por Bakhtin (2009) e abarcada pela literatura, é incorporada pela Linguística Textual, segundo a qual um texto (enunciado) não existe nem pode ser compreendido isoladamente, isto é, sempre estará dialogando com outros textos. Desse modo, podemos citar Koch (1998, p. 46), a qual apresenta que “todo texto é um objeto heterogêneo que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude ou que se opõe”.

Considerando esse postulado apresentado por Bakhtin, Koch, Bentes e Cavalcante (2007) propõem relacionar o fenômeno da intertextualidade em duas facetas: uma em sentido amplo (*lato sensu*), constitutivo não apenas de enunciados isolados, mas de modelos de produção/recepção de textos/discurso tacitamente aceitos; outra, em sentido restrito (*stricto sensu*), quando um texto remete a outros textos ou fragmentos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação.

Em se tratando de sentido amplo, estamos no âmbito dos vários discursos que permeiam as produções textuais, dessa forma, a ideia de “coro de vozes”, o que nos remete à noção de polifonia. É importante atentarmos para as diferenças existentes entre os termos intertextualidade e polifonia, visto que muitos utilizam esses termos como se fossem

sinônimos, no entanto, não o são, visto que todo caso de intertextualidade é um caso de polifonia, mas nem toda a polifonia é uma intertextualidade.

1.3.3.1. A Polifonia

O conceito de polifonia foi introduzido nas Ciências da Linguagem por Bakhtin (2009) para caracterizar o romance polifônico de Dostoiévski. Esse romance “caracteriza-se pelas várias vozes e consciências que mantêm umas com as outras uma relação de igualdade no discurso” (ROMUALDO, 2002, p.54). Segundo Bakhtin (2002, p.4), em Dostoiévski, as personagens principais são “não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso”. Nesse sentido, o romance polifônico opõe-se ao romance monológico, que se refere ao fato de todos os discursos dentro de um determinado texto convergirem para um mesmo discurso (ou mesmo pensamento ideológico).

Apoiado no conceito de polifonia de Bakhtin, Oswald Ducrot (1987) introduziu o termo no campo linguístico, no plano da Pragmática Semântica (ou Linguística). Ducrot (1987, p. 161) contesta a existência da unicidade do sujeito falante. Ele incorpora o conceito de polifonia elaborado por Bakhtin, no sentido de reconhecer a existência de “várias vozes” simultâneas em um enunciado. O autor francês chama a atenção para a possibilidade de se observar essas “vozes” em um enunciado isolado.

Por enunciado, Ducrot (1987) entende uma manifestação linguística, uma frase, por exemplo: “Hoje o dia está quente”, que dita em situações enunciativas diferentes, tem-se enunciados distintos de uma mesma frase. Dessa forma, frase e enunciado são concebidos de maneira diferente, isto é, uma mesma frase poderá ser inserida em enunciados diversos.

O autor diferencia, ainda, a enunciação. Para ele, enunciação pode designar três acepções: 1) atividade psico-fisiológica, implicada pela produção do enunciado; 2) a enunciação como produto da atividade do sujeito falante, um segmento do discurso ou enunciado; 3) a enunciação, enquanto acontecimento, para o autor, “é o acontecimento constituído pelo aparecimento de um enunciado” (DUCROT, 1987, p. 168). Trata-se de um acontecimento histórico em um sentido específico, ou seja, é dada existência a alguma coisa que não existia anteriormente e que não existirá depois de se falar. Das três acepções apresentadas, o linguista defende a terceira.

Elencados esses conceitos, Ducrot (1987) cuida, também, de deixar claro que não nega a existência de um autor na produção de um enunciado, mas prefere não tomar partido com relação ao problema do autor do enunciado, sua noção é “neutra” em relação a essa ideia.

Ao definir a noção de enunciação, o linguista recusa introduzir a ideia de um produtor da fala, sua noção é neutra, mas não se pode dizer o mesmo da descrição da enunciação, a qual é constitutiva do sentido dos enunciados. “Ela contém, ou pode conter, a atribuição à enunciação de um ou vários sujeitos que seriam a sua origem” (DUCROT, 1987, p.182). Para o autor, o enunciado tem um caráter polifônico quando se refere à apreensão do seu sentido, ou seja, quando se precisa buscar o seu sentido em uma enunciação. Esse fato assinala a superposição de diversas “vozes”.

A tese defendida por Ducrot (1987) refere-se à necessidade de se distinguir entre esses sujeitos pelo menos dois tipos de personagens, os enunciadores e os locutores. Segundo o autor, sobre locutores, o que o motiva em relação à noção plural para locutores é “a existência, para certos enunciados, de uma pluralidade de responsáveis, dados como irreduzíveis” (DUCROT, 1987, p.182).

Por definição de locutor, Ducrot (1987) entende como sendo um ser que é, no próprio sentido do enunciado, manifestado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve atribuir a responsabilidade do enunciado. É a ele que se confere o pronome eu e as outras marcas de primeira pessoa. No discurso relatado direto, por exemplo, o locutor, designado por eu, pode ser distinto do autor empírico do enunciado, de seu produtor, ainda que as duas personagens coincidam usualmente no discurso falado. Há casos em que, de fato, o autor real tem pouca ligação com o locutor, ou seja, com o ser, apresentado no enunciado, como aquele a quem se deve dar a responsabilidade pela existência de um enunciado. (DUCROT, 1987, p. 182)

O autor propõe a existência de um “locutor enquanto tal” (por abreviação “L”) e o locutor enquanto ser no mundo (“ Λ ”). L é o responsável pela enunciação, considerado unicamente enquanto tendo esta propriedade. Λ é uma pessoa “completa”, que possui, entre outras características, a de ser origem do enunciado, não negando a condição de L e Λ pertencerem somente ao plano do discurso, concebidos no sentido do enunciado e cujo estatuto metodológico é, pois, completamente diferente daquele do sujeito falante (ser empírico). (DUCROT, 1987, p. 188)

Há possibilidade de polifonia, de acordo com o linguista, primeiramente, quando existem dois locutores distintos em casos de “dupla enunciação”. Assim, observamos o exemplo: “O governo revelou que cortará alguns gastos”, há um enunciado expresso por um locutor (L₁) que diz “O governo revelou que cortará alguns gastos”. No entanto, podemos notar que neste enunciado há outra voz, “a do governo”, constituindo-se, desse modo, em um outro locutor (L₂), o qual enuncia o fato “de cortar gastos”.

Conforme Ducrot (1987), há um segundo tipo de polifonia, a dos enunciadores. O autor expõe o seguinte conceito para esse termo:

Seres que são considerados como se expressando através da enunciação, sem que para tanto se lhe atribuam palavras precisas; se eles ‘falam’ é somente no sentido em que a enunciação é vista como expressando seu ponto de vista, sua posição, sua atitude, mas não no sentido material do termo, suas palavras (DUCROT, 1987, p. 192).

Assim, de acordo com o estudioso, podemos fazer a seguinte comparação: o enunciador está para o locutor, assim como a personagem está para o autor (mas, neste caso, correspondendo ao narrador), visto que ele opõe o locutor ao sujeito falante empírico, isto é, ao produtor efetivo do enunciado.

Desse modo, em um enunciado como: “Elizabeth Bennet não é uma heroína igual as outras de sua época”, notamos a presença de um locutor (L) que, ao expor esse enunciado, permite-nos entrever a existência de dois enunciadores (E_1 e E_2). Para E_1 : “Elizabeth Bennet é uma heroína igual as outras de sua época”; já E_2 nega esse pressuposto. Há, nesse caso, a existência de mais de um enunciador que representa pontos de vista diferentes, sendo um deles aderido, ou assimilado pelo locutor, que aqui, assimila E_2 .

Koch, Bentes e Cavalcante (2007), com base em Ducrot, afirmam que a polifonia é algo que ocorre constantemente no discurso, permitindo ao locutor a possibilidade de tirar consequências de uma afirmativa cuja responsabilidade ele não assume diretamente, atribuindo-a a outro enunciador.

O conceito de polifonia, consoante Koch (2004, p. 154), é mais amplo que a intertextualidade. Para a autora, esta se constitui na presença de um intertexto cuja fonte é explicitamente mencionada ou não (ou seja, intertextualidade explícita ou implícita). De acordo com Koch et al. (2007), entre intertextualidade e polifonia há uma relação de inclusão: a polifonia abarca todos os casos de intertextualidade, mas seu campo é bem mais amplo que o daquela. Tanto um fenômeno como outro é a evidência da presença do outro nos discursos textuais.

Nesse sentido, quando observamos a presença de outro texto em um dado enunciado, ainda que de forma implícita, como ocorre na paródia, na alusão, por exemplo, temos a intertextualidade implícita; quando isso não acontece, já não se trata de intertextualidade, mas, sim, de polifonia.

1.3.3.2 A intertextualidade em sentido restrito

Em se tratando de intertextualidade restrita, Koch, Bentes e Cavalcante (2007) apontam os seguintes tipos, como, os apresentados a seguir:

A **intertextualidade temática** é localizada entre textos científicos pertencentes a uma mesma área do conhecimento, que comungam temas e se servem de conceitos e terminologias próprios, contidos nessa área teórica; entre matérias de jornais num jornal do mesmo dia ou da mesma semana que tratem do mesmo assunto; entre textos literários de uma mesma escola de época; entre diversos contos de fadas e lendas, fábulas, como, por exemplo, “A raposa e as uvas” de Esopo, La Fontaine, Millôr Fernandes; uma peça teatral com várias versões. Como podemos perceber pelas possibilidades elencadas, esse tipo de intertextualidade é definido como a relação de diálogo que dois ou mais textos mantêm entre si, compartilhando um mesmo tema, embora sejam diferentes, uma vez que à medida que um texto é tomado dialogicamente por outro, devido à nova situação comunicativa no qual é usado, passa a atender a novos objetivos e a construir novos sentidos, (KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2007).

Em relação à **intertextualidade estilística**, as autoras acima citadas descartam a possibilidade de intertextualidade apenas de forma, uma vez que elas afirmam que “toda a forma necessariamente emoldura, enforma determinado conteúdo, de determinada forma”. Esse tipo de intertextualidade ocorre quando o produtor do texto, com vários propósitos, repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas: são corriqueiros em textos que reproduzem linguagem bíblica, um jargão profissional, um dialeto, o estilo de determinado gênero, autor ou segmento da sociedade. (Koch et al. 2007)

Intertextualidade explícita, por sua vez, ocorre quando, no próprio texto, é feita menção ao texto fonte, ou seja, quando outro texto ou fragmento citado, é atribuído a outro produtor textual. Isso pode ser visto por meio de citações, referências, menções, resumos, resenhas e traduções; em textos argumentativos, quando se usa o recurso do argumento de autoridade¹².

¹²A ideia se sustenta pela citação de uma fonte confiável, que pode ser um especialista no assunto ou dados de instituição de pesquisa, uma frase dita por alguém, líder ou político, algum pesquisador ou algum pensador, enfim, uma autoridade no assunto abordado. A citação pode auxiliar e deixar consistente a tese defendida. Essa citação deve apresentar-se, geralmente, entre aspas.

No que se refere à citação, Bazerman (2006) expõe que as formas mais nítidas de intertextualidade explícita são a citação direta e indireta, com menção da autoria das palavras citadas e identificadas por marcas tipográficas específicas, como aspas, adentramento do parágrafo, uso de fontes diferenciadas, como itálico. Esse tipo de intertextualidade, geralmente, ocorre com a especificação da fonte, reprodução do sentido original e emprego de expressões que expressam a perspectiva daquele que cita diante do texto citado.

Já a **intertextualidade implícita**, caracteriza-se pela presença de um intertexto, mas sem mencioná-lo explicitamente, conforme Koch e Elias (2008, p. 92), que afirmam que esse tipo de intertextualidade “ocorre sem citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para construir o sentido do texto”.

Koch et al (2007) também discutem a respeito desse tipo de intertextualidade, conforme as autoras, há intertextualidade implícita quando se introduz, no próprio texto, outro texto, sem qualquer menção explícita da fonte, com o propósito seja de seguir a orientação argumentativa, seja de contradizê-lo, de ridicularizá-lo. Quando se segue a mesma orientação de conteúdo, tem-se o que Sant’Anna (1985) chama de “intertextualidade das semelhanças”; já para Grésillon e Maingueneau (1984), seria uma “captação”.

No que diz respeito à contradição do texto fonte, têm-se conteúdos parodísticos e/ou irônicos, que, para Sant’Anna (1985), é intertextualidade das diferenças, enquanto para Grésillon e Maingueneau (1984), é “subversão”.

Em relação à intertextualidade implícita, o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte/espectador ative sua memória discursiva para recuperar o texto fonte. Caso isso não aconteça, a construção do sentido estará prejudicada.

Há um terceiro tipo de intertextualidade implícita, porém, nesse caso, o autor do texto não deseja, ou não quer que o interlocutor recupere a fonte. Ele faz de tudo para camuflá-lo, trocando termos, fazendo inversões sintáticas, apagando algumas informações. Trata-se do plágio, obra alheia que alguém se apropria indevidamente como se fosse sua.

Outro tipo de intertextualidade refere-se à **intertextualidade intergenérica**. Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 85) avaliam que as relações que podem ser estabelecidas entre um texto e outro não residem somente no plano dos enunciados isolados, mas também por meio de “modelos gerais e/ou abstratos de produção e recepção de textos/discursos”. A intertextualidade genérica mantém relações intertextuais no que diz respeito à forma composicional, ao conteúdo temático e ao estilo. As autoras revelam, a partir de Van Dijk (1983), que os modelos textuais são propriedades representadas na memória social sob a forma de esquemas. Por isso, em nossas práticas comunicativas, recorreremos a modelos de

textos, ou gêneros textuais, que circulam e fazem parte de uma memória social, acionados de acordo com nossas necessidades comunicacionais.

Os gêneros textuais representam as intenções, objetivos, concepções, opiniões dos interlocutores sobre o texto que está sendo lido ou escrito, assim como as propriedades do contexto, como, por exemplo, tempo, lugar, condições de produção.

Muitas vezes, porém, é possível encontrar, no lugar próprio de determinada prática social, um gênero pertencente à outra moldura comunicativa, isso ocorre a fim de produzir certo efeito de sentido. Para isso, o produtor conta com o conhecimento prévio de seu ouvinte/leitor a respeito do gênero em questão. A esse recurso utilizado por muitos produtores de texto, dá-se o nome de intertextualidade (inter)genérica ou, segundo Marcuschi (2002, p. 31), “configuração híbrida”, como expõe o autor: “a intertextualidade inter-gêneros designa o aspecto da hibridização ou mescla de funções e formas de gêneros diversos num dado gênero”. Isso é muito comum em textos opinativos, em que o autor faz uso de uma fábula, um conto infantil ou uma receita, por exemplo, para ironizar determinada situação. É importante o interlocutor estar atento quanto à forma e à função dos gêneros para que a interpretação não tenha equívocos.

No último tipo de intertextualidade apresentado por Koch, Bentes e Cavalcante (2007), temos a **intertextualidade tipológica**. Esse tipo refere-se a determinadas sequências ou estruturas textuais, como: narrativas, descritivas, expositivas, injuntivas, argumentativas que apresentam um conjunto de características comuns no que diz respeito a suas estruturas.

Na narrativa, por exemplo, é possível encontrar uma sucessão temporal, isto é, há uma situação inicial, um desequilíbrio e uma resolução final; predominância de verbos no tempo passado do mundo narrado¹³. É comum o uso do discurso direto, indireto ou indireto livre. Há predominância dessa tipologia textual em contos, fábulas, relatos, romances, filmes.

A sequência descritiva, por sua vez, apresenta traços comuns, como: caracterização de determinado elemento, ocorrência significativa de verbos de estado e situação, que aparecem no presente, quando se trata de um comentário.

Já as sequências expositivas, apresentam análise ou síntese de representações conceituais numa ordem lógica. Verbos do mundo comentado, ou seja, sequências em que há

¹³ Segundo Perfeito (1995, p.7), Weinrich, após examinar os tempos verbais franceses e as situações de comunicativas, constatou que os verbos referem-se ao mundo **narrado** ou ao **comentado** (o comentário). Ao primeiro pertencem as ocorrências relatadas “quando a atitude comunicativa é de distância, sem engajamento”, assim, temos o conto, a fábula, o romance. Já o segundo, as situações comunicativas mostram atitudes de tensão, de compromisso, de responsabilidade do falante com o que está sendo dito, como, por exemplo, os ensaios, os artigos de opinião.

uso de verbos no tempo presente, como um artigo científico, e uso de conectores do tipo lógico, como, por exemplo, conjunções de valor explicativo.

Nas sequências argumentativas, há o domínio de uso de argumentos/contra-argumentos numa ordenação lógica. Há, ainda, predomínio de conectores do tipo lógico (conjunções de valor explicativo, opositivo, conclusivo etc.), modalizadores, verbos do mundo comentado, isto é, o uso de verbos no tempo presente como referência ao mundo real.

Segundo Kock, Bentes e Cavalcante (2007), cada gênero apresentará uma dessas sequências tipológicas de forma predominante. Mas nada impede o uso de uma ou outra sequência em um mesmo gênero. Por exemplo, num conto, a sequência comum é a narrativa, mas há momentos de descrição do espaço ou personagens; há, ainda, a exposição (nas intervenções do narrador).

Os dois últimos tipos de intertextualidade, na concepção das autoras, podem ser trabalhados nos limites entre a intertextualidade em sentido amplo e em sentido estrito. Por este, segundo elas, podemos observar que os gêneros e os tipos textuais constituem-se em instrumentos de formatação, unificação e limitação dos textos, suscitando no interlocutor expectativas com relação a sua forma, composição. Por aquele, notamos que os processos de produção e de recepção de um determinado gênero textual pressupõem uma relação necessária com textos e/ou discursos anteriores, como apresentado por Bakhtin (2009) no que diz respeito às questões do dialogismo, possibilitando, assim, a ordenação e a estruturação, agora, em termos históricos e sociais.

Authier-Revuz (1982), por sua vez, para se referir à alteridade no discurso, apresenta duas concepções a *heterogeneidade mostrada* e a *heterogeneidade constitutiva*. A primeira diz respeito à presença de um discurso em outro de maneira que se pode localizar, identificar, podendo surgir na forma não-marcada, como, por exemplo, discurso indireto, indireto livre, paráfrase, pastiche etc. ou, ainda, pela forma marcada, como discurso direto, com aspas ou alusão identificada. A segunda heterogeneidade, por seu turno, refere-se ao interdiscurso, o qual consiste no debate com a alteridade, em que todo discurso constitui-se em um diálogo com outros discursos já existentes.

Se fizermos um contraponto entre os tipos de intertextualidade apresentadas nos estudos literários e nos estudos linguísticos, encontramos como traço comum – entre outros – que ambos os campos marcam como fenômeno intertextual o fato de que alguns textos retomam outros textos efetivamente produzidos no universo cultural, que podem ser incorporados na mesma direção argumentativa ou em direção argumentativa diferente. Vimos que, para Sant'Anna (1985), a intertextualidade pode ser entendida como a das semelhanças,

constituindo-se em paráfrase; ou como das diferenças, configurando-se em paródia. Tendo em vista que um dos objetivos é observar a ocorrência desses fenômenos neste estudo, abandonaremos os outros pontos comuns entre os campos literários e linguístico e trataremos desses conceitos de maneira mais detalhada na próxima seção¹⁴.

1.3.3.3 A intertextualidade em sentido convergente *versus* em sentido divergente

Sant'Anna (1985) propõe um estudo em que, ao abordar o fenômeno da paródia, revela que é preciso fazê-lo ao lado da paráfrase, estilização e apropriação. É importante esse estudo para nosso trabalho, visto que o autor apresenta os efeitos da intertextualidade, considerados a partir de uma visão semiológica. Dessa forma, segundo o autor, é preciso atentar para segmentos, como a moda, o *jazz*, a pintura clássica e moderna, a dança, a mímica, o cinema etc. Ao realizar esse trabalho, ele discute o literário, mas também evidencia a relevância de se buscar as informações implícitas presentes em outras variedades de texto.

Romualdo (2000, p.72) argumenta, com bases nas ideias de Sant'Anna (1985), que a paráfrase reside ao lado da cópia e da imitação. Ao utilizar o recurso da paráfrase, o produtor do texto toma o mesmo posicionamento do intertexto. De acordo com Sant'Anna, a ideologia tende a apresentar o mesmo e o idêntico, a repetir informações como se fosse um espelho: “a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse. É uma máscara que se identifica totalmente com a voz que fala atrás de si” (1985, p.29). O autor compara a paráfrase a um jogo, em que não há tensão, os “jogadores” jogam do mesmo lado.

Essa ausência de conflito permite Sant'Anna (1985) expor que, na paráfrase, há um efeito de condensação, isto é, há dois elementos que se equivalem a um. O autor apresenta o caráter ocioso da paráfrase, visto que alguém abre mão de sua voz para deixar o outro falar.

Romualdo (2000) recupera a posição de Schimiti (1989) para argumentar que parece não haver uma fusão completa de vozes na paráfrase, embora não se coloquem em posições antagônicas. O autor revela que, mesmo em casos de reprodução integral, é possível identificar a voz do autor citante e do citado. Isso ocorre devido à necessidade de alguma reformulação obrigatória, para a “reacomodação” da voz do autor do texto-fonte. Desse modo, podemos dizer que há uma ideologia convergente, mas o autor que cita possibilita a

¹⁴ Esclarecemos que, ao mostrarmos como a literatura e a linguística abordam a intertextualidade, nossa intenção era a de apresentar uma visão geral do tratamento desse fenômeno nos dois campos que permeiam nossa pesquisa. Em nenhum momento, tivemos a pretensão de realizar um cotejamento minucioso de todos os pontos comuns e diferentes no tratamento dos dois campos, até mesmo porquê isso seria de pouca produtividade para a análise de nosso *corpus*.

manifestação do texto original, por meio de marcas que poderá retomar sem trazer para si a responsabilidade daquilo que está sendo dito.

Sant'Anna (1985) aponta, também, a estilização como uma possibilidade de retomada convergente do intertexto. O autor apresenta dois modelos de interpretação para este fenômeno, como pode ser observado em Romualdo (2000, p.73):

- a) A estilização é uma *técnica* geral. Enquanto *técnica*, a estilização é o meio, o artifício usado por um autor para recuperar o texto alheio. Quando a estilização se dá na mesma direção ideológica do texto anterior o *efeito* é uma paráfrase; quando ela ocorre em sentido contrário, é uma paródia, *contra-estilo*.
- b) A estilização é um *desvio tolerável* do intertexto. De acordo com esse segundo modelo, a estilização opõe-se à paráfrase, na qual ocorre um desvio *mínimo*, e à paródia, na qual o desvio é *total*.

Na concepção de Sant'Anna, quando se trata do segundo modelo, podemos entender o desvio tolerável como um máximo de inovação que um texto poderia admitir sem que haja subversão ou inversão de sentido. Nesse sentido, esse fenômeno estaria no limite do desvio desejável, já que apresenta transformações, mas ainda o mantém fiel ao texto fonte.

Com base nas considerações acerca de paráfrase e estilização, podemos dizer que, ao optar por um desses dois fenômenos, o produtor de um novo texto objetiva não negar o sentido do texto anterior, mas confirmá-lo, possibilitando, assim, uma intertextualidade em sentido convergente.

Em oposição a esses dois fenômenos citados anteriormente, temos a paródia. Etimologicamente paródia significa “canto paralelo” (do gr. *para*, ao lado de; *ode*, canto). Essa origem evidencia que o termo grego implicava a ideia de uma canção (ode significa um poema para ser cantado) ao lado de outra, como se fosse um contracanto. Sua origem, dessa forma, é musical (SANT'ANNA, 1985).

A própria origem da palavra marca o caráter dialógico e intertextual da paródia, pois evidencia a ideia de dupla escritura e leitura (canto paralelo); e assinala também a orientação divergente em relação ao texto fonte (contracanto). (ROMUALDO, 2000, p.74)

Voltado para o estudo literário, Bakhtin (2002) revela que, na paródia, o produtor de um texto introduz a fala de um outro, em que se opõe diretamente à original. A segunda voz, após ter se alojado na outra fala, entra em divergências com a voz original que a recebeu, obrigando-a a servir a fins opostos. A fala transforma-se num “campo de batalha” para interações opostas.

A paródia tem uma característica contestadora. Nela, busca-se a fala recalcada do outro. Consoante Sant'Anna (1985), ao assumir uma atitude contra-ideológica, na faixa do

contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos, deixando as coisas fora do seu “devido lugar”. Na paródia, é possível notar a duplicidade, a ambiguidade e a contradição.

Ainda na concepção do autor citado, a paródia não seria um espelho. Ou, melhor, pode ser um espelho, porém um “espelho invertido”. Em outra comparação, Sant'Anna (1985, p.32) apresenta a paródia como uma “lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura”.

No que tange, ainda, a perspectiva divergente, Sant'Anna (1985) coloca a apropriação¹⁵ como efeito de deslocamento da retomada da palavra do outro. Esse termo surge na literatura a partir das artes plásticas. Segundo o autor, está ligado à técnica de colagem, isto é, reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico.

Romualdo (2000, p.77) revela que, pela amplitude de possibilidades que essa técnica pode oferecer, “nada impede a retomada e o ajuntamento de textos até mesmo de códigos diferentes, verbal e visual, por exemplo, para a construção de um texto inovador que perverta os textos anteriores”.

A apropriação é uma variante da paródia e tem força crítica. Objetiva produzir algo diferente. O grau de deslocamento naquela é muito maior. Segundo Sant'Anna (1985), é uma “paródia levada ao paroxismo ou exagero máximo”. A apropriação é uma técnica que parte de um material já produzido por outro, estornando-lhe o significado.

A paráfrase, a estilização, a paródia e a apropriação são efeitos que compõem não só o texto literário, mas também o tecido social. Estando presentes, desse modo, nas mais diversas formas de manifestação de texto.

Considerando o conceito de texto defendido por nossa pesquisa e os apontamentos expostos a respeito da intertextualidade, apresentamos o trabalho de Mozdezinski (2013), visto que o pesquisador discute algumas ideias que também perseguimos. Ele faz uma análise crítica a respeito dos estudos intertextuais tanto no campo literário quanto linguístico e oferece uma possibilidade de análise, em que considera, a partir dos pressupostos teóricos da intertextualidade, uma relação entre texto fonte e intertexto de um ponto de vista contínuo no que diz respeito à forma e à função.

¹⁵ Deixamos claro que, ao mencionarmos o termo apropriação neste trabalho, estamos seguindo o modelo de Sant'Anna (1985), para quem esse fenômeno é entendido como algo que se identifica com a colagem, isto é, a junção de vários materiais que são encontrados no cotidiano para a produção de um dado objeto artístico. Essa técnica utiliza-se do deslocamento: o objeto é tirado de sua normalidade para ser posto numa situação diferente, fugindo do seu uso comum. Portanto, esse fenômeno não se aplica nas materialidades, aqui, pesquisadas.

Para isso, o autor aborda o fenômeno da intertextualidade aplicado à multimodalidade do texto, em que abarca, como já vimos, simultaneamente, recursos semióticos diferentes para compor determinada unidade textual. Seu trabalho, desse modo, insere-se nas novas propostas de análises, as quais consideram que o processamento textual das informações ocorre a partir de uma leitura integrada do texto verbal, do material visual (fotografia, cores, gestos), do material sonoro (música, ruídos, entonação, ritmo), entre outras possibilidades, para que se tenha uma significativa compreensão global de texto. Enquanto ele destaca a importância de se compreender como os textos multissemióticos dialogam entre si para produzir sentido, principalmente as relações intertextuais no campo audiovisual, como entre videoclipes, nós, no entanto, propomos a possibilidade de uma relação intertextual entre um texto multimodal (filme) e um texto verbal (livro).

Mozdzinski (2013), baseado nas ideias apresentadas por Marcuschi (2007) a respeito de um *continuum* tipológico em relação aos estudos dos gêneros, propõe seu modelo de análise. O autor argumenta que a intertextualidade pode ser analisada pela sua forma e função. No que se refere à primeira, ele apresenta um *continuum* tipológico em termos da explicitude do texto-fonte, variando idealmente desde o plágio (apresentação indébita do texto como se fosse própria) em que não há marcas explícitas de autoria, até a cópia autorizada (reprodução legalmente autorizada), passando pela alusão, menção indireta, paráfrase, citação direta.

No que diz respeito à segunda (a função), esse critério está ligado ao posicionamento da voz do autor citante em relação à voz do autor citado para produzir seu próprio discurso. Desse modo, segundo o autor, o texto citante pode variar idealmente desde uma situação em que a voz alheia é desqualificada, como, por exemplo, em um debate político, julgamento até o momento em que ela é utilizada com a função de autoridade para validar um novo enunciado. Nesse sentido, quanto maior o distanciamento da voz do autor do texto-fonte maior será a desqualificação desse texto, tendo como exemplo a “citação negativa”, a paródia; quanto maior for a aproximação, maior será a autorização da voz do autor do texto-fonte, tendo-se a paráfrase, a “citação positiva”, por exemplo. Essa relação, então, ocorre desde uma maior aproximação até um maior distanciamento, promovendo, nesse processo, fenômenos como a citação positiva, a paráfrase, o pastiche, ironia, paródia até uma citação negativa.

Podemos observar que, ao propor seu modelo de análise, o pesquisador contribui no sentido de permitir uma maior visibilidade tanto na forma quanto na função que o texto-fonte assume ao ser evocado. No entanto, o próprio autor revela que esse modelo nem sempre pode ser aplicado a todos os objetos de análise, visto a complexidade das materialidades semióticas. Acreditamos que a aplicação desse modelo proposto ou de qualquer outro parâmetro têm por

objetivo, na verdade, evidenciar em que medida o novo contexto produzido converge ou diverge em relação ao texto-fonte, validando, dessa maneira, os pressupostos apresentados por Sant'Anna (1985).

Vimos, também, que a noção de intertextualidade surge no âmbito da literatura devido à grande incidência de textos que se relacionam e da necessidade de nomear esse fenômeno. À Literatura, mais do que observar as formas como a relação intertextual acontece, interessa a sua função, isto é, os efeitos atingidos ao se incorporar a voz alheia no novo texto. A Linguística, por sua vez, estuda o texto independentemente da sua área de atuação. A ela, então, interessa, não somente os efeitos de sentido provocados ao se assumir uma voz alheia, mas, sobretudo, evidenciar como esse fenômeno ocorre na composição de um dado texto, contribuindo, assim, para a produção da coerência textual.

Como a nossa pesquisa objetiva, com base nos pressupostos sobre intertextualidade aqui apresentados, não só demonstrar a forma como a intertextualidade ocorre entre o filme **O Diário de Bridget Jones** e o livro **Orgulho e Preconceito**, mas também evidenciar os efeitos de sentido provocados por essa relação, o próximo capítulo tratará dos aspectos narrativos tanto do texto literário quanto do texto fílmico. Desta forma, poderemos observar em que pontos os textos estudados nessa pesquisa se convergem ou divergem, promovendo os efeitos de sentido pretendidos.

2 LITERATURA E CINEMA

2.1 A literatura e o cinema: aproximações e afastamentos

A Literatura e o cinema têm um ponto em comum: o potencial para contar histórias. No entanto é preciso diferenciar a linguagem literária, verbal, da cinematográfica, multimodal. Segundo Corseuil (2003), é importante destacar uma perspectiva crítica que considere elementos específicos da linguagem cinematográfica, como: montagem, fotografia, som, cenografia, ponto de vista narrativo, os quais são responsáveis pela produção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema.

É preciso considerar a linguagem própria de cada semiose. No cinema, a descrição de uma personagem seja no aspecto físico ou psicológico é sugerida pelas imagens e pelas ações dessa personagem, por exemplo, se ela está com raiva, é possível perceber isso pelo olhar, pelos gestos ou pelo tom de voz. O cinema também conta com trilha sonora e simultaneidade de leitura, proporcionada pelas imagens projetadas na tela, enquanto o romance requer uma leitura linear da história. A produção do espaço da narrativa no cinema, por sua vez, apresenta-se carregado de detalhes e, de acordo com Corseuil (2003), mostra-se como um espaço físico de fato e pode ser representado de modo diferente daquele expresso pelo texto literário.

Silva (2012), apoiada nas ideias de Hohlfeldt (1984), revela que uma das diferenças entre literatura e cinema é que a primeira se constrói em uma linguagem simples e transmitida por intermédio da palavra, já o segundo apresenta uma linguagem complexa, veiculada por vários códigos superpostos. Para a autora, o cinema expõe uma maneira direta de exame, caracterizada por sua identificação imediata do mundo ficcional narrado, permitindo ao espectador perceber por meio das imagens os significados veiculados, tornando, assim, o filme algo perceptível e não pensável. Desse modo, o cinema, diferentemente da literatura, não fala sobre coisas, porém as mostra. A literatura sugere uma cronologia e um espaço, já o cinema os constrói por meio da montagem. Em outras palavras, elementos como figurinos, cenografia, trilha sonora, fotografia dentre outros contribuem para uma representação mais eficaz do período temporal e do espaço a ser tratado. Dependendo a forma como a combinação desses elementos é retratada, pode nos remeter à determinada época e reforçar pontuações e transições sobre a passagem do tempo. Isso tudo nos é apresentado por meio da montagem, ou seja, a composição de cenas organizadas de forma coerente com a mensagem

que se propõe transmitir ao espectador. Essa composição de diversas cenas em uma sequência lógica também imprime a continuidade de tempo e espaço em um filme.

Silva (2012), ainda com base no pensamento de Hohlfeldt (1984), aponta que, enquanto o cenário na literatura é percebido de forma fixa e apresentando sempre a mesma distância em relação ao leitor, o cinema materializa um cenário móvel e integrado, com um olhar sempre variável.

Além do que diz respeito ao espaço, essas artes também se diferem no ponto em que a literatura, por expor pensamento e expressar reflexões, distingue-se do cinema, que é basicamente ação, isto é, enquanto em uma narrativa literária se diz, por exemplo: “O Sr. Darcy sentou-se à mesa para ler e responder as correspondências de costume” (AUSTEN, 2011, P.152), essa noção, no cinema, é dada pela ação e pelo diálogo entre as personagens. A autora lembra também que, enquanto uma obra literária exige apenas um criador, a produção de um filme exige uma equipe grande, constituindo-se, desse modo, uma expressão mais complexa, ainda que seja o diretor a dar a visão final. Isso ocorre porque nem sempre é a mesma pessoa que idealiza um filme, escreve o roteiro e por fim o dirige.

Xavier (2003), por sua vez, na mesma perspectiva que defendemos aqui, aponta que filme e livro têm em comum a forma narrativa, visto que, nos dois casos, quem narra escolhe o que mostrar, quando mostrar e como mostrar. A narração é algo comum entre livro e filme, o que possibilita que seja estudada utilizando categorias comuns na descrição dos componentes que caracterizam determinado texto, posto que uma narrativa pode ser observada sem considerar as especificidades de sua materialidade. Nesse sentido, podemos encontrar elementos comuns como: o tempo, espaço, tipos de ação, as personagens e os procedimentos de narração, sem a necessidade de se especificar se o meio veiculado é constituído por palavras ou imagens.

De acordo com Silva (2012, p.194):

Diante de qualquer discurso narrativo, seja ele do livro ou do filme, temos a fábula e a trama, sendo que a fábula é a história com seus personagens e acontecimentos; já a trama é o modo como esses elementos se dispõem. É óbvio que uma mesma história pode ser contada de maneiras diferentes, o que equivaleria em se tornar uma mesma fábula e tramá-la de diversas formas, podendo mudar a organização do tempo, as disposições dos episódios e até mesmo a hierarquia dos valores.

A autora revela, ainda, que é possível fazer diversas interpretações a partir do mesmo material “bruto”, isto é, um filme pode se basear na fábula extraída de um romance e tramá-lo de outro modo, mudando, assim, a interpretação das vivências apresentadas, o que permite pensarmos em intertextualidade entre sistemas semióticos diferentes, como fazemos nesta

dissertação. Romancista e cineasta têm em comum o fato de escolher o ponto de vista da narração, e, ainda que os recursos utilizados sejam diferentes em um e outro, isso permite uma aproximação ou afastamento entre o romance e o filme.

Quando se compara livro e filme, há alguns aspectos que precisam ser considerados. É mais difícil, por exemplo, representar no cinema aspectos da linguagem verbal, como abstrações, interferências do narrador e aspectos dissertativos, assim como existem características que, embora sejam comuns, não podem ser expressas da mesma forma, como é o caso da descrição, que na literatura requer um grande número de palavras e tempo para serem lidas, já no cinema essa descrição é mostrada somente por meio de imagens e assimilada pelo espectador em poucos segundos (SILVA, 2012, p.195).

Hutcheon, em **Uma teoria da adaptação** (2011), discute a respeito da adaptação de uma obra literária para o cinema. A autora postula que uma adaptação, quando se refere à passagem de uma mídia para outra, como, por exemplo, a literatura e o cinema, em que uma se vale da imaginação do leitor e a outra da percepção do espectador, os diferentes aspectos das mídias vão destacar diferentes aspectos da história. Há algumas categorias que podem ser transpostas, como personagem e história, mas nessa passagem é possível que essas categorias mudem e passem por transformações radicais. Em um romance, por exemplo, o narrador pode mostrar situações e, juntamente com o leitor, julgar criticamente essas situações. Já para apresentar essa história em um filme, exige-se um desempenho visual e um tempo real, os pensamentos das personagens serão mostrados por meio de expressões faciais do ator, da música ou de códigos escolhidos pelo diretor. Além disso, o narrador cinematográfico não poder auxiliar o espectador a chegar a uma conclusão sobre determinados fatos.

Ao discutir também as relações entre literatura e cinema pelo viés da adaptação, Corseuil (2003) deixa claro que, ainda que haja semelhanças entre essas duas artes por meio da estrutura narrativa, o cinema apresenta uma linguagem própria que deve ser considerada em relação as suas técnicas e sistemas de significação, analisando-se elementos como iluminação, trilha sonora, *mise-en-scène*, enquadramento, corte, montagem. Esses elementos devem ser avaliados simultaneamente dentro de um conjunto de significação promovido por um filme. Todas essas técnicas estão ligadas por meio de um sistema a fim de produzir significados.

Embora o cinema tenha mais dificuldade em traduzir os pensamentos da personagem em imagem do que a literatura, segundo a autora citada, não evidencia que um filme não chegue a tal efeito, pois é possível a utilização de metáforas visuais. No cinema, por exemplo,

os pensamentos da personagem podem ser apresentados usando a *voz-over*¹⁶ ou imagens emblemáticas, traduzindo em imagem o que se passa em sua mente. A música também pode auxiliar, expondo a interioridade ou promovendo ambiguidade, quando o que escutamos não corresponde ao que vemos.

Quando comparamos a narração entre um livro e um filme, observamos modificações que se tornam obrigatórias devido à mudança do meio de comunicação. Em um filme, por exemplo, exige-se que a narração seja feita pela câmera e as personagens interpretadas por atores. Conforme Silva (2012, p.199), o cinema e a literatura permitem uma comparação ao usarem técnicas comuns ao narrarem, “como o narrador que mostra somente aquilo que deseja, escolhendo como serão apresentadas as personagens, as ações, o espaço e o tempo, apesar de cada um narrar em seu meio específico”. A autora expõe que ambos os narradores aproximam-se no que se refere à responsabilidade por transmitir a história e seu jeito de narrar pode influenciar na percepção dessa história pelo leitor ou pelo espectador. Defendemos que essa aproximação no que se refere ao processo narrativo entre as duas linguagens/semioses possibilita que demonstremos as marcas de intertextualidade entre os objetos aqui estudados. Desta forma, nas seções e subseções que seguem, apresentamos os elementos próprios de uma narrativa literária, para, depois, considerarmos os elementos constituintes da narrativa fílmica.

2.2 A narrativa literária

Franco Júnior (2003, p. 33) apresenta um conjunto de conceitos que podem ser chamados de operadores de leitura do texto narrativo. Para ele, são pontos importantes que possibilitam o desenvolvimento de uma análise e interpretação do texto narrativo fundamentadas na tradição dos estudos acadêmicos. Alguns desses operadores são, por vezes, usados por linhas diversas de teoria da literatura no que diz respeito ao desenvolvimento do estudo de um texto literário com base nos princípios e na metodologia que lhe são apropriadas.

O autor expõe as variantes no que tange a uma definição ou delimitação conceitual desses operadores de leitura, oferecendo meios para uma análise mais adequada ou, ainda, mais ajustada às possíveis exigências com relação à evolução de estudos sobre o texto narrativo.

¹⁶ *Voz-over* é uma técnica de produção na qual uma voz, que não faz parte da narrativa, é usada com objetivos distintos, por exemplo, mostrar o pensamento de uma personagem, estabelecer a sequência narrativa, indicar saltos no tempo da história.

De acordo com Franco Junior (2003), é lugar comum a divisão da narrativa em três grandes blocos articulados em torno do conceito de conflito dramático ou intriga, cada um correspondendo aos movimentos próprios do gênero, como: introdução, desenvolvimento e conclusão. O autor prefere utilizar o termo movimentos, pois, segundo ele, não há uma ordem fixa a partir da qual a Introdução, o Desenvolvimento e a Conclusão devam aparecer, visto que é possível, por exemplo, a conclusão ser antecipada em relação à introdução e ao desenvolvimento. Isso vai depender das intenções narrativas.

Considerar a divisão da narrativa em três blocos pode ser um tanto precária, uma vez que tal divisão não é traço característico somente da narrativa, mas de qualquer texto. Nesse sentido, Franco Júnior (2003) revela que a especificidade pode ser conferida ao conflito dramático que lhe é intrínseco. Embora não seja exclusivo do texto narrativo, uma vez que ele pode ser observado na poesia lírica e também em relatos, o conflito é fundamental para que se possa estabelecer um estudo detalhado da narrativa na qual ele se apresenta. Para o autor, identificar o conflito configura-se em uma pista metodológica, visto que, por meio dele, é possível “identificá-lo, voltar a ele quantas vezes for preciso para pensar a história que está sendo narrada” (FRANCO JR., 2003, p.34), observar que em torno dele gravita uma série de elementos que são suscetíveis de decomposição por análise descritiva e suscetíveis de “reunião” conseguida sempre com algum distanciamento crítico, por meio da análise interpretativa.

De acordo com o autor, a análise descritiva é aquela direcionada à decomposição do texto em elementos menores que o formam e o fazem pertencer a um dado gênero literário. Essa decomposição do texto em elementos menores faz com que haja uma “dissecação”, facultando, dessa forma, a compreensão e a “classificação das partes que o constituem”. Já a análise interpretativa, está voltada para a compreensão das possíveis relações de sentido estabelecidas por elementos que formam o todo textual, bem como para a compreensão das possíveis relações de sentido estabelecidas entre o que regulamenta a organização de tais elementos sob a forma de texto e a história narrada. Ademais, a análise interpretativa também se refere às relações entre “o texto e seu leitor, o texto e seu autor, o texto e a escola literária à qual se vincula e com a qual dialoga, o texto e a sociedade, o texto e a História etc.”. (FRANCO JR., 2003, p.34)

Diferenciar a história narrada e o texto no qual se insere, segundo o autor citado, é crucial. É necessário sempre considerá-la, já que não basta retirar, depois da leitura, a história narrada do texto que a expressa. No que tange à narrativa literária os dois aspectos estão sempre superpostos e requerem igualmente a atenção do leitor. É preciso observar, analisar,

interpretar e avaliar criticamente tanto a história que o texto narra quanto a maneira como é narrada, exigindo, assim, uma atenção para a própria estruturação do texto, para a maneira como os recursos linguísticos e demais aspectos da narrativa estão organizados em determinado texto. Nesse sentido, ao propormos estudar a intertextualidade entre os objetos de nossa pesquisa pelo viés da estrutura da narrativa, faz-se necessário atentarmos para os elementos narrativos e percebermos de que forma ocorre sua manifestação na materialidade textual.

2.2.1 Os operadores de leitura da narrativa literária

Franco Júnior (2003) expõe um conjunto de operadores de leitura da narrativa organizado principalmente com base nas contribuições de textos de teoria e crítica ao Formalismo Russo e ao *New Criticism*, linhas teóricas que destacam o estudo da materialidade verbal do texto no desenvolvimento dos estudos literários. Segundo o autor, é graças a seu pioneirismo, no que diz respeito à construção da teoria literária como disciplina embasada em princípios e métodos científicos, que o Formalismo Russo e o *New Criticism* forneceram os operadores de leitura básicos às outras linhas de teoria literária que surgiram no século XX.

A partir das contribuições dos formalistas russos, e complementando-as com contribuições de outros teóricos, Franco Júnior (2003) revela que a análise descritiva de uma narrativa pode ser realizada com base nos seguintes conceitos: Fábula e trama ou estória e enredo¹⁷, intriga, personagens, narrador, espaço e tempo.

A **fábula** refere-se aos acontecimentos ou fatos apresentados pela narrativa, ordenados, lógica e cronologicamente, numa sequência que nem sempre corresponde àquela apresentada no texto para o leitor. Ela requer que o leitor realize uma síntese da história narrada. Essa síntese deve possibilitar a abstração dos elementos fundamentais que compõem a história narrada pelo texto. Dessa forma, a fábula deve apresentar os dados relevantes que, de forma resumida, condensem a introdução, o desenvolvimento e a conclusão da história narrada, concatenando as relações de causa/consequência.

¹⁷Observamos que, a partir das colocações de Franco Jr. (2003), os termos **fábula** e **estória** são correspondentes, visto que ambos abarcam a ideia de síntese de uma história, na qual encontramos os elementos fundamentais de um texto narrativo. A mesma noção de correspondência pode ser vista entre os termos **trama** e **enredo**, já que se referem ao conceito de como uma história é apresentada, organizada na sua composição textual. Nesta, dissertação, utilizamos os termos **fábula** e **trama**.

A **trama**, por sua vez, diz respeito ao modo como a história narrada é estruturada sob a forma de texto, isto é, ela configura-se na “arquitetura” do texto narrativo. É o modo como ocorre a organização da história na composição da materialidade textual.

De acordo com Franco Júnior (2003), a trama, ao contrário da fábula, não se pode sintetizar. Ela é observada quando o leitor investiga e define as relações que interligam os diferentes elementos que, arquitetados pela escrita constituem o texto narrativo.

A trama de uma narrativa expõe, quando identificada, o trabalho de produção do escritor, as seleções textuais que ele usa para contar a história de determinada forma, promovendo um dado efeito, conferindo um dado conjunto de sentidos possíveis para a interpretação da história por meio da estruturação das palavras sob a forma de texto.

O conceito de **intriga**, segundo o autor, é diferente dos de fábula e trama, ainda que estejam intimamente ligados. A intriga refere-se ao conflito de interesses que determina a luta dos personagens em uma dada narrativa. Ela está relacionada à noção de conflito dramático, o qual é desenvolvido com base nas ações das personagens. Esses elementos (ação e personagem) vinculam-se à noção de motivo.

Os motivos ligados entre si compõem o apoio temático da obra. Nessa concepção, a fábula resulta das relações entre causa e consequência, colocadas em uma sequência lógica, ou seja, apresenta os fatos de modo que eles tenham ocorrido linearmente. A trama, por sua vez, reúne essas mesmas relações, mas as apresenta de modo a atingir determinados efeitos de sentido dentro do texto. Há vezes em que fábula e trama coincidem-se em termos de sequência linear, porém há momentos em que são completamente díspares, quando, por exemplo, uma narrativa começa pelo seu final.

A noção de fábula¹⁸, com o sentido de história narrada, corresponde à ideia de *diegese*, apresentada por Genette (1979). Segundo o autor, a *diegese* é o plano funcional e sequencial do texto. Já a trama, corresponde ao conceito de discurso que, para ele, estabelece relações de encadeamento, de oposição, ou seja, a forma de constituição da história

A **personagem** é outra categoria fundamental de uma narrativa. De acordo com Franco Jr. (2003, p.38), “é sobre ela que recai, normalmente, a maior atenção dispensada pelo leitor, dada a ilusão de semelhança que tal elemento cria com a noção de pessoa”. Uma personagem é um ser constituído por intermédio de signos verbais, no que tange ao texto narrativo escrito, e de signos “verbo-voco-visuais”, no que se refere a textos de natureza híbrida, como, por exemplo, peças de teatro, filmes, novelas de televisão. Reis (1997, p. 360)

¹⁸Os conceitos de fábula e trama apresentam, de certo modo, correspondência nos conceitos de estória (*story*) e enredo (*plot*), divulgados a partir dos estudos de Forster (1974) e do *New Criticism* norte-americano.

revela que a personagem é “o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia do relato”. As personagens são, desse modo, representações de seres em torno dos quais a narrativa se movimenta a partir de suas ações e/ou estados.

Segundo Franco Jr. (2003), as personagens podem ser classificadas por meio de dois aspectos: a) de acordo com seu grau de importância para o desenvolvimento do conflito dramático presente na história narrada pelo texto narrativo; b) com base no grau de densidade psicológica.

No primeiro aspecto, temos as personagens classificadas em **principal** e **secundária**. Entende-se por principal quando suas ações são cruciais para a composição e o desenvolvimento do conflito dramático. Já a secundária, é vista como tendo ações não fundamentais para a constituição e o desenvolvimento do conflito dramático. Porém, por artifício do enredo, a personagem secundária pode apresentar-se como peça fundamental para o desenvolvimento do conflito presente no texto. De acordo com Candido (1970, p. 51), “o enredo existe através de personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagens exprimem ligados os intuitos do romance”.

Quanto à densidade psicológica, segundo aspecto, elas podem ser divididas em **plana**, **plana com tendência a redonda** e **redonda**. A primeira apresenta baixo grau de densidade psicológica; marca-se por atributos que caracterizam seu ser e o seu fazer. Essa classificação, baseada em Forster (1974), para Franco Junior (2003), abarca dois subtipos: a **personagem tipo** (a enfermeira, o padre, o pirata etc.) e a **personagem estereótipo** (como, por exemplo, o pirata com perna de pau, olho de vidro, cara de mau, barba por fazer, brinco de argola, gancho na mão, papagaio no ombro etc.). Para Candido (1970), a personagem plana apresenta-se invariável, é constituída em torno de uma única ideia, não muda com as circunstâncias. Essa personagem expõe comportamentos típicos do homem em sociedade, como os mencionados acima.

A personagem **plana com tendência a redonda**, por sua vez, é tida como aquela que expõe um grau mediano de densidade psicológica, isto é, ainda que marque uma linearidade predominante no que diz respeito às características do ser e fazer, como afirma Candido (1970), é uma personagem que não se limita totalmente à previsibilidade.

Já **redonda**, caracteriza-se pela não linearidade no que tange às relações do ser e fazer. Para Candido (1970), essa personagem é apresentada à luz de sua natureza profunda, no que tange à noção de existência. Na mesma direção, Franco Jr. (2003) afirma que ela revela maior complexidade no que se refere às tensões e contradições que marcam a sua psicologia e suas ações, logo pode surpreender o leitor ao longo do texto, dado o seu grau de imprevisibilidade.

Os estudos literários regularmente valorizam as potencialidades semânticas da personagem. Dessa forma, deve-se entender a personagem como:

um “signo”, o que significa destacar a sua condição de unidade suscetível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas: a personagem é localizável e identificável pelo nome próprio, pela caracterização, pelos discursos que enuncia etc., o que permite associá-la a sentidos temático-ideológicos confirmados em função de conexões com outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas. (REIS, 1997, p.361)

Acreditamos, com base nas colocações de Reis (1997), que uma das formas de se perceber a relações intertextuais é por intermédio das caracterizações e ações das personagens. Assim, evidenciaremos, no capítulo três, as semelhanças e diferenças entre as personagens das narrativas aqui estudadas, para observarmos, dessa forma, os graus dessas relações.

Outra entidade fundamental que estrutura a narrativa é o **narrador**. Seu estatuto difere, tanto do ponto de vista ontológico como do ponto de vista funcional, do estatuto do autor. Reis (1997, p.354) defende que o autor corresponde a uma entidade real e empírica, já o **narrador** é uma categoria fictícia a quem compete a missão de enunciar a trama. Trata-se de um sujeito com existência textual, um “ser de papel”, como denominou Barthes (1966).

No entanto, segundo Reis (1997), não se deve entender o narrador sob uma ótica formalista. Para ele, ainda que se reconheça a sua especificidade ontológica, é preciso considerar que o narrador é, em último caso, uma invenção do autor; desse modo, um autor pode deixar transparecer em seu narrador determinadas atitudes ideológicas, éticas, culturais etc. que se assemelham com as dele. Isso não quer dizer que o faça de forma direta e linear, porém em determinados momentos, apresentando estratégias narrativas, como, ironia, proximidade relativa, elaboração de um *alter ego* etc. Isso significa dizer que as relações entre autor e narrador solucionam-se nas possibilidades técnico-literárias visualizadas de autor. (REIS, 1997, p. 354-355)

A função enunciativa do narrador possibilita instaurar a existência de um destinatário do ato narrativo denominado narratário. Esse conceito requer uma prévia distinção com relação ao leitor real da narrativa. Consoante Reis (1997, p.355),

Ao destinatário imediato da narrativa (o leitor real poderá ser seu destinatário mediato), instituído também como “ser de papel” com existência puramente textual, dependendo diretamente do narrador que se lhe dirige de forma explícita ou implícita.

O narrador cumpre um papel fundamental na narrativa. É por meio dele que uma dada história é contada e apresentada por intermédio de uma perspectiva, ou de outro modo, refere-se ao modo como é elaborada a informação diegética expressa por uma determinada focalização. Nas palavras de Reis (1997, p. 366), a focalização pode ser:

- Potencialmente ilimitada quanto ao âmbito de alcance que atinge e aos elementos informativos que faculta (**focalização omnisciente**);
- Condicionada pelo campo de consciência – sentidos, percepções, apreciações, etc. – de uma personagem inserida na história (**focalização interna**, isto é, activada do **interior** da personagem);
- Limitada à superfície do visível e cingindo a informação narrativa ao exterior dos elementos observados (**focalização externa**, que pode resultar também das limitações do olhar de uma personagem). [grifos do autor]

Dada a importância do narrador, pensamos que é importante destacar seu papel nos dois textos aqui estudados, bem como a focalização dada às histórias, pois elas são feitas a partir do ponto de vista das protagonistas. Esses aspectos requerem de nós uma maior atenção, a qual será dada no capítulo três, em que discutiremos o papel da mulher no século XIX, assim como o da mulher apresentada no século XX.

Franco Jr. (2003), por sua vez, expõe que é comum o narrador ser classificado a partir das pessoas do discurso (isto é, em 1ª ou 3ª pessoa), ou ainda como “narrador participante” e “narrador observador”. Essa visão, no entanto, segundo ele, é limitada para expressar a importância e a complexidade da figura do narrador em um texto. O autor, apoiado em Aguiar e Silva (1988), argumenta que essa categoria cumpre a função de uma “voz” imprescindível no texto narrativo, além do que exerce o papel de agente de um processo de “focalização” que compromete a história narrada.

A focalização, conforme Franco Junior (2003), refere-se à posição adotada pelo narrador para narrar a história, pelo seu ponto de vista. O foco narrativo é um meio empregado pelo narrador para enquadrar a história de um determinado ponto de vista. Esse recurso mostra o objetivo do narrador (e, por conseguinte, do autor) de provocar o intelecto e as emoções do leitor, conduzindo-o para conseguir sua adesão às ideias e valores que são passados ao se narrar a história.

Reis (1997) aponta que, em uma situação narrativa, o narrador pode ser aquela figura que relata uma história a que é estranho, porque não faz e nem fez parte dela como

personagem, este se denomina **heterodiegético**¹⁹. Segundo o autor, esse tipo de narrador tende a assumir um papel de autoridade que normalmente não é questionada; a terceira pessoa é forma predominante nessa focalização.

O autor postula outra situação narrativa diferente, em que a narrativa é estabelecida por um narrador **homodiegético**. Refere-se a um narrador que, tendo vivido a história como personagem, extrai dessa experiência aquilo que permite a produção da narrativa. Mas, esta vivência da história é de cunho secundário, colocando-o como mera testemunha da história.

Já quando o narrador vivenciou a história como protagonista, classifica-se como narrador **autodiegético**. Neste caso, o narrador é uma categoria que, tendo experimentado várias situações e aventuras, com base em um amadurecimento, expõe o “devir” de sua existência. Nesse tipo de focalização, o narrador aparece em primeira pessoa, uma vez que se coincidem narrador/personagem (REIS, 1997).

Franco Junior. (2003) apresenta ainda outros elementos que se fazem presentes em uma narrativa. O **tema** é o assunto que compreende o conflito dramático central da história narrada. **Motivos**, por sua vez, são subtemas relacionados ao tema e atrelados ao desenrolar da história e ao conflito dramático. São evidenciados pelas ações das personagens ou pelo desenvolvimento do conflito dramático. Eles podem ser secundários ou essenciais para o encadeamento da narrativa. Já a **motivação**, refere-se ao conjunto de motivos que, relacionados à temática, mostram o como essa temática é trabalhada no decorrer da narrativa.

O **espaço** é outra hierarquia narrativa. Trata-se do conjunto de referências de caráter geográfico e/ou arquitetônico que caracterizam o lugar onde acontece a história. Segundo Franco Jr. (2003, p. 44), o espaço corresponde a “uma referência material marcada tridimensionalmente que situa o lugar onde personagens, situações e ações são realizadas”. Por **ambiente**, o autor entende como sendo “o resultado de determinado quadro de relações e “jogos de força” estabelecidos, normalmente, entre as personagens que ocupam determinado espaço na história”. Desse modo, o ambiente constitui-se na “atmosfera” criada entre as personagens no desenrolar do conflito dramático.

A **Ambientação**, por seu turno, corresponde ao modo como o ambiente é construído pelo narrador e, por conseguinte, identifica o modo de produção escrita do autor. Franco Jr. (2003, p. 44), baseado em Lins (1976) classifica três tipos de ambientação:

¹⁹ A classificação de narrador apresentada por Reis (1997) está em Genette (1979). Como já visto anteriormente em nota, o termo *diegese* é de Genette. Esse termo significa “estória contada” (ou fábula); hetero = diferente, assim, heterodiegético refere-se a algo que está à margem (fora) da estória, da fábula.

1) **Franca** – é a ambientação construída por intermédio de um narrador heterodiegético ou um narrador que não participa da história narrada; 2) **Reflexa** – esta é identificada por intermédio do ponto de vista de personagem(ns); 3) **Dissimulada ou oblíqua** – refere-se a um ambiente produzido por meio de sugestões com base no fazer dos personagens.[grifos do autor]

Como Franco Jr., com relação ao **tempo**, o último operador aqui apresentado, os estudos mais completos estão na teoria de Genette (1979). Este autor propõe uma distinção entre “o tempo da coisa contada” e o “tempo da narrativa”. Em Franco Jr. (2003), há um estudo minucioso a respeito das especificidades com relação ao aspecto temporal. No entanto, para este trabalho, interessa-nos o tempo da *diegese* (história narrada), visto que, ao observarmos os objetos aqui analisados, encontramos exatamente nesse aspecto pontos intertextuais.

No que tange ao tempo da *diegese*, ele pode ser **objetivo** (cronológico) e **subjetivo** (psicológico). O primeiro refere-se à linearidade dos acontecimentos. Pode ser observado pela passagem das horas, dos dias, das estações do ano, de datas, portanto, por toda forma objetiva de marcar o tempo. O segundo, por sua vez, está ligado ao tempo cronológico, no entanto, distingue-se deste, já que se trata do tempo da experiência subjetiva das personagens. Caracteriza-se pelo tempo das vivências das personagens, “o modo como elas experimentaram sensações e emoções no contato com os fatos objetivos e, também, com suas memórias, fantasias, expectativas”. (FRANCO JR., 2003, p. 45)

Na seção a seguir, faremos a análise da estrutura narrativa do livro **Orgulho e Preconceito**. Para isso, perseguiremos o percurso analítico estabelecido por Silva (2014), em seu trabalho **A tradução da personagem Elizabeth Bennet, de *Pride & Prejudice*, para o cinema**, bem como a proposta de Franco Jr. (2003), em seu texto Operadores de Leitura da Narrativa. Optamos por fazer, separadamente, uma leitura analítica dos objetos de pesquisa, pois pensamos ser útil percebermos as categorias narrativas presentes em cada materialidade, lembrando que estamos diante de semioses diferentes. Desse modo, poderemos ter uma melhor percepção das suas diferenças, mas, sobretudo, o que as assemelham, para estabelecermos parâmetros suficientes para, depois, analisar a intertextualidade, por meio do confronto das duas materialidades, no terceiro capítulo.

2.2.2 Leitura, análise e interpretação de *Orgulho e Preconceito*

O livro **Orgulho e Preconceito** é um romance da escritora britânica Jane Austen, publicado pela primeira vez em 1813, em três volumes. Na verdade havia sido terminado em 1797, antes de ela completar 21 anos, em Steventon, Hampshire, onde Jane morava com os pais. Originalmente denominado *First Impressions* (Primeiras Impressões), nunca foi publicado sob este título; ao fazer a revisão dos escritos, Jane intitulou a obra e a publicou como *Pride and Prejudice* (Orgulho e Preconceito).

Observamos que nesse objeto a fábula e a trama coincidem em termos de sequência lógica. Por isso, optamos apresentar essas duas categorias juntas. Vemos a necessidade de expor o desenrolar da trama, por conseguinte, da fábula de forma um pouco mais detalhada, pois acreditamos que muito dos episódios, aqui apresentados, podem ser observados também em **O Diário de Bridget Jones**.

A **trama** inicia-se com a notícia de que um jovem rico e solteiro, chamado Charles Bingley, teria alugado uma propriedade em *Netherfield*. Essa notícia deixa todos os moradores de Meryton em polvorosa, principalmente, a Sra. Bennet, mãe de cinco filhas: Jane, Elizabeth, Mary, Kitty e Lydia Bennet. O principal objetivo da Sra. Bennet é casar as filhas, para garantir, dessa forma, o futuro delas.

Ocorre um baile, logo à chegada do Sr. Bingley. Nesse baile, as cinco moças são apresentadas a ele, que se atrai pela filha mais velha, Jane Bennet, com quem dança durante o baile. Acompanhando Bingley, está Sr. Fitzwilliam Darcy, membro da aristocracia inglesa. Este se apresenta menos satisfeito que o amigo e desdenha os habitantes daquela comunidade, exemplo disso é quando rejeita a sugestão de Bingley para dançar com Elizabeth, provocando a desaprovação dos participantes da festa, os quais passaram a vê-lo como um ser arrogante, frio, pomposo, e deixando ferido o orgulho de Elizabeth.

Com o passar dos dias, o Sr. Bingley mantém contato com as irmãs Bennet. Jane recebe um convite para jantar na casa de Bingley. No entanto, devido a uma estratégia da Sra. Bennet, Jane toma chuva durante a viagem e fica doente, tendo que permanecer na casa de Bingley. Preocupada com a irmã, Elizabeth caminha até a residência de Bingley. Ao chegar e ser anunciada, chama a atenção de todos, mas, principalmente de Caroline Bingley, irmã do Sr. Bingley, que desaprova o fato de uma moça andar sozinha e naquelas condições (lama nos pés e rosto corado pela caminhada). Darcy, que também está na residência dos Bingley, dessa vez, recebe-a de uma maneira mais amistosa. Nessa visita, ele tem a possibilidade de conhecer Elizabeth melhor, notando, assim, sua inteligência e perspicácia.

Com Jane recuperada e de volta a casa, os Bennet recebem um carta do Sr. Collins, clérigo, primo distante do Sr. Bennet e a quem caberá a herança da família, visto que à época somente os filhos homens tinham direito a ela. O cavalheiro iria fazer uma visita. Collins é visto como um tolo, pomposo e subserviente. Fica interessado primeiramente por Jane, porém a Sra. Bennet o dissuade, dizendo que está comprometida com o Sr. Bingley. Dessa forma, seu foco volta-se para Elizabeth, porém esta recusa seu pedido de casamento. No entanto, pouco tempo depois, o Sr. Collins pede a melhor amiga de Lizzy em casamento, a Srta. Charlotte Lucas, que o aceita por conveniência.

As irmãs mais novas de Elizabeth, Kitty e Lydia, interessam-se por oficiais da milícia os quais vão a *Meryton* para passar um tempo. Em um passeio a *Maryton*, as irmãs Bennet conhecem um oficial, Sr. Wickham, que era novo no lugar e assumiria um posto na corporação. Sua aparência contava muito a seu favor; ele tinha todos os melhores “atributos” da beleza, lindas feições, boa estatura e boa prosa, disposição para conversar, uma solicitude, ao mesmo tempo, correta e despretensiosa. No momento em que conhecem o cavalheiro, deparam-se com Darcy e Bingley que estavam a cavalo indo em direção a *Longbourn*, atrás de notícias sobre a saúde de Jane. Lizzy fica assombrada com o efeito do encontro entre Darcy e Wickham, ambos mudam de cor. Esse comportamento intrigou-a, despertando nela certa curiosidade para saber o sentido daquilo.

Elizabeth e Wickham têm a oportunidade de se reencontrarem em um jantar na casa da senhora Philips, tia de Lizzy. Ali puderam conversar e, nessa conversa, falaram sobre o Sr. Darcy. Ela confia que achava aquele bastante antipático e, mesmo conhecendo-o superficialmente, “homem de mau gênio”. Wickham, por sua vez, revela à protagonista que se sentia muito injustiçado, pois tinha vivido a infância com Darcy e que o pai deste havia deixado dinheiro e o presbitério como herança, mas que o Sr. Darcy deixara-o sem nada. Esse fato acirrou ainda mais a raiva de Elizabeth em relação ao Sr. Darcy.

O Sr. Bingley e suas irmãs oferecem um baile em *Netherfield* para o qual as irmãs Bennet são convidadas. A casa dos Bennet fica em polvorosa para a chegada desse baile. Elizabeth, em particular, anseia por rever Wickham, poder dançar com ele e, ao mesmo tempo, observar o comportamento do Sr. Darcy diante de seu desafeto. O entusiasmo de Lizzy, no entanto, deu lugar à frustração ao ser avisada pelo primo Collins que as duas primeiras danças seriam com ele, justamente o que ela pretendia fazer com Wickham. No dia do baile, porém, este não comparece, alegando, segundo um amigo, compromissos de negócios na cidade, mas Lizzy desconfia ser na verdade outros motivos, como a presença de

Darcy. Elizabeth cumpre seu suplício e dança as duas primeiras músicas com o primo, o que lhe foi mortificante.

Abordada subitamente pelo Sr. Darcy, aceita o convite para dançar. Durante a dança, tentam alguns assuntos, dentre os quais a respeito de Wickham. Diante de alguns questionamentos de Lizzy, Darcy revela que o outro era abençoado com modos muito agradáveis para fazer novas amizades, porém não tinha certeza da sua capacidade para mantê-las. O diálogo, no entanto, só foi proveitoso para deixar a protagonista mais intrigada e nada satisfeita com as respostas.

Depois de dançar com Darcy, Lizzy é surpreendida pela aproximação da senhorita Bingley. Esta diz saber do interesse dela por Wickham. Em tom de conselho, a irmã de Bingley avisa para Elizabeth não acreditar naquilo que ele diz quanto ao fato de Darcy tratá-lo injustamente, pois era absolutamente falso. Diz ainda sentir pena por essa descoberta em relação a seu favorito e, que, na verdade, isso se devia à ascendência de Wickham. Essas afirmações irritaram demasiadamente Lizzy, o que para ela mostrava a ignorância da senhorita Bingley atrelada à influência maliciosa do Sr. Darcy.

Ao encontrar sua irmã Jane, Elizabeth pergunta a ela se havia conseguido alguma informação junto ao Sr. Bingley a respeito de Wickham. Ele havia revelado estar desinformado das principais circunstâncias, mas poderia jurar pela conduta e honra do amigo Darcy. Essa informação Lizzy preferiu atribuir às impressões passadas a ele pelo próprio Sr. Darcy.

A única alegria de Lizzy, naquele baile, era ver o princípio da felicidade de sua irmã Jane junto a Bingley. Esse fato deixa outro membro da família ainda mais exaltado, a Sra. Bennet. A mãe de Elizabeth, não aguentando de tanto entusiasmo, descrevia sua felicidade em alto e bom som, de modo que pudesse ser ouvido por outras pessoas, principalmente pelo Sr. Darcy que, pelo que Lizzy observava, apresentava uma expressão de desprezo indignado, a qual foi mudando para um ar mais grave. Naquela noite, parecia que sua família estava propensa ao ridículo: as inconveniências da mãe, a apresentação angustiante de Mary, devido a sua voz fraca e postura afetada, os comentários desnecessários do pai, a impertinência do primo Collins e as tolices de Lydia e Kitty atrás dos oficiais. Diante desses acontecimentos, ela não sabia se era mais intolerável o desdém silencioso de Darcy ou os sorrisos insolentes das irmãs de Bingley.

Passado o baile, de repente o Sr. Bingley, suas irmãs, juntamente com o Sr. Darcy resolvem ir embora de *Netherfield* para retornarem a Londres. Caroline Bingley manda uma

carta para Jane que fica muito triste. Elizabeth desconfia da interferência das irmãs de Bingley e do Sr. Darcy.

Elizabeth, após o casamento de Charlotte, visita a amiga que se mudou com o esposo para a propriedade de *Rosings*, a qual pertence à Lady Catherine De Bourgh, senhora aristocrática e tia de Darcy. Durante sua estada lá, Elizabeth foi convidada para jantar à casa dessa senhora que recebe a protagonista com ar superior, porém Lizzy não se deixa intimidar. Darcy também aparece por lá. Os dois jovens passam a ter um contato mais próximo. Em um dia que Elizabeth não comparece ao jantar, Darcy, preocupado, vai até ela. Nesse dia, o protagonista faz uma proposta de casamento, revelando que tentou resistir a seus sentimentos, por conta do nível social dela, da sua origem e do comportamento de sua família, porém ele estava disposto a passar por cima disso tudo em nome do seu amor. Elizabeth, surpresa e com raiva pelo modo como Darcy falou de sua família, recusa seu pedido. Ela alega que, além de considerá-lo orgulhoso e desagradável, ser responsável pela separação de sua irmã Jane e do Sr. Bingley, bem como o culpa pela situação do Sr. Wickham. Darcy, não acreditando no que ouvia, acaba assumindo a culpa pela separação de Bingley e Jane. Mas, diz que ela está completamente enganada a respeito do Sr. Wickham. No outro dia, quando Elizabeth fazia uma caminhada, Darcy entrega-lhe uma carta, em que explica tudo a respeito dos dois episódios.

No que diz respeito ao romance de Bingley e Jane, preferiu afastar os dois, por pensar que Jane não correspondia às mesmas expectativas do amigo. Já em relação a Wickham, ele revela que o rapaz é mentiroso, visto que o pai de Darcy tratava-o como um filho, quando morreu deixou uma quantia em dinheiro para o jovem, mas este gastou tudo. Sem dinheiro, tentou fugir com Georgiana, a irmã de Darcy, para pegar parte de sua herança, mas a abandonara quando percebeu que seu plano não daria certo. Ao ler a carta, Elizabeth fica confusa e começa a refletir sobre as primeiras impressões a respeito dos dois rapazes e de si mesma.

Ao encontrar Wickham de novo, trata-o com indiferença. Pouco tempo depois a milícia deixa a cidade, para alívio de Elizabeth e desespero das irmãs mais novas. Porém, sua irmã Lydia, a que tem menos comportamento adequado para época e a mais intempestiva, consegue, permissão para ir, no verão, para Brighton com uma família de amigos, podendo assim reencontrar os oficiais. Elizabeth, por sua vez, é convidada pelos tios, o Sr. e a Sra. Gardiner a fazer um passeio pelo interior da Inglaterra. No decorrer desse passeio, passam pela região em que fica *Pemberley*, propriedade de Darcy. A tia de Lizzy sugere conhecer o lugar, porém a protagonista fica receosa, mas acaba aceitando quando o tio revela que o

proprietário não está na mansão. Essa visita é de extrema importância para a narrativa, visto que ali Elizabeth percebe o poder de Darcy, além de escutar dos empregados somente características positivas a respeito do patrão. Isso permite que a protagonista comece a mudar a imagem que tinha do Sr. Darcy.

De repente o Sr. Darcy chega a *Pemberley*, deparando-se com os visitantes, Elizabeth e seus tios. Ele fica surpreso, mas trata a todos com respeito e gentileza. Há uma maior aproximação dos tios de Elizabeth e da própria protagonista com o Sr. Darcy, tanto que ele os convida para jantar na mansão. No entanto, essa aproximação e o passeio são interrompidos por uma carta para Elizabeth, em que era expressa a notícia de que sua irmã Lydia havia fugido com Wickham, sem deixar pistas de seu paradeiro. Darcy, que estava por perto nesse momento, fica sabendo do caso. Elizabeth volta para casa e fica junto de sua família.

Já em sua casa, a protagonista e os tios ficam sabendo de mais detalhes. Assim, o Sr. Gardiner e Sr. Bennet vão para Londres em busca do casal. Porém, depois de alguns dias de busca, o Sr. Bennet retorna desanimado e sem notícias. Para a surpresa de todos, algum tempo após a procura frustrada do Sr. Bennet, a família recebe uma carta do Sr. Gardiner, informando notícias sobre o casal. O Sr. Wickham estaria disposto a casar com Lydia, em troca de uma renda anual. Essa renda teria sido paga pelo Sr. Gardiner, mas, no final, Elizabeth descobre que quem, na realidade foi o responsável por isso e por salvar a honra de sua família, foi o Sr. Darcy.

Após o episódio com Wickham e Lydia, certo dia a Sra. Bennet fica sabendo, pela governanta de *Netherfield*, que o Sr. Bingley estaria de volta. Dias mais tarde, é surpreendida pela visita do cavalheiro juntamente com seu amigo, Sr. Darcy. Este parte para Londres para uma viagem de dez dias. Enquanto isso, o amigo Bingley, depois de alguns chás e jantares, finalmente, declara-se e pede Jane em casamento. Fato que deixa a Sra. Bennet em êxtase, visto que, inicialmente, esse era um de seus maiores objetivos. Elizabeth, por sua vez, também, fica maravilhada, uma vez que ela foi testemunha de todo o sofrimento da irmã.

Felizes por Jane, Elizabeth e sua família são surpreendidas pela visita inesperada de Lady Catherine De Bourgh. A sós com a protagonista, a aristocrata diz ter ouvido rumores sobre as intenções do sobrinho para com ela e tenta persuadi-la do contrário, visto que o Sr. Darcy era prometido para sua filha. No entanto, Lizzy não se deixa intimidar e não dá a resposta desejada por Lady Catherine, deixando-a furiosa. Após esse acontecimento, Darcy volta e, juntamente com o Sr. Bingley, faz uma visita à família Bennet. Durante uma caminhada de Elizabeth com Darcy, a protagonista, ansiosa, resolve revelar que sabe da ajuda dada por ele a sua irmã Lydia. Darcy, surpreso, diz “Que o desejo de fazê-la feliz pode ter

sido um estímulo que me levou a agir, não havei de negar. [...] Por mais que os respeite [os membros de sua família], creio, pensei apenas em você” (AUSTEN, 2011, p. 506)²⁰. Ele pergunta se os sentimentos dela continuam os mesmos de antes (quando se declarou pela primeira vez e foi rejeitado por ela). Nesse momento, Darcy se declara pela segunda vez. Lizzy, então, expõe que seus sentimentos passaram por uma transformação “de modo a receber com gratidão e prazer a presente confirmação”. A partir daí, expõem seus sentimentos e falam sobre as mudanças pelas quais tiveram que passar para deixarem para trás, respectivamente, seus orgulhos e seus preconceitos para ficarem juntos. Depois da declaração, há, assim, o pedido de casamento que, dessa vez, não é rejeitado.

A narrativa encerra com a Sra. Bennet orgulhosa pelos casamentos de Jane e Bingley, Elizabeth e Darcy, mas ainda, de vez em quando, conservava seus ataques de nervos. O Sr. Bennet passou a sair mais de sua biblioteca para fazer visitas a sua segunda filha. Kitty, a mais nova das irmãs, teve grandes progressos graças ao convívio com as duas irmãs. Mary foi a única filha que permaneceu com os pais, visto que a Sra. Bennet não suportava o fato de ficar sozinha. Lydia, fadada a um casamento mal sucedido, vive sendo auxiliada pelas irmãs para pagar suas dívidas, pois os dois sempre gastam mais que a renda lhes permite.

Ainda no que diz respeito à **trama**, a composição da história é apresentada de modo que as relações de causa e efeito estão colocadas numa sequência lógica, para que haja as resoluções dos conflitos existentes. Há muitos **conflitos** no desenvolvimento da narrativa, como, por exemplo, o desespero da Sra. Bennet em casar suas cinco filhas e vê-las seguras. Diante do desespero da senhora Bennet em saber que a herança da família iria parar na mão do primo Collins, este se vê na obrigação de escolher uma das filhas dos Bennet para matrimônio, voltando seu interesse primeiramente para Jane e depois para Lizzy, mas esta o recusa. A separação de Jane e Bingley, promovida pelas irmãs Bingley e pelo Sr. Darcy. Há também a aproximação de Darcy e Elizabeth, porém o orgulho e preconceito dos dois os afastam, fazendo com que a protagonista flerte com George Wickham, desafeto de Darcy por inimizades do passado. Wickham, aproveitando-se da admiração de Elizabeth por ele e da antipatia inicial dela por Darcy, distorce os fatos do passado que ocorreram entre ele e o protagonista e apresenta somente aquilo que o beneficia. Os dois (Wickham e Darcy) tornam-se, assim, rivais. Wickham é responsável, ainda, por outro conflito: sua fuga com Lydia que coloca toda a família em risco de perder sua reputação.

²⁰ That the wish of giving happiness to you, might add force to other inducements which led me on, I shall not attempt to deny. But your *family* owe me nothing. Much as I respect them, I believe, I thought only of you. (AUSTEN, 2009, p.319)

As **personagens** são Elizabeth Bennet, Sr. Fitzwilliam Darcy, Sr. Bingley e suas irmãs, Sr. e Sra. Bennet, as filhas Jane, Kitty, Lydia e Mary, Sr. Collins, Srta. Charlotte Lucas, Lady Catherine, Sr. e Sra. Gardiner, Georgiana, Sr. George Wickham. Quanto ao grau de participação na narrativa, Elizabeth e Darcy classificam-se como as principais, protagonistas, sendo os demais secundários. No entanto, os outros personagens têm papel fundamental no desenvolvimento da trama.

Como é o exemplo da personagem Wickham, que promove duas reviravoltas na história. Ele é filho de um antigo intendente da propriedade da família de Darcy. Seu jeito cativante seduz as pessoas com as quais convive. Desperta inclusive a admiração de Elizabeth, com quem flerta, tornando-se um rival para Darcy. Elizabeth percebe a inimizade entre os dois e tenta descobrir o que houve entre eles. De forma convincente, ele revela só um lado da história que aconteceu no passado entre ele e o Sr. Darcy, limitando-se a contar somente os fatos que lhe interessavam, destruindo, assim, a reputação do rival (Sr. Darcy), projetando nele os seus próprios defeitos. Esse fato faz com que Elizabeth sinta ainda mais raiva de Darcy. Outra reviravolta provocada por ele foi a fuga com a irmã de Elizabeth, Lydia, com quem não tinha a intenção de se casar, porém muda de ideia a partir de uma renda anual oferecida por Darcy. Desse modo, podemos dizer que Wickham contribui significativamente para o conflito da história, o que confirma a colocação de Franco Jr. (2003), em relação à importância das funções das personagens secundárias para o texto. Wickham enquadra-se como o antagonista dessa história, porém não podemos considerá-lo uma personagem redonda, uma vez que não ocorre transformação em suas atitudes, pois, ao mostrar-se solícito, educado, e simpático, o fazia por conveniência, mas, na verdade, em sua essência, ele sempre foi um mau-caráter, haja vista o seu comportamento no passado em relação a Darcy e Georgiana, como, no presente, no que diz respeito a Lydia.

Outras personagens secundárias e que são essenciais para o desenvolvimento do conflito dramático são:

- Sra. Bennet, que exerce, inicialmente, uma função cômica, quase caricatural, pois sua principal ocupação era casar as filhas. Isso é um problema que ela tenta resolver de forma atrapalhada, quase “vendendo” as filhas. É uma mulher de inteligência medíocre, cultura rudimentar e temperamento incerto, além de se refugiar em seus achaques de nervos e ter como passatempo preferido os passeios e mexericos. Parece ter consciência do seu grande problema para época: não ter nenhum filho homem, mas, sim, cinco filhas em idade de se casar, afinal ela é a mãe e precisava preocupar-se com o futuro delas. Esse comportamento pode dar a essa personagem, como

apresentado por Franco Jr (2003), tendência à redonda, já que, se ela se submete a tais ridículos, é porque sabe da gravidade do problema para época: a condição da mulher que tinha quase que exclusivamente no casamento uma segurança para a vida futura e, não casar, significava esperar um futuro de infortúnios. Ter essa noção mostra a consciência da Sra. Bennet, daí classificarmos sua característica como tendência à redonda. Ela é a única personagem secundária que se distingue quando à classificação, pois todas as outras podem ser consideradas planas, como veremos a seguir.

- Sr. Bennet, dono de um humor sarcástico, culto e inteligente, não aprova o comportamento frívolo da esposa e das filhas mais nova, no entanto, é conivente com essa atitude, pois não as impede de tais ações. É amigo de Elizabeth, de quem admira sua inteligência e racionalidade, considerando-a diferente das irmãs.
- Jane, caracteriza-se pela típica romântica da época, é a mais velha das irmãs Bennet, considerada também a mais bonita. Dona de uma capacidade ampla de gostar das pessoas, com isso nunca vê mal em ninguém, aproveitando o que há de melhor nelas. É o exemplo da candura e tolerância. É uma personagem plana, já que não passa por nenhum processo de transformação.
- Lydia é a mais nova das irmãs, a que tem o comportamento menos adequado para época. Sua infantilidade e teimosia, aliadas ao excesso de energia de uma adolescente, reforçam sua característica intempestiva. Mostra-se, ainda, indiferente aos acontecimentos a sua volta e, devido ao seu feitio arrogante, pensa só em si. É ela, juntamente com Wickham, que promoverá um dos desequilíbrios da narrativa, sem necessariamente ser uma vilã. Por fazer o esperando, visto sua caracterização e o seu comportamento, podemos considerá-la plana.
- Kitty, pouco mais velha que Lydia, é extremamente influenciável por esta, tornando-se algumas vezes impertinente.
- Mary, por sua vez, quer aparentar ser possuidora de um talento cultural e musical, mas que, na prática, limita-se a repetir citações carregadas de moralismo inadequado aos momentos em que os usa ou faz apresentações embaraçosas por cantar muito mal, como foi no baile em *Netherfield*.
- Charles Bingley, jovem afável, aluga a propriedade de *Netherfield* perto da família Bennet. Bonito, generoso, distinto, bem-humorado e sociável, pelo seu caráter bondoso, assim como Jane, deixa-se levar pela opinião de Darcy e das irmãs, o que o torna um jovem ingênuo.

- Caroline Bingley, irmã do Sr. Bingley, é esnobe. Tem pretensões com o Sr. Darcy, mas vê suas tentativas frustradas devido ao interesse dele por Elizabeth, a quem ela desdenha pela origem de classe social inferior, por isso frequentemente dirige sutis ofensas à protagonista e sua sociedade.
- Sr. Collins, o parente e futuro herdeiro de *Longbourn*, é um homem tolo, soberbo e subserviente a pessoas que possuem poder e *status*, como sua protetora, Lady Catherine, para quem é clérigo em *Rosings* e a quem constantemente faz referências. A personagem apresenta talento, fora do comum, para a adulação, presunção, falta de humildade e servilismo.
- Srta. Charlotte Lucas casa-se por conveniência com o Sr. Collins, um homem que lhe era inferior tanto em inteligência como em caráter, para se garantir de segurança e estabilidade financeira. A jovem tinha vinte e sete anos e, nas primeiras décadas do século XIX, ter essa idade era ser considerada solteirona. Embora tivesse poucos atributos físicos, esses eram compensados por uma inteligência incomum, porém um aspecto pouco valorizado numa jovem de classe média sem dote. Ela também não via sentido romântico nas relações entre os casais, fator que a levou a encarar um casamento como fonte de rendimento e forma de escapar a um futuro de penúria.
- Sr. e Sra. Gardiner, são tios de Elizabeth, são pessoas ligadas ao comércio. A protagonista viaja com eles pelo interior da Inglaterra, quando conhece *Pemberley* e reencontra Darcy.
- Lady Catherine de Bourgh, tia de Darcy, senhora aristocrata, sua arrogância beira à grosseria e a inconveniência. Tenta constranger Elizabeth, quando esta vai a *Rosings*, bem como persuadi-la de não se casar com Darcy, porém a protagonista não se deixa intimidar e a enfrenta.

No que se refere à **personagem principal**, temos duas personagens ocupando esse papel: Elizabeth e o Sr. Darcy. Elizabeth Bennet enquadra-se na característica de personagem redonda, visto que, a princípio, a jovem é crítica ao comportamento alheio, nada escapa ao seu senso de julgamento. Ela se deixa levar pelas primeiras impressões tanto em relação a Darcy como a Wickham. Porém, após receber uma carta de Darcy, em que revela o que de fato havia acontecido entre ele e Wickham no passado, Lizzy começa a refletir sobre seus julgamentos e se questiona se realmente estava certa sobre suas conclusões. A percepção que podia estar de fato errada sobre suas conclusões é reforçada com a visita a *Pemberley*. Ali ela começa a conhecer o Sr. Darcy melhor e faz, assim, um processo de autoavaliação, resultando em um

posicionamento mais consciente diante da vida, modificando, dessa forma, o seu comportamento inicial. Dona de um caráter crítico e inteligente, não é uma mocinha romântica, esse papel compete a sua irmã Jane. Ela sabe ser firme, irônica, mas, ao mesmo tempo, tem um bom coração. Tem vergonha de sua família, no entanto os ama e os defende ainda que seus defeitos sejam evidentes.

Fitzwilliam Darcy, por sua vez, inicialmente, está preso aos costumes e a sua posição, pertence à aristocracia. Possui uma alta e elegante estatura, traços formosos e porte desenvolvido. Ele apresenta-se muito orgulhoso, seu comportamento nos bailes em *Netherfield* é de aparente arrogância. Nesses eventos, exibe um ar de enfado, uma indiferença entediada face a tudo e a todos, comportamento que o torna antipático aos olhos das pessoas, principalmente aos da protagonista. No primeiro baile, o protagonista recusa-se a dançar com Lizzy exatamente motivado por seu orgulho e sentimento de superioridade. Ao se apaixonar por Elizabeth e desejar ficar com ela, tem que se transformar, passar por cima de seu preconceito e orgulho. Essa transformação, assim, ocorre graças ao fato de conhecê-la. Elizabeth não tem medo da posição dele e, por vezes, confronta-o, questionando a sua atitude, suas convicções a respeito dos comportamentos sociais da época. Darcy, então, diferentemente de Wickham, muda, pois, no início, é realmente orgulhoso, despreza as classes inferiores, mas as colocações da protagonista permitiram uma reflexão e uma mudança de conduta. Essa modificação pôde ser percebida quando Darcy recebe os tios de Lizzy em *Pemberley*, assim como no seu empenho para ajudar a resolver o problema provocado por Lydia e Wickham, salvando a reputação da família Bennet, bem como quando auxilia o amigo Bingley a procurar Jane e pedi-la em casamento. Finalmente, ao pedir Elizabeth pela segunda vez em casamento, revela a ela os conflitos pelos quais teve que passar até chegar àquele momento. Dessa forma, podemos caracterizá-lo como uma personagem redonda, dado ao fato, como afirma Franco Jr. (2003), que esse tipo de personagem é caracterizado pela complexidade e profundidade. Ela tem o poder de espantar o leitor pelas mudanças de suas atitudes ou de seu caráter no decorrer da narrativa. Nesse caso, o leitor pode notar uma mudança de comportamento.

Em relação ao **espaço**, como consta no trabalho de Santana (2012), a narrativa de **Orgulho e Preconceito** passa-se no interior da Inglaterra, em regiões como Hertfordshire, que abriga as propriedades, de nome fictício, onde se passa a maioria dos acontecimentos da trama: *Longbourn*, propriedade da família Bennet; *Netherfield*, propriedade alugada por Charles Bingley; *Meryton*, uma aldeia perto de Hertfordshire e onde ficam instalados os militares. Austen resiste a uma descrição detalhada dos lugares, utilizando-os mais para situar

os costumes da sociedade rural inglesa: “Não é objetivo desta obra fornecer uma descrição de *Derbyshire*, nem de nenhuma das paisagens inesquecíveis atravessadas no trajeto até Oxford [...]. Um pequeno rincão de *Derbyshire* é tudo que por ora nos importa” (AUSTEN, 2011, p.369) Dentre os espaços apresentados, um é muito importante para a história, é a mansão de *Pemberley*, em *Derbyshire*, propriedade do Sr. Darcy. A este é dada uma descrição mais detalhada:

O parque era enorme, e abrigava grande variedade de paisagens [...] belos arvoredos, que se estendiam por um largo trecho. [...] onde cessavam as árvores e a visão era instantaneamente capturada pela casa de *Pemberley*, situada do outro lado de um vale, por onde serpenteava uma estrada um tanto acidentada. [...] Nunca antes vira um lugar tão privilegiado pela natureza, ou onde a beleza natural fora tão pouco prejudicada por algo de gosto duvidoso. [...] naquele momento ela sentiu que ser senhora de *Pemberley* não era pouca coisa! (AUSTEN, 2011, p. 373 – 4)²¹.

O narrador detém-se em uma descrição mais detalhada nesse momento, pois é a partir daí que Elizabeth começa a se dar conta do real poder do protagonista. Ali, também, uma senhora que criara Darcy expõe o caráter e a benevolência do patrão. A protagonista passa a refletir sobre suas impressões em relação a Darcy. Londres também faz parte dos lugares percorridos pelas personagens. Assim, esse universo geográfico permite que essas personagens oscilem suas relações entre a classe média, a aristocracia, militares e clérigos, de forma que o espaço constitui-se em uma categoria importante para o desenvolvimento das ações.

O **tempo** cronológico presente na narrativa é linear, ou seja, organiza-se segundo a concepção dominante de tempo (presente-passado-futuro), e marca-se por relações de causa e efeito. Não há referências diretas à passagem de tempo. No entanto, é possível entrever que a história se desenvolve no decorrer de um ano, iniciando-se durante os festejos de São Miguel Arcanjo, que ocorre dia 29 de setembro: “... disse que ele deve se mudar antes da festa de São Miguel Arcanjo, e que alguns empregados já devem chegar no final da semana que vem” (AUSTEN, 2011, p.104)²². A partir daí, as referências mais diretas são as estações do ano, como, por exemplo, o Sr. Bingley parte antes do inverno, que começa em torno de dezembro no Hemisfério Norte. Na primavera (que se inicia em março e termina em junho), Elizabeth,

²¹ The park was very large and contained great variety of ground. They entered it in one of its lowest parts, and drove for some time through a beautiful wood, stretching over a wide extent. [...] Where wood ceased, and the eye was instantly caught by Pemberley House, situated on the opposite side of a valley, into which the road with some abruptness wound. [...] She had never seen a place for which nature had done more, or where natural beauty had been so little counteracted by an awkward taste [...] and at that moment she felt, that to be mistress of Pemberley might be something! (AUSTEN, 2009, p.213)

²² [...] that he is to take possession before Michaelmas, and some of his servants are to be in the house by the end of next week. (Idem, p. 3)

primeiramente, visita a amiga Charlotte, em abril, como pode ser observado pelo texto, “Você é generosa demais para brincar comigo. Se os seus sentimentos ainda são como eram em **abril**” (AUSTEN, 2011, p. 506)²³ (grifo nosso); depois, viaja com os tios e reencontra Darcy em *Pemberley*. Além dessas referências, a voz do narrador também evidencia a passagem de tempo, ainda que de forma indireta, como ocorre no momento em que Lydia é convidada por uma amiga para uma viagem a Brighton, como observamos abaixo:

Mas a melancolia das perspectivas de Lydia logo se dissipou, pois recebeu um convite da sra. Forster, a esposa do coronel do regimento, para acompanhá-la a Brighton. Essa preciosa amiga era uma mulher muito jovem, casada havia muito pouco tempo. A semelhança de humor e esportuosidade criara a afinidade entre ela e Lydia, e após **três meses** as duas já eram amigas (AUSTEN, 2011, p. 358)²⁴ (grifo nosso).

A Sra. Forster era esposa de um coronel do regimento, assim se pode entrever que os militares permaneceram em Meryton aproximadamente três meses. Outra menção de tempo pode ser percebida na fala do senhor e senhora Bennet a respeito da volta do Sr. Bingley a *Netherfield*: “Você me obrigou a visitá-lo **no ano passado** e me prometeu que, se eu fosse, ele se casaria com alguma das minhas filhas. Mas isso não deu em nada, e não farei outra visita à toa” (AUSTEN, 2011, p. 468)²⁵ (grifo nosso). Na conversa entre o Sr. Bingley e a Sra. Bennet, ela diz “... pois quando foi a Londres **no inverno passado** havia prometido jantar com nossa família assim que voltasse” (idem, p. 473)²⁶. Com esses exemplos, podemos deduzir que o tempo da narrativa (ou da fábula) acontece no decorrer de um ano.

Em relação ao tempo da narração, observamos que há interrupções por meio de cartas, cuja função é fundamental para desvendar os fatos. Como ocorre com a carta do Sr. Darcy a Lizzy, em que explica seus motivos para ter agido em relação ao Sr. Bingley, assim como esclarece o que realmente aconteceu entre ele e o Sr. Wickham no passado. É também por meio de uma carta enviada pela Sra. Gardner que Elizabeth fica sabendo da grande ajuda empreendida por Darcy para não macular o nome de sua família.

O **narrador**, em **Orgulho e Preconceito**, é onisciente, e a trama é encaminhada linearmente, interrompida em alguns momentos pela introdução das cartas para o desenrolar

²³ You are too generous to trifle with me. If you feelings are still what they were last April, tell me so at once. (Austen, 2009, p. 319)

²⁴ But the gloom of Lydia’s prospect was shortly cleared away; for she received an invitation from Mrs. Forster, the wife of the Colonel of regiment, to accompany her to Brighton. This invaluable friend was a very young woman, and very lately married. A resemblance in good humour and good spirits had recommended her and Lydia to each other, and out of their three months acquaintance they had been intimate two. (Idem, p. 200)

²⁵ You forced me into visiting him last year, and promised if I went to see him, he should marry one of my daughters. But it ended in nothing, and I will not be sent on a fool’s errand again. (Ibidem, p. 289)

²⁶ “... for when you went to town last winter, you promised to take a Family dinner with us, as soon as you returned.” (AUSTEN, 2009, p.294)

dos fatos. A história é contada em terceira pessoa, mas a partir da perspectiva de Elizabeth Bennet. Por isso, assim como a protagonista, o leitor vai sendo apresentado às características de Wickham, bem como as de Darcy, aos poucos e sabe do engano vivido pela heroína no mesmo momento em que ela descobre esse fato. As personagens não expressam diretamente aos leitores suas emoções, estas são percebidas por intermédio das atitudes e desenrolar das ações. Afirmações que podemos constatar a partir do fragmento a seguir:

Com forte preconceito contra tudo o que ele [Sr. Darcy] pudesse dizer, começou a ler o relato que ele fizera dos acontecimentos em *Netherfield*. Leu com uma avidez que mal lhe permitia exercer seu poder de compreensão e, impaciente para saber o que trazia a próxima frase, mal conseguia esperar pelo fim da que tinha diante dos olhos. Que ele acreditasse na indiferença da irmã dela, Elizabeth instantaneamente considerou mentira, e com o relato das reais e piores objeções ao casamento dos dois ela ficou irritada demais para desejar lhe fazer a menor justiça. Ele não expressava nenhum remorso satisfatório pelo que fizera; seu estilo não era penitente, mas altivo. Tudo era orgulho e insolência. (AUSTEN, 2011, p. 329)²⁷

Observamos, com base no excerto acima, que estamos diante de um narrador em terceira pessoa, o que confirmamos pela expressão “Leu com avidez que mal lhe permitia exercer seu poder de compreensão...”, em que os verbos “leu” e “permitia” estão na terceira pessoa. Notamos que o narrador expõe o momento em que Elizabeth lê a carta enviada por Darcy, a qual lhe provoca vários sentimentos, como, por exemplo, por meio da focalização dada: “... seu estilo não era pertinente, mas altivo. Tudo era orgulho e insolência”, em que o narrador em terceira pessoa focaliza pelo olhar de Lizzy, revelando-nos os sentimentos da protagonista, confirmando, desse modo, a característica onisciente desse narrador.

Após analisarmos os elementos que envolvem a narrativa literária do livro **Orgulho e Preconceito**, passaremos a observar as peculiaridades de uma narrativa cinematográfica, para, dessa forma, nos dedicarmos à descrição e à leitura do filme **O Diário de Bridget Jones**.

2.3 A narrativa fílmica

Quando Lumière quis reproduzir a realidade filmando *Entrée d'un train en gare de La Ciotat* (A chegada do trem na estação de Ciotat) ou *La sortie des usines* (A saída dos operários das usinas), não tinha consciência de que estava fazendo uma obra artística. Para

²⁷ With a strong prejudice against every thing he might say, she began his account of what had happened at Netherfield. She read, with an eagerness which hardly left her power of comprehension, and from impatience of knowing what the next sentence might bring, was incapable of attending to the sense of the one before her eyes. His belief of her sister's insensibility, she instantly resolved to be false, and his account of the real, the worst objections to the match, made her too angry to have any wish of doing him justice. He expressed no regret for what he had done which satisfied her; his style was not penitent, but haughty. It was all pride and insolence.

Martin (2013), o aspecto quase mágico da imagem cinematográfica surge assim de forma clara: a câmera reproduz algo mais que uma simples realidade.

De acordo com o autor, o cinema, tendo iniciado como espetáculo filmado ou simples reprodução do real, constituiu-se aos poucos em uma linguagem, isto é, uma forma de veicular uma história e de direcionar ideias: os nomes de Griffith e Eisenstein são os marcos principais dessa evolução, que se fez “pela descoberta progressiva de procedimentos de expressão fílmicos cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico deles: a montagem”. (MARTIN, 2013, p. 16)

Para o autor, o que diferencia o cinema de todas as outras formas de expressão culturais é a capacidade sem igual do fato de sua linguagem funcionar a partir da representação fotográfica da realidade. Com o cinema, é evidente, são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, direcionam-se aos sentidos e à imaginação, ou seja, inicialmente, podemos supor que toda representação (significante) concorda de modo exato e parecido com a informação conceitual que expressa (significado).

Segundo Tasso e Rostey (2010, p. 43), o homem tende a crer que a imagem pode apresentar o que é a realidade de fato. Nessa relação entre o ser humano e a imagem, ela tornou-se a própria realidade, possibilitando e veiculando certos discursos.

Aumont (1993) revela que a produção de imagens jamais é gratuita. Conforme o autor, elas sempre foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos. Ele expõe que nas sociedades elas podem ser produzidas para fins diversos, como religioso, informativo, de propaganda. Assim, para o autor, a vinculação de uma imagem reside no campo do simbólico, o que permite à imagem estabelecer uma mediação entre o espectador e a realidade.

Manguel (2001, p. 21) também faz considerações acerca da imagem. Para ele, as imagens fazem parte da formação histórica do homem. De acordo com o autor,

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos como nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.

Nesse sentido, as imagens tornaram-se algo muito importante para/na vida do homem, principalmente, nos dias atuais. Seu valor simbólico é fundamental para o trabalho que pretendemos realizar, pois o objeto filme utiliza a imagem em movimento – o aspecto mais

importante e mais específico da imagem cinematográfica (MARTIN, 2013) – como um dos fios semióticos de sua composição²⁸.

Segundo Martin (2013), a imagem fílmica desperta, no espectador, uma noção de realidade muito forte, algumas vezes, para levar a crédito na existência real daquilo que aparece na tela. Dois aspectos centrais da imagem são resultado de seu caráter de reprodução objetiva do real. Em primeiro lugar, ela é uma representação parecida: devido a seu realismo instintivo, apreende somente elementos precisos e determinados que são únicos no tempo e no espaço da realidade. O autor revela que, nesse aspecto, convém falar das relações entre imagem e palavra. Esta, como conceito que ela designa, é uma noção geral e genérica, ao passo que aquela apresenta uma significação precisa e limitada. Dessa forma, o cinema jamais nos mostra “a casa” ou “a árvore”, mas “tal casa” e “tal árvore”, de forma particular, específica. Há, segundo Martin (2013), uma relação de diferença entre palavra e imagem. No entanto o cinema também consegue expor ideias gerais e abstratas, já que toda imagem é considerada mais ou menos simbólica, por exemplo, um homem na tela pode representar toda a humanidade, mas também porque a generalização acontece na mente do espectador, a quem as ideias são suscitadas com força única e semelhante precisão pelo impacto das imagens entre si: é o que se denomina montagem ideológica.

Em segundo lugar, a imagem fílmica está sempre no presente. No que se refere ao fragmento de uma realidade exterior, ela se apresenta ao presente de nossos sentidos e se inscreve no presente de nossa consciência: a defasagem temporal ocorre somente pela interferência do julgamento, o único capaz de exprimir acontecimentos passados em relação a nós ou de possibilitar a ocorrência de vários planos temporais na ação do filme.

A força de uma dada imagem fílmica é o resultado da escolha e composição de certa realidade por parte de uma percepção subjetiva, a do diretor. O cinema nos oferece uma imagem artística da realidade que, se pensarmos bem, totalmente realista e organizada com base naquilo que o diretor pretende expressar, sensorial e intelectualmente.

Aumont (1995, p. 90), por sua vez, postula que a imagem figurativa em movimento, foi um dos aspectos que permitiram o encontro do cinema e da narração. Segundo o autor, o cinema apresenta uma imagem figurativa, devido a um certo número de convenções, os objetos fotografados são reconhecíveis. Porém, somente o fato de representar algo reconhecível, para o autor, é um ato de “ostentação” que requer alguma expressão a respeito

²⁸ Ressaltamos que o som também é outro fator significativo na composição imagética, já que possibilita acrescentar uma dimensão ainda maior à imagem, graças ao campo auditivo que engloba a todo o momento a totalidade do espaço ambiental, enquanto o olhar não consegue ter toda essa proporção.

deles (objetos). Desse modo, a imagem de um revólver não se refere só ao termo em si, mas sugere implicitamente um tipo de enunciado, como, por exemplo, “isto é um revólver”, deixando evidente a grandeza e o desejo de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação. Para ele, qualquer figuração, qualquer representação suscita a narração, ainda que embrionária, devido ao peso do sistema social ao qual o representado pertence e por seu caráter próprio para ser visto. Isso pode ser comprovado quando se observa os primeiros retratos fotográficos, que rapidamente se transformam, para nós, em pequenas narrativas.

Segundo Dubois (2004, p.185), a produção de imagens, no cinema, passou por transformações. Se no seu início ela era feita em um único plano-sequência fixo; agora, a própria câmera pode se mover durante a tomada. De acordo com o autor, é o que se denomina *travelling*, "o plano - feito viagem" que só é considerado como a "alma do cinema" (sua consciência moral como diz Godard) por exprimir (ou imprimir) movimentos que são os da vida, do olhar do homem sobre o mundo em que ele se move: avançar, recuar, subir, descer, deslizar lateralmente, escutar, acompanhar. O autor expõe, ainda, que seja qual for o movimento realizado pela câmera, haverá um olho em jogo, o daquele que opera essa maquinaria, conferindo, assim, um caráter subjetivo às imagens veiculadas.

Tasso (2010, p. 29-31), por sua vez, expõe algumas considerações acerca do gênero “História em quadrinhos”. Esse gênero configura-se em uma narrativa organizada por um conjunto de planos que se apresenta por meio de uma linguagem verbal e visual (ou não verbal). Esta característica também pode ser aplicada ao filme, uma vez que o que difere esses dois gêneros, no entanto, é que este último é marcado pela imagem em movimento (por exemplo, códigos de movimento de câmera). Assim, podemos considerar que esses gêneros promovem sentidos a partir de articulações intersemióticas, isto é, uma constante inter-relação, em que as linguagens (verbal e visual) se relacionam e, ao mesmo tempo, complementam-se. A história é composta por quadros constituídos de uma cena cujos sentidos são conseguidos pela sequência ordenada dos vários planos que a formam, promovendo, desse modo, um dinamismo temporal. Os recursos visuais e verbais empregados visam determinar e garantir, nessas produções imagéticas, os aspectos de tempo, espaço e ação.

Os planos, conforme Tasso (2010), desempenham duas funções: a de mostrar cada uma das cenas que compoortar a história e a de seu enredo, por intermédio do conjunto formado por todos os quadros, em ordem determinada pela sequência e dinamismo temporal. Um dos meios visuais empregados para se conseguir certos efeitos de sentido constitui-se no modo como os elementos presentes em cada plano são focalizados, ou seja, o foco da imagem

é dado sob diferentes pontos de vista. Desse modo, expomos alguns planos mais comumente admitidos para se obter efeitos de sentido:

Grande Plano Geral (GPG): bastante aberto, podem ser cenas aéreas ou mesmo terrestres, situa o espectador sobre a localização na qual a cena se desenvolve. Principal função descrever o cenário.

Geral Aberto (PGA): interiores/exteriores, apresenta de uma só vez o espaço da ação.

Geral Fechado (PGF): mostra a ação da personagem em relação ao espaço.

Inteiro (PI): enquadramento da personagem de corpo inteiro. Em geral, com espaço acima e abaixo do corpo da personagem.

Americano (PA): enquadramento da personagem do joelho para cima.

Médio (PM): enquadramento da personagem da cintura para cima.

Próximo (PP): ou primeiro plano. O enquadramento da personagem é dado do busto para cima.

Close (CL): ou primeiríssimo plano. O enquadramento faz-se mostrando o rosto inteiro da personagem, do ombro para cima.

Superclose (SCL): o enquadramento é feito de modo que se focalize o rosto da personagem, entre o queixo e o limite da cabeça.

Detalhe (cut up): mostra-se parte do corpo ou um objeto em particular.

Plongée: a tomada da cena (perspectiva) é dada de cima para baixo.

Contraplongée: a tomada da cena (perspectiva) é dada de baixo para cima. (TASSO, 2010, p.30-31)

No que se refere à imagem fílmica, Aumont (1995, p.38), por sua vez, revela que ela não se apresenta como única, fixa, independente do tempo. Para o espectador do filme, para quem:

- ela não é única: o fotograma sobre a película é sempre captado por meio de inúmeros outros fotogramas;
- ela não é independente do tempo: tal como percebida na tela, a imagem do filme, que é um encadeamento muito rápido de fotogramas sucessivamente projetados, define-se por um certa duração, vinculada à velocidade de desfile da película no projetor, há muito normalizada;
- finalmente, ela está em movimento: movimentos internos ao quadro, induzido a apreensão de movimentos no campo (personagens, por exemplo), mas também movimentos do quadro com relação ao campo, ou, se considerarmos o momento da produção, movimentos da câmera. (AUMONT, 1995, p.38-39)

Para o autor, o que se entende por plano abrange todo um conjunto de parâmetros, como: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. No momento de filmagem, segundo Aumont (1995), plano aproxima-se de “quadro”, “campo”, “tomada”: refere-se, ao mesmo tempo, a um certo ponto de vista sobre o evento (o enquadramento) e uma certa duração. Na fase de montagem, por sua vez, esse conceito é mais preciso: relaciona-se à verdadeira unidade de montagem, “o pedaço de película mínima que, juntada a outras, produzirá o filme” (AUMONT, 1995, p.39).

Se, como vemos, a imagem, e principalmente o fato de estar em movimento, se caracteriza como o elemento central da narrativa fílmica, o que a diferencia da narrativa literária, podemos, a partir das afirmações de Corseuil (2003), nos determos mais especificamente nos elementos que são comuns às duas narrativas. A autora, apoiada nos

pressupostos teóricos de Henderson (1983) e de Chatman (1992), aponta para as semelhanças e as diferenças dos dois sistemas em relação à manipulação do tempo (temporalidade), à caracterização, ao enredo, à voz do narrador, ao ponto de vista e à presença do filtro (aquele personagem por meio do qual sentimos as emoções) e do focalizador (o personagem através do qual se vê a ação). Percebemos, assim, que os operadores de uma narrativa literária também se fazem presentes em uma narrativa fílmica, porém a diferença reside no como ocorre a manipulação desses elementos, dado às características próprias das duas semioses. Desta forma, detemo-nos, na próxima seção, a apresentar o que denominamos, nesse trabalho, de operadores de leitura da narrativa fílmica.

2.3.1 Operadores de leitura da narrativa fílmica

Para mantermos um paralelismo no tratamento dos objetos de nosso trabalho, passamos a abordar novamente os operadores da narrativa, voltados, agora, para a narrativa fílmica apenas naquilo que ela tem de específico. Os pontos de contato entre os dois tipos de narrativas abordados em nossa pesquisa não serão retomados, pois já foram apresentados no item 2.2.1.

No que diz respeito ao espaço e ao tempo, Corseuil (2003) expressa uma inter-relação entre as duas categorias na narrativa cinematográfica, apontando uma série de critérios que ajudam a identificar os vários elementos que formam a narrativa clássica hollywoodiana. Com base em estudo dos filmes produzidos entre 1917 e 1960, a autora expõe, com base nos estudos dos autores já mencionados anteriormente, algumas características presentes na grande maioria dos filmes. Essas características permitem a continuidade da narrativa, no espaço e no tempo, e que são expostas da seguinte maneira:

1. Técnicas – Sistema de iluminação, com três focos de luz e com iluminação difusa; contraluz de ângulo oposto e luz oblíqua; edição/montagem analítica; trilha sonora; enquadramento centrado na imagem;
2. Sistemas ou categorias – [...] as diferentes técnicas cinematográficas tais como: iluminação, som, montagem e composição da imagem tendem a obedecer ao sistema de representação contínua do espaço, sem cortes abruptos, de forma que os espectadores possam reconstruir o espaço e o tempo da história narrada. Temos aí três categorias básicas do cinema clássico de Hollywood: tempo; espaço e lógica narrativa (ou causalidade);
3. Relação dos sistemas ou das categorias – A relação entre o tempo, o espaço e o sistema da lógica narrativa define o estilo clássico hollywoodiano, de modo que esses sistemas estão intrinsecamente relacionados. No cinema clássico hollywoodiano, esses sistemas são usados para recriar a causalidade lógica exigida por qualquer narrativa. [...] ao longo das décadas houve mudanças significativas nas formas de filmar que obedeceram às diferentes necessidades dos gêneros e estilos, mas, de maneira geral, há, em todos os filmes, uma certa anuência ao princípio

básico de continuidade exigido pela lógica narrativa do cinema clássico hollywoodiano. (CORSEUIL, 2003, p. 299-300)

Pellegrini (2003) postula que, no cinema, o tempo, “que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis; misturam-se, assim, o visível [espaço] e o invisível [tempo]”. Dessa maneira, o tempo reduz a trajetória das coisas, visto que armazena o “antes” que se estende no “durante” e no “depois”, resultando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas não mais aprisionadas num determinado momento, estático, como na fotografia. (PELLEGRINI, 2003, p. 18)

A espacialização do elemento temporal operada pelo cinema, segundo Pellegrini (2003), proporcionou significativas mudanças nos modos de observar o espaço e de representá-lo. Primeiro, ele perde seu aspecto estático, tornando-se dinâmico, fluido e ilimitado, construído de diferentes formas e descontínuo, da mesma maneira que o tempo que agora o conduz. O espaço está integrado ao tempo, mas também se liga, em maior ou menor intensidade, às personagens e ao narrador que, com seu ponto de vista, sua câmera, enfoca e recorta a realidade a ser mostrada.

Segundo a autora, o meio utilizado para representar o espaço é a descrição. Esta, no cinema, é feita por recursos cinematográficos que podem ser transpostos para técnicas narrativas: o narrador pode fazer uso de panorâmica, *travelling*, profundidade de campo, jogos de luz, a distância em relação ao objeto a ser mostrado, bem como mudanças de planos para apresentar uma personagem e inseri-la em seu espaço. (PELLEGRINI, 2003, p. 26)

Além dessas características, Corseuil (2003) expõe que a **descrição** e a **narrativa** tendem a seguirem juntas na narrativa fílmica. Mesmo nas passagens mais descritivas, haverá uma relação inerente entre as duas, sendo a primeira parte constitutiva de qualquer narração. expõe alguns termos comuns em relação à narrativa fílmica e literária. O **narrador**, por exemplo, no texto literário, tem uma presença evidente para o leitor, visto que a produção do texto verbal requer um afastamento entre o momento passado, em que ocorreu a história, e o tempo presente, em que a história está sendo contada.

No cinema, por sua vez, tem-se a impressão de que, pelo fato de as palavras serem substituídas por imagens, como se o espectador estivesse vendo a ação sem a contribuição de um narrador ou de sua voz, não há narração, mas somente um processo de revelar. Porém, segundo Corseuil (2003), a partir das formulações de Chatman (1992), pode-se considerar que a presença do narrador no cinema ocorre pela edição de imagens, indicação da interferência, indicação do narrador na montagem dos acontecimentos da história. Por intermédio da montagem, ou edição, de diversos planos, colocados em um segmento espaço-tempo, podem

ser manipulados de forma que se apresentem não apenas em uma sequência linear, mas também numa organização variável, o que podemos dizer que está relacionado à formulação da trama, isto é, a composição do texto é dada conforme os objetivos do produtor. A edição, determinada pelo modo como a história é apresentada, indica, assim, a presença de um mediador que estabelece os acontecimentos da história em um tempo e espaço: o narrador. Para a autora, o termo narrador não está obrigatoriamente ligado a uma individualidade, porém evidencia a presença de “um agente organizador da *diegese*, ou seja, da narrativa”. (CORSEUIL, 2003, p.300)

Outras técnicas cinematográficas também evidenciam a presença de um narrador, como, por exemplo: a *mise-en-scène* e a trilha sonora. Assim como no texto literário, o narrador cumpre papel fundamental, é por meio dele que uma história é contada e apresentada por intermédio de uma perspectiva.

No cinema, de acordo com a autora, também a partir dos estudos de Genette (1980) sobre perspectiva, surge a definição de focalizador. Este pode ser definido, como vimos, de modo geral, como aquele que vê e sente as ações. Por meio do focalizador é possível diferenciar o papel do narrador, que se refere à organização das ações no mundo ficcional, do papel das personagens, no que diz respeito à posição ocupada no texto e por meio da qual a ação é observada. No cinema, o papel do focalizador é fundamental, uma vez que possibilita ao narrador manipular a narração sem que ele interfira diretamente nela. Segundo Corseuil (2003), os filmes estão propensos a expor um focalizador por meio do qual o espectador percebe o mundo ficcional.

A autora argumenta que:

O focalizador é o agente que vê e sente, e é através de sua sensibilidade que a plateia de um filme pode entender as emoções dos personagens e a visão que eles têm do mundo ficcional, sem que a manipulação do narrador (ou o *câmera narrator*) se torne visível. Enquanto no romance, o pensamento e as ações dos personagens são intermediados pelo discurso direto ou indireto do narrador, no cinema ocorre o apagamento dessa intermediação através da focalização dos eventos pelo próprio personagem, sem a aparente intermediação do narrador. (CORSEUIL, 2003, p. 300-301)

Nessa mesma perspectiva, Xavier (2003, p. 67) argumenta que o “foco” do qual se origina a “voz narrativa” requer uma descrição de formas e procedimentos que até certo ponto de observação, mobiliza noções comuns à literatura, ao teatro e ao cinema. Considerando todas essas áreas, trata-se de averiguar a partir de que perspectiva uma história é contada, um

drama é criado, personagens são projetadas em menor ou maior detalhe, mantendo-se mais misteriosas ou claras para quem acompanha a narração.

O autor revela, ainda, que, no cinema, a câmera tem a função de “mostrar” e, ao fazer isso, é possível dizer que seu papel é de como se fosse um narrador, o qual nos permite dizer que a câmera narra, e não somente mostra. Isso já que a câmera tem vantagens de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: “define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, logo após, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena” e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. (XAVIER, 2003, p. 74)

Destacamos que esse aspecto é importante para a nossa análise, assim como já observamos que a narrativa em **Orgulho e Preconceito** é realizada a partir do ponto de vista da heroína da história, veremos que a focalização em **O Diário de Bridget Jones** também ocorre por intermédio da protagonista.

Como apontamos acima, a *mise-en-scène* constitui-se em uma técnica que também revela a presença do narrador. *Mise-en-scène*, no cinema, refere-se ao enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço, atores, decoração, figurino etc. Embora seja um termo utilizado prioritariamente no cinema, ele pode ser empregado para determinar qualquer situação que se configura uma cena, demarcando o cenário ou outros elementos.

De acordo com Stam (1992, p. 63), a *mise-en-scène*, no cinema, é a contextualização visual e auditiva do discurso. Essa dramaturgia tem seu tato específico, suas maneiras de sugerir, através da “colocação da câmera, do enquadramento e da interpretação, fenômenos como intimidade ou distância, companheirismo e dominação”, em suma, a dinâmica social e pessoal que se realiza entre interlocutores. Apontamos que esse recurso é importante para identificarmos os elementos significativos presentes nas cenas do filme aqui analisado, bem como observarmos a descrição dos estados emocionais das personagens em alguns cenários.

Dessa forma, considerando os elementos comuns aos dois tipos de narrativa, como também aqueles que são próprios do cinema, a próxima seção tratará da leitura e análise do filme **O Diário de Bridget Jones**.

2.3.2 Leitura, análise e interpretação de **O Diário de Bridget Jones**

O Diário de Bridget Jones, dirigido por Sharon Maguire, é um filme adaptado do romance homônimo de Helen Fielding. É uma comédia romântica, em que se discutem as aventuras e desventuras da mulher moderna do final do século XX. Uma mulher dividida

pelas suas conquistas, pós-feminismo, mas também tendo o desejo de encontrar um homem certo para se relacionar.

O filme exhibe a **fábula** de Bridget, uma "solteirona" com mais de trinta anos, que mora em Londres e é jornalista. Apresenta sérios problemas com seu peso e em seguir dietas, fuma e bebe muito. Escreve em seu diário todos os dias. Tem uma família aparentemente equilibrada até sua mãe ter uma crise existencial e resolver buscar novas experiências de vida. Seu pai é amável, amigo, mas tolo. A mãe e as amigas da família provocam-na por não ter se casado ainda, de modo que ela se considera e é considerada uma fracassada nesse quesito. Em uma festa de Ano Novo, a mãe e a tia tentam arranjar o vizinho bonito e bem-sucedido, Mark Darcy, filho de um casal de amigos dos pais de Bridget. Mark e Bridget haviam se conhecido na infância, mas ela não se lembrava dele. Agora, divorciado, ele está de volta. Ao conhecê-lo, Jones acha-o um chato, não sentindo a menor atração por ele, que, por sua vez, vê nela um ser vulgar. Depois do encontro malsucedido entre os dois, Bridget resolve mudar sua vida para encontrar um homem "sensível e direito", no entanto se envolve com seu chefe, um sedutor de caráter duvidoso. Este mente para a protagonista, dizendo que Darcy, no passado, o traía, fato que faz Bridget sentir ainda mais raiva de Darcy. Depois de flagrar Daniel com outra, eles rompem. Há uma aproximação entre Darcy e Bridget, pois ele a ajuda a conseguir uma importante entrevista, porém são afastados pelo reaparecimento de Daniel, que se diz arrependido. Bridget fica sabendo por intermédio da mãe o que realmente ocorrera no passado de Darcy e Daniel. Então, a protagonista procura Darcy para dizer de seu engano e confessar seus sentimentos, entretanto ele está de mudança para Nova Iorque. Quando, decidida a ir para Paris para esquecer a desilusão amorosa, Darcy aparece, e os dois terminam juntos.

Assim como fizemos com o texto anterior, exporemos a descrição da **trama** de forma mais detalhada, exatamente para termos subsídios para apontarmos, no capítulo seguinte, os pontos de convergência e divergência entre as duas materialidades, bem como para que possamos perceber de que modo ocorre o "tecer" da materialidade fílmica.

A trama começa no dia de Ano Novo. Bridget Jones tem 32 anos. Essas informações são apresentadas em *voz-over* (conferir item 2.1.), que recupera o formato de diário, usado por Helen Fielding em seu livro. Assim, a focalização é apresentada a partir do ponto de vista da protagonista. Embora persigamos os mesmos elementos narrativos que analisamos em **Orgulho e Preconceito**, como já discutimos anteriormente, temos que considerar alguns recursos multimodais que o cinema agrega para a produção de significado, no caso, a trilha sonora. Percebemos que as canções são usadas recorrentemente seja para evidenciar o estado de ânimo da protagonista, seja para dar alguma pista para as leituras do espectador. É o que

acontece em uma das cenas iniciais, quando Bridget, em cena interior, adentra o espaço em que estão os convidados do almoço de Ano Novo de peru ao *curry*. A canção é *Can't take my eyes off you* (Não consigo tirar os olhos de você), cuja letra expressa “você é bom demais para ser verdade/ Não consigo tirar meus olhos de você/ Tocar você seria como tocar seria como tocar o céu/ Oh, eu quero tanto te abraçar/ Finalmente o amor chegou...”²⁹. Esse som é bem ao fundo, de forma sutil, há uma sugestão de romance no ar, principalmente por este último verso “Finalmente o amor chegou”, mas essa ideia se contrapõe à imagem, o que pode ser conferido por meio de elementos como olhar, gestos faciais, nesse momento Bridget e Mark Darcy rejeitam-se. Assim, continuando a trama, temos uma mãe e amigos que sempre estão querendo apresentar alguém a Bridget, “Todo ano ela [mãe] me apresenta um cabeludo chato de meia idade³⁰”. Dessa vez, Mark Darcy é o escolhido, um antigo vizinho de seus pais, agora de volta, um dos mais cotados advogados de direitos humanos, muito rico e divorciado, segundo a mãe da protagonista, de uma japonesa cruel.

Quando a mãe aponta a Bridget Mark Darcy, em cuja casa, quando criança, gostava de correr nua em volta da piscina, ela com um cigarro e copo nas mãos olha para o outro lado da sala. A câmera, em *close*, focaliza a personagem que está de costa e nos mostra um homem alto, há uma música de fundo, sugerindo encantamento. Bridget e sua mãe se dirigem a ele com um pratinho de pickles para servi-lo. Darcy gira para ver a protagonista. Esta pensa: “Talvez fosse o Homem Perfeito que esperei encontrar a vida toda³¹”. O movimento dele em câmera lenta nos mostra um homem bonito, de costeletas e aspecto muito sério, mas essa ideia é quebrada, pois não é isso que a protagonista vê e não gosta. A câmera faz movimento para o corpo de Darcy e enquadra o desenho de um suéter verde de tricô, em que está estampada a figura de uma rena. Assim, o *travelling* da câmera nos permite acompanhar a focalização da protagonista e a construção da personalidade de Darcy a partir dos aspectos visuais. Com isso, ela torna a pensar: “Melhor não”.

A mãe dele também sugere que deva investir em Bridget, porém ele pré-julga Bridget pelo seu comportamento desastrado e alega que não quer uma “solteirona”, que sofre de “incontinência verbal”, “que fuma feito chaminé” e se “veste como a mãe”³². Darcy conversa com sua mãe em primeiro plano. Já em plano de fundo, está a protagonista que escuta tudo.

²⁹ *Can't Take My Eyes Off You*: You're just too good to be true/Can't take my eyes off you/You'd be like heaven to touch I wanna hold you so much/At long last love has arrived... (Escrita por Bob Crewe e Bob Gaudio; Interpretada por Andy Williams)

³⁰ Every year she tries to fix me up with some bush-haired, middle aged bore...

³¹ Maybe this was the mysterious Mr. Rights... I'd been waiting my whole life to meet.

³² “Mother, I do not need a blind date. Particularly not with some verbally incontinent spinster... who smokes like a chimney, drinks like a fish and dresses like her mother.”

Essa noção é dada pela movimentação de câmera, que tira de foco os dois para enquadrar Bridget, deixando-a em primeiríssimo plano, com a imagem congelada. Ao ser rejeitada, cria imediatamente uma antipatia por ele.



Figura 2: Primeiro encontro de Mark Darcy e Bridget.

Já em sua casa, em Londres, Bridget, em *voz-over*, recurso empregado ao longo de todo o filme, para dar acesso ao espectador ao universo interior da protagonista, diz que precisa mudar suas atitudes e tomar algumas decisões de Ano Novo, se não morrerá gorda e sozinha, ou então “se transformaria na Glenn Close de *Atração Fatal*³³”. Aqui há uma referência à personagem “Alex Forrest” que, inicialmente independente e bem sucedida, torna-se uma mulher desequilibrada muito provavelmente devido à solidão (ou a falta de uma companhia masculina). Essa referência nos permite entrever o grau de abatimento da personagem, fato que pode ser confirmado, também, pela construção da *mise-en-scène*. O enquadramento é em plano geral com ângulo visual aberto para que a câmera possa revelar todo cenário. Assim, vemos Bridget de pijama, meias nos pés, envolta em uma coberta e deitada no sofá. Ela fuma, o cinzeiro está cheio de bitucas de cigarros. Livro e revista virados e entreabertos revelam-nos leituras começadas, mas interrompidas. A TV está ligada, assiste ao seriado *Frasier*³⁴, uma comédia, mas não lhe empolga. O telefone, em primeiro plano, está

³³ “Or I was about to turn ‘into Glenn Close in ‘Fatal Attraction.’”

³⁴ A série foi transmitida de 1993 a 2004 e é uma das mais premiadas de todos os tempos. O Dr. Frasier Crane (Kelsey Grammer) é um psiquiatra que deixa seu trabalho em Boston para voltar à cidade natal, Seattle, e apresentar um programa de rádio. Neste programa, ele pode dar dicas para as massas e espalhar toda a sua sabedoria com os ouvintes. No apartamento que divide com o pai, Martin (John Manoney), a fisioterapeuta Daphne (Jane Leeves), seu irmão Niles (David Hyde Pierce), e o cão Eddie, muitas situações bizarras e bem

fora de lugar, demonstrando a preocupação em checar se alguém havia ligado. Essa ideia se confirma em plano-sequência, em que ela vai até ele aperta o botão e é dito “Nenhum recado”³⁵. Aparece uma garrafa de vinho ao pé do sofá, a protagonista está com uma taça na mão, vira, bebendo todo o seu conteúdo. Em seguida, ela enrola uma revista e simula um microfone para acompanhar uma música tocada em uma rádio “FM Light”. Essa música é *All by my self* (Sozinha): “Quando eu era nova/ Nunca precisei de ninguém/ E fazer amor era só por divertimento/ Esses dias já passaram/Vivendo sozinha/ Penso em todos os amigos que tive/Quando telefono/ Ninguém está em casa/ Sozinha/ Não quero estar/ Sozinha/Não mais...”³⁶. A trilha sonora, dessa forma, complementa e reitera a ideia de solidão e de abandono imprimidas pelo texto visual³⁷. Assim, acompanhando a canção, aparece a imagem de Bridget com cara de choro, em alternância de plano médio e plano geral, ela enfatiza os versos “Totalmente sozinha/ Nunca mais”, o que expressa o seu desejo de mudar esse quadro. Nesse sentido, imagem e música se complementam, configurando-se em uma multimodalidade, para a composição da personagem.



Figura 3: Bridget deprimida em seu apartamento em Londres.

humoradas completam os ingredientes que compõem a série. (<http://www.adorocinema.com/series/serie-53/> - acesso 27/10/2015)

³⁵ “You have no messages”

³⁶ *All by myself*: When I was young/I never needed anyone/And making love was just for fun/Those days are gone/Livin'alone/I think of all the friends I've known/When I dial the telephone/Nobody's home/All by myself/Don't wanna be/All by myself/Anymore... (Escrita por Eric Carmen e Sergei Rachmaninoff; interpretada por Jamie O'Neal)

³⁷ A importância da canção para a constituição do texto pode ser confirmada se, por exemplo, o espectador assistir ao filme legendado, pois há a preocupação em se legendar a letra da canção, mostrando que ela é mais um fio semiótico na constituição narrativa.

Em seguida, há uma elipse, a protagonista surge descabelada e de roupão e, determinada a assumir o controle de sua vida, toma a decisão de não mais terminar o ano “ouvindo FM Light para gente com mais de 30³⁸” e começa a escrever um diário. Ela anota, em seu diário, o seu peso (62 quilos), o que é focalizado pela câmera em *close*, demonstrando a preocupação com isso – como pode ser observado pela Figura 4, a seguir –, as unidades alcoólicas (50 unidades) e a quantidade de cigarros (42).



Figura 4: Bridget decide escrever um diário e anota as resoluções para o Ano Novo.

Decide, então, que precisa perder peso, organizar-se melhor em casa, como “colocar suas calcinhas do dia anterior no cesto” e achar “um namorado direito e sensível”³⁹. Parar de se envolver com homens problemáticos, como, alcoólatras, *workaholics*, megalomaníacos, impassíveis ou pervertidos. E, o mais importante, não fantasiar nenhuma relação.

Logo após essas resoluções, há uma elipse e escutamos o som de um elevador que se abre e surge a imagem, em primeiro plano, de um homem atraente e com cara de sedutor, é Daniel Cleaver, chefe de Bridget. Mais uma vez a música é fundamental para a constituição da imagem: verbal e não verbal fundem-se para sugerir a personalidade da personagem, isto é, a imagem de um homem charmoso, ar de conquistador. Essa ideia é insinuada pela composição da cena: as características físicas da personagem (olhar, o sorriso no canto dos lábios, o cabelo). Sua imagem aparece ao som de *Respect* (Respeito), cuja canção apresenta os

³⁸ “... and listening to sad FM, easy listening for the over- 30s”

³⁹ “... we’ll lose 20 pounds... Always put last night’s pants in the laundry basket ... will find nice, sensible boyfriend to go out with ... and no continue to form romantic attachments to any of the following: workaholics, megalomaniacs, emotional fuckwits or perverts. And especially will not fantasize about a particular person...”

dois versos: “O que você quer/ Amor, eu tenho”⁴⁰, uma alusão, desse modo, ao que ele pode representar em termos de uma relação amorosa. Ele surge, em câmera lenta, caminhando e descendo as escadas, para junto de seu chefe, Sr. Fitzherbert.

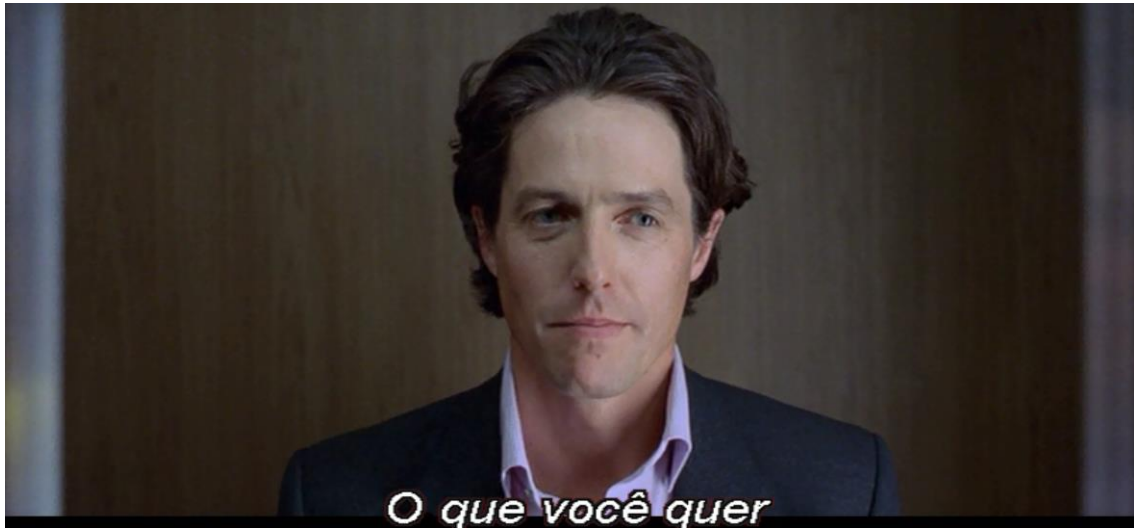


Figura 5: Daniel Cleaver aparece pela primeira vez, surgindo de um elevador.

Era a festa de Natal da editora. De repente sua atenção volta-se para uma voz totalmente desarticulada e desafinada, cantando *Without you*. A câmera, em primeiro plano, focaliza, então, Bridget com um cigarro em uma das mãos e, na outra, o microfone; na sua cabeça, um adorno de natal; provavelmente sobre uma cadeira e cercada por outros funcionários, ela canta “Não posso viver/ Se viver é não ter você/ Não posso viver...”⁴¹. A música escolhida por ela evidencia seu estado emocional, isto é, encontra-se deprimida. A câmera enquadra novamente Daniel, aproxima até focalizá-lo em *close* para mostrar seu rosto e, pelos gestos, o quanto aquilo estava sendo desagradável. Em *voz-over*, a protagonista apresenta-nos esse episódio como parte de suas digressões (em *flashback*), pois ela aparece, em outra cena, e se dá conta que está no escritório, olhando para Daniel. O telefone toca, é Jude, sua melhor amiga e chefe de investimentos em um banco. Ela reclama de seu namorado impassível e diz que está carente. Daniel aparece, Bridget tenta disfarçar, mas comete uma grande gafe. Daniel pergunta quem era, a protagonista, para não dizer a verdade, diz que estava conversando com um autor que, ao revelar o nome, o antagonista mostra surpresa, pois

⁴⁰ *Respect*: What you want/ Baby, I got/ What you need... (Escrita por Otis Redding; interpretada por Aretha Franklin)

⁴¹ *Whitout you*: I can't live, if living is without you/I can't live, I can't give anymore... (Escrita por Pete Ham e Tom Evans; interpretada por Renée Zellweger)

esse já havia morrido fazia tempo. A câmera a enquadra em primeiro plano para expressar seu espanto por ter sido pega na mentira, na tela aparece um palavrão (em *off*) para mostrar que havia sido o pensamento de Bridget.

Depois disso, em um bar, bebendo, ela está reunida com seus amigos (Jude, Tom e Shazza), todos solteiros e também com dificuldades amorosas. Eles são muito importantes, porque, em momentos de crise ou de alegrias, ouvem e apoiam a protagonista, como ocorre nesse momento, em que ela expõe sobre o deslize cometido no escritório. Bebem muito, e Bridget volta bêbada para casa.



Figura 6: Bridget bebe com amigos em um bar.

Depois de aparecer de minissaia no serviço, Daniel começa a observá-la. Então, ele manda um e-mail para Bridget, dizendo que parecia que ela havia esquecido a saia, começando, desse modo, uma paquera entre eles. Em seguida, a protagonista surge em cena externa, são as ruas de Londres, em meio à multidão, Bridget pensa (em *voz-over*) que havia sido um péssimo começo de ano: “Seduzida pela informalidade do meio de comunicação para paquerar o canalha do escritório⁴²”, mas ela tenta persistir na resolução de encontrar um “homem direito e sensível”. Decide, assim, que no dia seguinte acabará com aquela paquera. Porém, no outro dia, acontece completamente o contrário, Bridget aparece em cena não só de minissaia, mas também de blusa transparente, chamando ainda mais a atenção do chefe. As sequências de planos são colocadas exatamente para dar essa ideia. A câmera focaliza, em primeiro plano, a minissaia preta usada pela protagonista, para, em seguida, fazer o mesmo para mostrar a blusa transparente. Novamente uma música compõe as cenas *Don’t get me*

⁴² “Have been seduced by informality of messaging medium... into flirting with office scoundrel.”

wrong (Não me leve a mal): “Não leve a mal/ Se eu estiver agindo meio distraída/ Estou pensando nos fogos de artifícios/ Que estouram quando você sorri...⁴³”, dando ar de descontração, alegria. Mesmo sabendo se tratar de um canalha, ela deixa se levar pela paixão. Com isso, a paquera, que começou com uma brincadeira de troca de e-mails, continua.

Bridget que prometeu não fantasiar mais nenhuma relação trai-se, ao imaginar-se casando com Daniel. A película muda de tonalidade, a mãe de Bridget surge, em *close*, está de chapéu, olha para câmera sorrindo, com ar de desejo realizado. Vestida de véu e grinalda e cercada de convidados, pétalas de rosa caem sobre os noivos. A cena começa em plano de fundo, à medida que a câmera aproxima e mantém os dois personagens em plano médio. Essas cenas são apresentadas, tendo a mesma trilha sonora apresentada acima. Há a idealização de uma "verdadeira" cena de casamento romântico.



Figura 7: Bridget fantasia seu casamento com Daniel.

Mas a realidade coloca-se de forma diferente, as cenas seguintes mostram Bridget pegando o elevador, Daniel corre para alcançá-lo também. Ali, no elevador, ocorre o primeiro toque, de forma disfarçada para que ninguém percebesse, principalmente o chefe deles Sr. Fitzherbert. Daniel toca no traseiro dela, Bridget arregala os olhos de espanto, mas não diz nada. Isso nega, de certa forma, a ideia de romantismo apresentada acima, como um desejo da protagonista.

⁴³ *Don't get me wrong*: Don't get me wrong/if I'm acting so distracted/ I'm thinking about the fireworks/that go off when you smile... (Escrita por Chrissie Hynde; interpretada por The Pretenders)

Ao sair do elevador, Bridget é convocada pelo Sr. Fitzherbert para apresentar o lançamento da editora: A motocicleta de Kafka. A protagonista fica muito entusiasmada, convoca os amigos para dar conselhos, principalmente em relação a Daniel Cleaver, que também estaria lá e seria preciso impressioná-lo. Para isso, os amigos lhe dão dicas de como se comportar. Eles dão conselhos das mais diversas ordens, como, por exemplo, Circular, ignorar Daniel, derreter-se com os autores famosos e ler um manual de comportamento. Em cena externa, na qual o espaço aberto expressa sua confiança, a protagonista, contente, caminha pela rua, enquanto repassa mentalmente tudo o que deve fazer. No entanto, na primeira circulada, quando um autor se dirige a ela perguntando o que acha sobre o assunto discutido, a heroína, sem saber o que dizer, sorri e pergunta onde ficavam os banheiros, para o espanto de seus interlocutores. Bridget, durante o evento, atrapalha-se e acaba sendo um verdadeiro desastre, como, por exemplo, ao chamar a atenção das pessoas gritando, por não se dar conta que o microfone estava desligado; chamar o chefe dela e de Daniel pelo apelido “Fitapeito” e não pelo nome, além de anunciar os escritores de maneira inadequada. Tal comportamento constrange a todos, inclusive a Darcy que estava lá também. Ao se encontrarem, ficam surpresos, e ele a apresenta a uma colega de trabalho, Natasha, uma mulher alta, magra, bonita, advogada de sucesso da vara da família, portanto, pertencendo ao mesmo patamar de Mark Darcy. Esta, por sua vez, diz a uma colega, Perpétua, que agarrar Mark Darcy seria uma questão de tempo.

O protagonista e Daniel se veem, trocam olhares, e Daniel foge da situação. Essas cenas são demonstradas por campo e contracampo das imagens de Darcy e Daniel. Bridget percebe uma inimizade entre os dois e fica intrigada. Mark, ao ver Bridget triste e constrangida pelo desastre que foi, tenciona aproximar-se dela, no entanto Daniel chega primeiro e a tira de lá. Ele a leva para jantar e passam a noite juntos.

Durante o jantar, Daniel pergunta a Bridget como havia conhecido “o pentelho do Mark Darcy⁴⁴”. Ela diz que quando criança corria nua pela piscininha dele e ri. Em seguida, ela também faz a mesma pergunta. Daniel, por seu turno, revela que se conheceram em Cambridge, Darcy era seu padrinho. Diz que cometeu um erro em apresentá-lo a sua noiva, sugerindo que Darcy o traía. Nesse momento, há uma interrupção da linearidade da narrativa para a introdução de um *flashback*, a câmera aproxima-se de Daniel até dar *close* em seu olhar, para denotar uma lembrança da personagem, em que aparece um homem subindo umas escadas, abrindo uma porta e flagrando, possivelmente um casal mantendo relações, pois isso

⁴⁴ “How do you know Arsey Darcy?”

ainda não nos é mostrado. Não aparece o rosto da personagem que abre a porta, fazendo com que o espectador não possa identificar a identidade dessa pessoa, ficando, desse modo, com as mesmas informações apresentadas à protagonista. Diante de tal revelação, Bridget diz, então, que Darcy era um homem “cretino nojento e também cretino estúpido” e passa a ter ainda mais raiva dele.

Daniel e Bridget vão para a casa dele. Antes, porém, os dois, em *close*, dão um demorado beijo. A trilha sonora que acompanha as cenas entre os dois é *Stop, Look, Listen (to your heart)* (Pare, olhe, escute o seu coração): “Sozinha/ O tempo todo/ Isso não aborrece você?/ Já se perguntou/ por que parece/ Que está apaixonada/ E desligada de novo/ você realmente já amou/ Ou só fingiu... Dessa vez decida que vai se abrir/ De cabeça para baixo e mergulhe fundo⁴⁵”, evidenciando, assim, o momento vivido pela protagonista, a música revela que ela está se apaixonando. Nesse momento, também, há a presença de um elemento cômico: no tapete, no chão da sala, ao beijar a protagonista e tirar sua roupa, Daniel depara-se com uma “calçola”, que ela usa para disfarçar a barriga. Ele brinca, dizendo: “Hello, mamãe!(Hello, Mummy!)”.



Figura 8: Daniel olha a calcinha segura-barriga que Bridget usa.

A seguir as cenas são externas, de rua, em que a protagonista apresenta-se feliz, caminhando em meio à multidão de Londres, em *off*, pois é usado um letreiro para ela nos dizer que está com 60 kg, que substituiu comida por sexo e fumou 22 cigarros. Mais uma vez

⁴⁵ *Stop, Look, Listen (To Your Heart)*: You're alone, all the time/Does it ever puzzle you? Have you asked why?/You seem, to fall in love, and out again/Do you really ever love? Or just pretend? [...] All the things you really feel, this time decide [...] So jump right in/ Head over heels, and fall right in (Escrita por Thom Bell e Linda Creed; interpretada por Marvin Gaye / Diana Ross)

o espaço é usado para auxiliar na produção de sentido de confiança de Bridget. Em outra noite com Daniel, Bridget pergunta como vai ser no trabalho. Ele diz que é preciso calma, porque eles começaram na terça e era apenas quinta, configurando, assim, que não havia nada sério entre eles.

Quando parecia ir tudo bem na sua vida amorosa, surge um problema familiar. A mãe de Bridget (Pamela) aparece, provavelmente em uma loja de departamentos, fazendo demonstração de um produto para ovos. Ela diz que não suporta mais o casamento, que não é valorizada e que só perdeu tempo na vida.



Figura 9: Mãe de Bridget fazendo demonstração de um produto.

Alega que está no inverno da vida e que não fez nada para si. Resolve, então, aventurar-se como assistente de um apresentador de vendas em uma TV a cabo, chamado Julian (quando imagem dele aparece, a câmera mostra-nos um homem forte, grisalho, usando sobretudo e luvas). A imagem é usada para a apresentação da personagem, levando-nos a uma comparação com o pai da protagonista. Esse fato deixa Bridget muito incomodada. Mesmo em crise, a mãe de Bridget não deixar de perguntar sobre notícias de Mark Darcy.

Preocupada com seu pai, vai visitá-lo. Depara-se com um cenário desolador. O enquadramento é em plano geral, a imagem tem profundidade. Bridget, ao fundo, entra na sala, a luz é esparsa, e encontra seu pai sentado no chão, encostado em um sofá diante da televisão, mal vestido, fumando e assistindo a Pamela no programa de TV a cabo. Os objetos estão espalhados pelo chão e pelos móveis. Uma garrafa de bebida vazia na mesa de centro da sala, sobras de comida no prato. Observamos mais uma vez o quanto a *mise-em-scène* é importante na produção do significado. As atuações dos atores, bem como a disposição de

todos os elementos descritos acima compõem o objetivo de evidenciar o abandono e o estado de prostração do pai de Bridget. Ele está arrasado e diz que Pam vai levar o amante na festa anual à fantasia dos “Vigários e as Vagabundas”. A protagonista aproveita o momento e revela que encontrou um homem “perfeito”, seu nome é Daniel. Então, o pai se surpreende por ela estar namorando.



Figura 10: Pai de Bridget desolado após abandono de Pamela.

Bridget e Daniel viajam para o interior em um fim de semana, a fim de irem à festa à fantasia do tio da protagonista. A câmera focaliza Bridget saindo de seu apartamento, sorridente, de óculos escuros, cabelos envoltos em um lenço. Depois o enquadramento é em *plongée* para mostrar a personagem entrando no conversível de Daniel. Em seguida, em *travelling*, vemos o passeio dos dois pela estrada. A sugestão é de romantismo. É importante observar que, nesse momento, a protagonista deixa-se levar pela paixão.



Figura 11: Bridget e Daniel indo para a festa à fantasia de “Vigários e Vagabundas”.

Para ela, passar um fim de semana com Daniel representava “amor de verdade”. Em *voz-over*, narra que, a partir daquele momento, “não era mais uma solteirona trágica, mas a namorada de um autêntico deus do sexo⁴⁶”. Daniel, durante a viagem, pede para ela prometer que não ficariam em um barco lendo poesias afeminadas. Toda radiante, achando-se quase uma Grace Kelly em cena de filme, o lenço que envolvia seu cabelo voa. Ao chegar ao hotel, em mais uma cena cômica, Bridget aparece totalmente descabelada, deixando-a com um aspecto horrível. É exatamente com essa aparência que Bridget encontra novamente Darcy que também foi passar o fim de semana no mesmo hotel acompanhado de Natasha, para irem à festa.



Figura 12: Bridget e Daniel, em primeiro plano, e, ao fundo, Darcy e Natasha em hotel.

Quando passeiam de barco, enquanto Darcy e Natasha tentam não desperdiçar o fim de semana, tratando de assuntos de trabalho, Bridget e Daniel divertem-se: bebendo, rindo, ridicularizando poesias. Daniel cai no lago, a protagonista dá risada. Natasha olha e diz “Muito infantil⁴⁷”, Darcy, com ar de incomodado, concorda.

No dia seguinte, Daniel revela que precisava voltar a Londres, para fazer uns cálculos, deixando, assim, Bridget sozinha para ir à festa à fantasia dos “Vigários e das Vagabundas” do tio Geoffrey. Em plano médio, aparece, ao fundo, Daniel deixando-a na festa; em primeiro plano, vestida de coelhinha, Bridget. Nesses trajes, ela surge diante de todos que ficam escandalizados. Em *close*, ela se dá conta da gafe. Esqueceram-se de avisá-la que a festa não era mais à fantasia, não só a ela como também a seu pai que estava fantasiado de padre.

⁴⁶ Am no long tragic spinster... but proper girlfriend of bona fide sex god—“

⁴⁷ “So childish.”



Figura 13: Sequência de cenas em que (a) refere-se à chegada de Bridget à festa; (b) expressa o espanto das pessoas ao vê-la fantasiada de coelhinha e (c) a surpresa de Bridget ao perceber sua gafe.

Ele ainda continuava muito triste pelo afastamento de Pamela. Bridget, para consolá-lo, diz que era algo temporário e que sua mãe voltaria. Nessa festa há um acontecimento importante: a protagonista encontra mais uma vez Darcy. Sem poder fugir, ela se vê obrigada a responder perguntas da tia, que lamenta o fato do namorado de Bridget não ter ido e interroga qual era o nome dele. Darcy que estava perto responde, a tia questiona, então, se eram amigos. Ele, no entanto, responde: “De jeito nenhum”. A tia comenta: “Espero que seja bom para nossa Bridget”. Darcy, por seu turno, responde: “Posso dizer com certeza que não é”. A protagonista indignada retruca: “Ele diria o mesmo de você, visto o seu comportamento no passado”⁴⁸, fala que deixa Darcy intrigado. Não puderam continuar, pois o protagonista é convocado por Natasha.

Bridget depara-se com a realidade, quando volta para Londres, depois de passar constrangimento na festa de seu tio Geoffrey. Ao chegar a Londres, vai para o apartamento de Daniel. Já em cena interna, o antagonista tenta despistar Bridget que ouve um barulho, checa,

⁴⁸ “Absolutely not.”

“I hope he’s good enough for our little Bridget.”

“I Think I can say with total confidence, absolutely not.”

“I’m sure he’d say the same about you, given your past behavior.”

mas não encontra nada, pede desculpas. Porém, já na porta para sair, a câmera mostra, à direita da imagem, uma blusa rosa pendurada, objeto que é notado pela protagonista. Ela volta para o quarto, vai até o banheiro, abre a porta, a imagem é em câmera lenta para conotar tensão. Lá está a outra, em plano médio, sentada sobre a borda da banheira, nua, só uma pasta à frente de seu corpo, magra, esguia, como pode ser comprovado na Figura 14.



Figura 14: Bridget flagra outra mulher (Lara) no banheiro de Daniel.

Em seguida, a câmera fecha no rosto de Bridget. Em *close*, ela expressa pelo olhar e pelo gesto da boca a forte tensão vivida. A câmera abre à direita, vai ofuscando a imagem de Bridget para aparecer, ao fundo, Daniel, o qual é enquadrado também em cena. Ele, como se nada tivesse acontecendo, apresenta a mulher, Lara, do escritório de Nova Iorque. Na sequência de cena, a mulher flagrada, com ar superior e desdém, pergunta a ele: "Não disse que ela era magra?⁴⁹". Nesse momento, a imagem em profundidade, em segundo plano, traz a mulher sentada sobre a banheira, e Bridget, por sua vez, em primeiro plano, com fisionomia pasmada, olhar de decepção.

⁴⁹ "I thought you said she was thin."



Figura 15: Bridget flagra outra mulher na casa de Daniel.

A partir daí, há uma sequência de cenas, em que a protagonista se encontra deprimida por mais uma decepção amorosa, o que pode ser inferido devido as suas colocações no início da narrativa.



Figura 16: Bridget deprimida após a traição de Daniel.

Nas cenas em que aparece deprimida, uma merece destaque: é o momento em que vai à sala de Daniel. A câmera está em primeiro plano e mostra Bridget constrangida. Em seguida, usando a técnica campo/contracampo (técnica usada para mostrar a alternância de quem está falando), a câmera focaliza Daniel. Pela sua expressão facial e olhar, é possível observar o desconforto dele diante da situação. No enquadramento seguinte, a protagonista aparece em plano geral, corpo inteiro, possibilitando visualizar o modo como está vestida: com uma saia até o joelho, de tênis e os braços cobertos, nesse momento a *mise-en-scène*,

também é relevante. Daniel é enquadrado em plano médio, para mostrar, novamente, que a situação é incômoda. Esta cena confere um contraponto com uma das primeiras cenas, em que ela aparece de minissaia e blusa transparente, no auge da paquera. O antagonista destaca que Lara, talvez por ser americana, aparenta segurança, além de ser tão jovem. Ele revela ainda que estão noivos. Essas afirmações colocam a protagonista em um patamar inferior em relação a essa mulher, fato que abala ainda mais Bridget.



Figura 17: Plano geral, Bridget entra na sala de Daniel, depois da traição.

Novamente as cenas que aparecem são de uma mulher que come, assiste a TV comendo e bebe várias doses de vodca.

Depois dessa crise, ao invés de se entregar, resolve novamente mudar o rumo das coisas. Surgem *flashes* rápidos de todos os momentos vividos pela personagem até ali, evidenciando, dessa forma, um processo de reflexão. A trilha sonora mais uma vez compõe a sequência de cenas. Ao som de *I'm every woman* (Eu sou todas as mulheres): “Eu sou todas as mulheres/ Está tudo em mim/ Posso ler os seus pensamentos/ Neste instante/ Prepare uma bebida especial/ Ponha fogo dentro de você⁵⁰”. Aqui há uma referência ao poder da mulher em tomar consciência de si e decidir tomar controle de sua vida. É o que sugere a sequência de cenas, em que Bridget, assim como muitas mulheres que passam pela situação de ser traída e precisar se reencontrar, procura fazer, jogando, no lixo, as garrafas de bebida vazias, os maços de cigarro, os livros de autoajuda, como: **O que os homens querem; Como os homens pensam; Como fazer o que eles querem**. No lugar destes, aparecem novos títulos,

⁵⁰ *I'm Every Woman*: I'm every woman, it's all in me [...] I can read your thoughts right now [...] Mix a special brew/Put fire inside of you... (Escrita por Nick Ashford e Valerie Simpson; interpretada por Chaka Khan)

como: **Vida sem homens; Reavendo o orgulho; Como obter o que quer**, entre outros. Essa troca de livros tem como efeito o humor, visto que essa substituição não deixa de evidenciar que a protagonista é influenciável pelos livros de autoajuda, mas também nos dá pistas das instabilidades vividas pela personagem. Começa a fazer exercícios físicos. Nessa cena, a protagonista está sozinha em uma academia, pedalando em uma bicicleta, de fundo, em ambiente escurecido, uma mulher fazendo a limpeza. Isso denota que Bridget está fazendo exercícios até chegar à exaustão. A música é dinâmica e continua em todas as cenas. Bridget caminha pela rua, o enquadramento está em primeiro plano, atrás dela, outras mulheres. Está serena e parece feliz. A direção agora é diferente daquela que apareceu quando ficou pela primeira vez com Daniel. Nas cenas seguintes, ela aparece procurando outro trabalho.

Ao avisar Daniel que sairia da editora para trabalhar em um jornal de TV, ele tenta dissuadi-la, falando que sua capacidade ali foi negligenciada, porém Bridget revela que preferiria "limpar o traseiro de Saddam Hussein"⁵¹ a permanecer naquele lugar. A câmera, nesse momento, desloca para enquadrar os colegas de trabalho que tentam disfarçar o riso. Surge o som da música *Respect* (Respeito), a mesma música utilizada para apresentar Daniel aos espectadores. Porém, ao contrário do que foi proposto ao se utilizar os dois primeiros versos da letra naquele momento, agora são empregados os versos "R-E-S-P-E-I-T-O/ Descubra o que isso significa para mim"⁵², em que a palavra "respeito" vem destacada para enfatizar o sentido contido nesse vocábulo. Assim, Bridget, de cabeça erguida, sai de cena. A câmera dá close em Daniel que manda "todos se danarem"⁵³.

Em seguida, vem uma das sequências de cena mais engraçadas do filme. No novo trabalho, Bridget é obrigada a vestir minissaia, colocar capacete e descer pelo cano de emergência e entrevistar o chefe de bombeiros. Ela cai e não consegue fazer a entrevista; cai com o traseiro sobre a câmera, tornando-se, dessa forma, "piada nacional"⁵⁴.

⁵¹ "... frankly, I'd rather have a job wiping Saddam Hussein's ass."

⁵² R E S P E C T/ Find out what it means to me (Aretha Franklin)

⁵³ "Just sod off."

⁵⁴ Am national laughingstock."



Figura 18: Em contra-plongée, Bridget desce pelo cano de emergência do corpo de bombeiros.

Outra sequência de cenas que merece destaque é quando vai à casa de um casal de amigos (Magda e Jeremy) para jantar. Todos os presentes formam casais, dentre esses Darcy e Natasha. Bridget é a única desacompanhada. Natasha aproveita para constrangê-la e pergunta: “Não veio fantasiada de coelhinha?”. A protagonista, por sua vez, retruca: “Nós coelhinhas só usamos o rabinho em ocasiões muito especiais⁵⁵”. Nessas situações, sempre há alguém para perguntar da vida amorosa de uma moça solteira com mais de 30 anos. Dessa vez não foi diferente, um dos convidados diz: “Tem que correr e ter filhos logo, coroa⁵⁶”. Os questionamentos sobre sua condição amorosa, desse modo, são feitos, e Bridget os rebate da forma que pode. Dentre as indagações, surge a pergunta: “Por que será que tantas mulheres acima de 30 não conseguiram se casar?⁵⁷”. Todos direcionam o olhar para Bridget que acuada responde não saber e diz ainda: “Acho que não facilita termos, sob a roupa, escalas pelo corpo⁵⁸”. Notamos que, o termo “escalas”, trata-se de uma forma literal utilizada na tradução do DVD, mas que pode ser entendido de maneira figurada como sendo “celulites”. Após essa fala, todos abaixam a cabeça, constrangidos.

Ao sair desse jantar desastroso, Bridget vê Darcy, em segundo plano, descendo as escadas. Ele questiona sobre o fim do relacionamento dela com Daniel e revela que adorou o fato. Ela, por seu turno, desabafa: “Parece que faz questão de me fazer sentir uma completa idiota. E realmente não precisa se incomodar já me sinto uma idiota na maior parte do

⁵⁵ “Not in you bunny girl outfit today?”

“No. We bunnies only wear our tails on very special occasions.”

⁵⁶ You really ought to hurry up and get sprogged up, old girl.”

⁵⁷ “Why is it there are so many unmarried women in their 30s these days?”

⁵⁸ “I don’t know. I suppose it doesn’t help that, underneath our clothes... our entire bodies are covered in scales.”

tempo... Pendurada ou não no cano do bombeiro⁵⁹”. Esse é um dos momentos mais importantes do filme, pois é a primeira vez que o protagonista se declara à heroína. A câmera enquadra Darcy, em primeiro plano, para revelar que não a acha uma idiota, apesar de "elementos ridículos presentes nela", de falar coisas sem pensar e de ser uma péssima oradora, bem como ter uma mãe “interessante”. Diante dessas colocações, Bridget se irrita. Ele pede desculpas por ter sido “imperdoavelmente grosso” quando se conheceram no almoço de peru ao *curry*. De forma desarticulada, em meio a pausas e desvio do olhar, Darcy diz que “talvez, apesar das aparências... gosto de você, muito”, enquanto fala a câmera vai se aproximando dele. Bridget zomba: “Apesar do cigarro, da bebida, da mãe vulgar e da diarreia verbal”. Sério, Mark confirma: “Não, gosto muito de você. Do jeito que você é⁶⁰”. Bridget, em primeiro plano, olha para o protagonista e demonstra não acreditar no que acabara de ouvir.

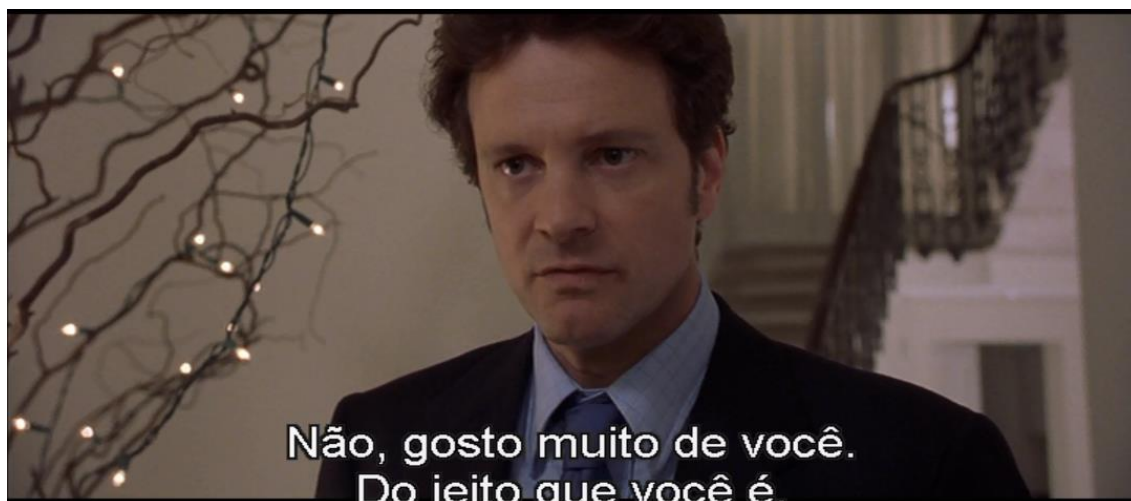


Figura 19: Darcy faz sua primeira declaração a Bridget.

Mais uma vez são interrompidos por Natasha, que aparece no topo da escada e o convoca para discutirem assuntos de trabalho, faz até gestos com os dedos para que seja rápido. Então, Mark volta para o jantar. Bridget, incrédula, permanece parada na saída do apartamento ao som de *Someone like you* (Alguém como você) que expressa: “Venho procurando há muito tempo/ Por alguém exatamente como você/ Viajei todo o mundo/ Esperando que você se tornasse realidade⁶¹”. Numa construção de sentidos pela

⁵⁹ “You seem to go out of your way to try to make me feel... like a complete idiot. [...] and you really needn't bother. I already feel like an idiot most of the time anyway... with or without a fireman's pole.”

⁶⁰ (Mark Darcy) “... perhaps, despite appearances ... I like you very much.”

(Bridget) “Apart from the smoking and the drinking... and the vulgar mother and the verbal diarrhea”

(Mark) “No, I like you very much, just as you are.”

⁶¹ *Someone Like You*: I've been searching a long time/For someone exactly like you/I've been travelling all around the world/Waiting for you to come through... (Escrita por Van Morrison; interpretada por Van Morrison)

multimodalidade, a música reforça a declaração de Darcy feita a Bridget, em que se evidencia a ideia “do jeito que você é”, ou seja, o fato de se gostar de uma pessoa sem a necessidade de qualquer mudança. Desse modo, fundem-se, novamente, o visual, o verbal e o sonoro para se conseguir a significação global na narrativa fílmica.

Bridget não aceita a proposta, mas fica mexida, pois é a primeira vez que enxerga Darcy como um possível pretendente. Nas cenas seguintes, ela surge contando para os amigos (Jude, Shazza e Tom) o que Mark havia falado. A câmera move-se, em primeiro plano, de modo que focaliza um a um os rostos dos amigos para expor suas caras de espanto e surpresa. Então, Tom lembra: “Mas você o odeia, não é?”⁶²; Bridget, por sua vez, afirma que sim.

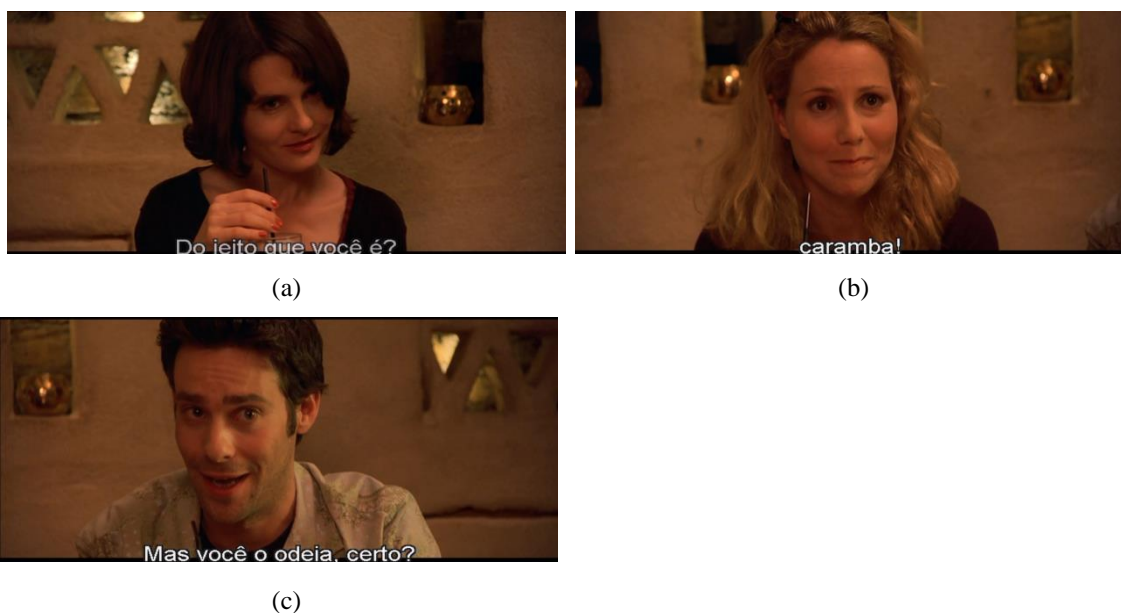


Figura 20: Sequência de cenas em que (a) refere-se à reação de Jude; (b) expressa o espanto de Shazza e (c) Tom, apesar de surpreso, lembra que a protagonista odeia Mark Darcy.

Depois do vexame com a entrevista do comandante dos bombeiros, Bridget é encarregada por seu novo chefe de fazer um trabalho bem realista. Se ela falhasse dessa vez, seria demitida. Tratava-se de um caso de grande repercussão: a história de uma voluntária britânica e de um guerrilheiro curdo que o governo queria extraditar, se isso acontecesse, ele seria executado. Caminhando em frente à manifestação a favor do casal e em *voz-over*, Bridget expressa “Nada pode desviar minha atenção na busca da verdade”⁶³, porém resolve comprar cigarros. Darcy aparece na loja, quando o vê, fica surpresa e, inconvenientemente,

⁶² “But this is someone you rate, right?”

⁶³ “Nothing can distract me from my dedication to the pursuit of truth.”

fala: “Gosta de mim do jeito que sou”⁶⁴. Diante do espanto de Darcy, desconversa. Então, o *cameraman* de Bridget entra na loja desesperado, dizendo que eles tinham estragado tudo. Desolada, ela expõe que seria despedida. No entanto, Darcy era o advogado do caso e disse que ninguém havia conseguido a entrevista. Assim, ele arquitetou um plano, possibilitando um furo de reportagem que permitiu a Bridget mudar de referência “de piada nacional” a uma “lenda do jornalismo”.

Depois desse episódio, a protagonista aparece em cena externa, na rua, com várias sacolas de mercado, andando em meio a uma feira, ao som de *Woman Trouble* (Mulher Problema): “Me sinto fantástica, bombástica/ Estaticamente perplexa/ Como uma garota pode perder a cabeça/ Me sinto cercada, confusa/ Emocionalmente perturbada⁶⁵”, música que contribui para compor o sentimento de mulher poderosa, como pode ser confirmado pelo primeiro verso da canção “Me sinto fantástica, bombástica”, assim como evidenciar a aparência de felicidade comprovada pela expressão do rosto da personagem.

Desse modo, para comemorar o sucesso no trabalho e também seu aniversário (faria 33 anos), resolve preparar um jantar para os amigos. Com isso, outra característica de Bridget é revelada: péssima cozinheira. Quem a salva é Darcy, que aparece para parabenizá-la pela notícia e depara-se com a confusão provocada pela protagonista na cozinha.



Figura 21: Bridget tentando fazer um jantar para os amigos.

⁶⁴ “You like me just the way I am.”

⁶⁵ *Woman Trouble*: I feel fantastic, bombastic, ecstatically astounded/ How a girl can really lose her brain/ I feel surrounded, confounded, emotionally dumbfounded... (Escrita por Robbie Craig/ Hill/ Devereaux; interpretada por Artful Dodger)

À mesa, Bridget, os amigos e Mark Darcy tomam sopa azul, pois ela amarrou barbante dessa mesma cor para cozinhar o alho-poró. A degustação dos pratos é horrível, tentam disfarçar, mas todos caem na risada e, pela primeira vez, Darcy ri. Tom decide, então, propor um brinde “À Bridget que não sabe cozinhar, mas amamos do jeito que ela é”⁶⁶; a protagonista, por sua vez, dirige-lhe um olhar de censura, pois era uma alusão ao que Mark havia dito. Porém, este lança a ela um olhar terno, de carinho. Complementando a imagem a canção *Dream some* (Algun sonho): “Seja meu/ Sem pressa/ Sentiu minha falta⁶⁷”, sugerindo, dessa forma, um clima de romance.

No entanto, a protagonista e seus convidados são interrompidos por um som de campainha, Daniel aparece com uma garrafa de vinho. Bridget chama-o para uma conversa à parte. Ele se mostra triste, diz estar arrependido, quer voltar. Mark decide sair, mas volta de repente e chama Daniel para ir para fora, na rua. Lá, Darcy diz que deveria ter feito isso há muito tempo e dá um soco em Daniel. Ao som de *It's raining men*⁶⁸ (Está chovendo homens), os dois brigam. Há, aqui, um contraponto com cenas iniciais, principalmente, quando estava sozinha, deprimida, acompanhando pela rádio a música *All by my self*. Agora, diferentemente, existem dois homens brigando por ela.



Figura 22: Mark e Daniel brigam tentando resolver problemas do passado.

⁶⁶ “To Bridget ... who cannot cook, but who we love just as she is.”

⁶⁷ *Dream Some*: Make it mine, takin' time.../ Did you miss me/Did you miss me... (Escrita por Jay Joyce/ Shelby Lynne e Dorothy Overstreet; interpretada por Shelby Lynne)

⁶⁸ *It's Raining Men* (Escrita por Paul Jabara e Paul Shaffer; interpretada por Geri Halliwell)

Mark vence, Daniel acaba caído no chão, Bridget corre para ajudá-lo, enganada a respeito do caráter de Darcy, fica contra ele. A heroína, indignada, olha para Darcy e questiona qual era o problema dele, argumenta, então, “dá a impressão de cheio de moral e nobreza... e normal e prestativo na cozinha, mas é tão mau quanto o resto deles⁶⁹”. Mark, por seu turno, diz que o trabalho tinha sido em vão. Que havia cometido um erro “muito tolo” e que ela o perdoasse. Nisso vira as costas e sai. Daniel, ainda caído e ferido, diz “Vamos subir. Venha. Fomos feitos um para o outro, Jones. Eu, você... a pobre sainha”⁷⁰. Bridget diz “certo”, o enquadramento em contra-plongée (a câmera voltada de baixo para cima), simulando a posição do antagonista e, por conseguinte, a superioridade de Bridget neste momento.

A imagem mostra a protagonista pensando, não sabendo ao certo o que dizer. Isso é possível ser confirmado pelos gestos com os dedos, os olhos desviados, a boca. Então, ela responde: “Não é um elogio muito bom para mim. Não quero apostar minha vida numa pessoa que não está muito segura”. Ela continua: “ainda estou procurando alguma coisa bem... bem mais extraordinária que isso”⁷¹. Com esse sentimento de que precisava algo mais que só sexo, ideia corroborada pela expressão usada por Daniel “a pobre sainha”, o que retoma também as imagens iniciais em que Bridget apareceu de minissaia, a protagonista deixa-o, ainda olha para trás, mas segue em frente. Observamos, desse modo, uma mudança no comportamento da heroína, não é mais suficiente ter alguém, é preciso o grande amor.

São 25 (vinte cinco) de dezembro de novo. Em *voz-over*, a protagonista nos diz a data e revela que seu peso é 63,5Kg, mais 42 tortinhas e milhares de unidades alcoólicas, ou seja, voltou àquilo que era no início do ano, quando tinha resolvido mudar. Em plano geral, Bridget está no interior da casa de seus pais. A protagonista, vestida de pijama e um enfeite de Natal na cabeça, agora, faz companhia para seu pai que também está trajado da mesma forma. Nessa sequência de cenas, a *mise-em-scène* tem, novamente, seu papel fundamental em que mais uma vez devemos considerar não só a atuação das personagens, assim como a composição do cenário para a expressão dos estados de ânimo das personagens. Vemos sobras de comida por todo lado, garrafas de bebida vazias, embalagens vazias espalhadas, ao fundo, a mesa continua abarrotada de coisas, isso tudo demonstra que as coisas continuam do mesmo jeito, mas agora não é só o pai de Bridget que se encontra em estado de abandono, ela também

⁶⁹ “You give the impression of being all moral and noble ... and normal and helpful in the kitchen ... but you’re just as bad the rest of them.”

⁷⁰ “Let’s go back upstairs. Come on. We belong together, Jones. Me, you ... poor little skirt.”

⁷¹ “That’s not a good enough offer for me. I’m not willing to gamble my whole life on someone who’s ... quite sure. [...] I’m still looking for something... more extraordinary than that.”

participa desse sentimento de prostração. Estavam de novo assistindo ao programa gravado, em que Pamela era assistente, quando, de repente, ela reaparece, pede perdão e coloca como condições a Colin e Bridget para voltar: serem mais razoáveis com ela e não ficarem o tempo todo dizendo: “O que a boba da mamãe aprontou dessa vez?”⁷². Assim, sem questionamentos por parte de Colin, tudo volta a ficar bem entre eles.

Depois de tudo certo entre Pamela e Colin, a mãe chama Bridget para ir às bodas de rubi dos pais de Darcy, mas a protagonista se recusa. Então, sua mãe, sem saber o que representaria aquela revelação, diz que esse dia é sempre uma data ruim para Mark Darcy, pois a sua ex-mulher, japonesa, largou-o no dia de Natal. Bridget, por sua vez, argumenta: “Não sei se ele não mereceu isso”⁷³. Continuando, Pam expõe que ela havia fugido com o amigo dele de Cambridge, “um salafrário”, padrinho de casamento. Nisso, enquanto a mãe da protagonista narra o acontecido, aparece em *flashback* o mesmo episódio contado por Daniel para Bridget, quando estes jantaram pela primeira vez. Mas, dessa vez, a câmera focaliza o rosto de quem abre a porta, no caso, o de Mark Darcy. Assim, essa revelação é dada ao mesmo tempo para a protagonista e também para o espectador que fica sabendo de todos os acontecimentos, já que a história está sendo apresentada pelo viés da heroína. A imagem volta para o tempo presente da narrativa, a câmera, em *close*, focaliza o rosto de Bridget incrédulo.

Quando ela se dá conta do grande engano, desesperada resolve procurar Darcy. Ao som de *Ain't no mountain high enough* (Não existe montanha alta o suficiente), na qual a letra da canção diz: “Nenhum vale, baixo o bastante/ Nenhum rio largo o bastante/ Para me afastar de você”⁷⁴, Bridget assume o volante do carro de seus pais, em meio à neve e parte para casa dos pais de Darcy. A trilha sonora mais uma vez contribui para transmitir a emoção vivida pela personagem, isto é, que não haveria obstáculo algum que impediria de falar com ele.

Ao encontrá-lo, agradece o convite para a festa, mas Darcy responde que não foi ele quem a convidou, mas provavelmente os pais dele. Nisso, entra em cena Natasha. Olha para Bridget e diz que não sabia que a encontraria ali. Dirige-se a Mark e fala que o pai dele quer começar o discurso o mais rápido possível, fita-o e expõe: “Vamos, Mark. Seja prestativo, por favor”. Mais uma vez se mostra arrogante, o que pode ser percebido pelo tom de voz, gesto

⁷² “What’s silly old Mummy gone and gone this time?”

⁷³ “I’m not quite sure he didn’t deserve it...”

⁷⁴ *Ain't No Mountain High Enough*: Ain't no mountain high enough/ Ain't no valley low enough/ Ain't no river wide enough/ To keep me from you ... (Escrita por Nick Ashford e Valerie Simpson; interpretada por Diana Ross)

facial e por aquilo que é dito: “Os fornecedores falharam. Nada funciona fora de Londres?”⁷⁵. Bridget, por sua vez, ansiosa, chama-o a um canto e revela que, apesar de usar “coisas idiotas que a sua mãe comprava, como, por exemplo, outra peça de roupa (uma gravata com motivos de Natal), ser arrogante e dizer a coisa errada em todas as situações”⁷⁶ e que deveria repensar o comprimento de suas costeletas, era um homem direito. Há uma pausa, ela diz, finalmente, que também gostava dele. Mostra-se aqui, o momento em que, superando as primeiras impressões, Bridget também se declara a Darcy. São interrompidos, pois os pais de Darcy anunciam a ida do filho para Nova Iorque, e que, num futuro próximo, o filho também se uniria de outra forma com sua sócia Natasha. Nesse momento, os músicos presentes tocam a marcha nupcial, dando a entender um futuro casamento entre os sócios. Bridget interrompe, mas sem saber o que falar direito, diz o que vem à cabeça. Constrangida retira-se.

As cenas a seguir são de Darcy no aeroporto, chegando a Nova York, e de Bridget, triste. Essas cenas são apresentadas sob o som da música *Out of reach* (Fora de alcance), cuja letra apresenta os seguintes versos: “Eu vi os sinais/ Não foi direito/ Eu fui idiota por um tempo/ Envolvida por você/ E agora me sinto uma boba/ Muito confusa/ Meu coração está machucado/ Será que fui amada por você/ Fora de alcance/ Tão distante...”⁷⁷. A canção, mais uma vez, comunga com o momento vivido pela personagem, contribuindo para a construção dos sentidos. Nessa sequência, as imagens são passadas em uma movimentação mais lenta. A ideia apresentada na música “fora de alcance” é reforçada pela imagem de Darcy chegando a Nova Iorque, isto é, o fato de estar distante física e emocionalmente. Ao mesmo tempo, aparece Bridget terminando seu diário, no qual escreve: “Diário de Bridget Jones - Solteirona e lunática”⁷⁸, assim como também ela pensando, o que há uma identificação com a música, pois os sinais foram apresentados, mas deixou-se levar pelo engano.

Nas últimas cenas, os amigos a chamam para ir a Paris. Em plano aberto, a protagonista está à porta de seu apartamento procurando as chaves, seus amigos já estão no carro. Em meio à neve, em segundo plano, desfocado, Mark Darcy surge. Ele a chama, ela se assusta, mas fica feliz. Os amigos a deixam. Eles sobem para o apartamento.

⁷⁵ “Come on, Mark. Be helpful, please. The caterers have totally screwed up. Does nothing work outside of London?”

⁷⁶ “I mean, there are stupid things your mum buys you. Tonight’s another classic. You’re haughty and you always say the wrong thing in every situation...”

⁷⁷ **Out of Reach:** Knew the signs/ Wasn't right/ I was stupid for a while/ Swept away by you/ And now I feel like a fool/ So confused,/ My heart's bruised/ Was I ever loved by you?/ Out of reach, so far/ I never had your heart/ Out of reach... (Escrita por Gabrielle/ Shorten; interpretada por Gabrielle)

⁷⁸ Diary of Bridget Jones – Spinster and Lunatic

Como é uma comédia romântica, o filme termina com dose de humor. Já em cena interior, enquanto ela procura uma lingerie mais *sexy* para a ocasião, Darcy lê partes do diário, em que estão trechos, dizendo coisas negativas a seu respeito. Ele deixa o apartamento, Bridget, desesperada, ao som, novamente, de *Ain't no moutain high enough*, sai correndo pelas ruas de Londres só de lingerie de oncinha e uma blusa. Darcy aparece, ela pede desculpas, mas ele a surpreende, dizendo que é hora de escrever um novo diário. Há um *close* no traseiro dela. Em seguida, a câmera fecha em primeiro plano, ao som de *Someone like you*, eles se beijam demoradamente. Assim, em meio à neve que cai, a câmera se afasta em panorâmica para cima, indicando o fim do filme e, por conseguinte, o desfecho da trama.



Figura 23: Em meio à neve, Bridget e Darcy se beijam em cena final.

Em relação aos **conflitos/intrigas**, podemos observar a pressão da mãe de Bridget e de sua família para que ela encontre um namorado, em especial, Mark Darcy. Essa pressão social é reforçada pelos amigos casados que cobram o porquê ainda da solteirice. Em segundo plano, vemos os conflitos do casamento dos pais da protagonista, em que sua mãe entra em crise após um casamento de trinta anos, sai de casa para viver novas experiências; enquanto seu pai se mantém em uma condição passiva.

Temos, também, além da pressão por um casamento ou relacionamento sério, os dilemas pessoais vividos pela heroína acarretados pela condição de mulher moderna, como o controle do peso, do cigarro e da bebida, bem como as dificuldades profissionais; passa dias sem comer doces, mas diante de uma crise devora um chocolate inteiro, ingere doses e doses de bebida e fuma quantidades absurdas de cigarro.

Por fim, além da busca desesperada de Bridget por um pretendente/amor, temos o grande conflito gerado inicialmente pela inimizade dos protagonistas, Bridget e Mark Darcy, que se deixam levar pela aparência das primeiras impressões. Essa inimizade é reforçada por Daniel Cleaver, inicialmente chefe de Bridget e desafeto de Darcy. Daniel mente a respeito daquele, alegando que o protagonista o traíra no passado. Dessa forma, a protagonista fica enganada a respeito do caráter dos dois, vendo Mark Darcy como um mau-caráter e Daniel Cleaver, como uma pessoa correta, quando na verdade era o contrário. Há também as atrapalhadas promovidas pela protagonista, as quais contribuem para grande dose de humor do filme.

Como motivação/**tema**, temos, assim, a busca desesperada de Bridget para encontrar um namorado até o fim de ano e mantê-lo, mas como sempre se apaixona pela pessoa errada até se dar conta que o seu par ideal seria Mark Darcy.

As personagens participantes da história são: Bridget Jones; Mark Darcy; Daniel Cleaver; Colin e Pamela; Uma e Geoffrey; Malcolm e Geraldine; Natasha, Lara; os amigos de Bridget: Jude, Sharon e Tom; Sr. Fitzherbert, Perpétua e Jeremy e Magda. Quanto ao grau de participação, Temos Bridget Jones e Mark Darcy como protagonista e Daniel Cleaver, como antagonista. Os demais personagens enquadram-se como secundários que, como já apontamos anteriormente a partir de Franco Jr (2003), são fundamentais para o desenrolar da trama.

Em relação às personagens secundárias que atuam mais diretamente para o desenvolvimento do conflito, podemos considerá-las planas, com exceção da mãe da protagonista. Temos, assim:

- A mãe de Bridget, a Pamela, uma mulher que resolve impulsivamente largar o marido e seguir um vendedor de produtos em uma TV a cabo, Julian, pois estava cansada de não ser valorizada. Pouco inteligente e incapaz de refletir, age pelo impulso, não consegue atentar para os sentimentos alheios e interessa-se por coisas materiais, como joias, por exemplo. Sempre que encontrava Bridget, perguntava sobre sua vida amorosa e tencionava promover o encontro entre ela e Mark Darcy. Queria ver a filha casada. Era inconveniente em várias situações, falando o que vinha à boca. Podemos dizer que é uma personagem com tendência à redonda, posto que ela questiona o seu casamento de trinta anos. Tem noção de sua condição de mulher que se limitou em viver em função do casamento, da casa, tanto que sai em busca de novas experiências. Porém, ainda que tenha imposto alguma condição, ela volta para a antiga vida. Por isso, não houve uma transformação de fato, daí classificarmos como uma personagem com tendência à redonda.



Figura 24: Pamela, mãe de Bridget, de volta a casa.

- O pai de Bridget, Colin, um homem passivo diante das impulsividades da mulher, incapaz de colocar limites nela, fica totalmente apático quando Pamela sai de casa para viver com Julian. Nas cenas em que aparece conversando com a protagonista, está sempre fumando e com ar deprimido por conta do abandono da mulher. Era amigo de Bridget.



Figura 25: Colin e Bridget no dia de Natal.

- Julian é apresentador de um programa de TV a cabo, desses que fazem tele vendas, era bronzeado artificialmente e empavonado no modo de agir.
- Os amigos solteiros de Bridget: Tom, Shazza e Jude. Tom é apresentado pela protagonista da seguinte forma: “Ícone dos anos 80 que só compôs uma música de sucesso... porque achou que era o suficiente para arrumar transa a década de 90 toda.

Totalmente veado”. Shazza era jornalista, feminista, mas no fundo sofria pela insensibilidade dos homens e gostava de falar muito “foda-se”. Jude, por sua vez, é melhor amiga de Bridget, chefe de investimentos do banco Brightlings, passa grande parte do tempo no banheiro, chorando pelo namorado, Richard, que, segundo a protagonista, é horrível, porque, depois de certo tempo, não queria mais nada a sério. São com esses amigos que Bridget divide seus problemas, inseguranças e também suas noites de bebedeira.



Figura 26: Tom, Jude e Shazza, amigos da protagonista.

- Os pais de Mark Darcy, Malcolm e Geraldine, os quais participam das festas de fim de ano e promovem as bodas, em que Bridget tenta expressar seus sentimentos por Mark.
- O tio Geoffrey, marido de Una, melhor amigo do pai de Bridget, usava calças e suéteres como de quem joga golfe. Ao encontrar a protagonista, sempre perguntava: “Como anda sua vida amorosa?”, “Quando é que você vai desencalhar?” e dava um jeito de apertar o traseiro de Bridget.
- A tia Una, é uma das pessoas que arrumavam pretendentes para Bridget, como foi o caso de Mark Darcy, na festa de Ano Novo.
- Natasha Glenville, é uma advogada de sucesso da vara de família, sócia de Mark Darcy, pertencendo, assim, ao mesmo patamar de Darcy. Mulher elegante, magra, séria, porém esnobe, arrogante. Seu objetivo era conquistar o protagonista.
- Lara é a mulher com quem Daniel trai Bridget. Linda, esguia, magra, jovem e americana.

- Perpétua é colega de trabalho de Bridget. Segundo a protagonista, “um pouco mais antiga e acha que manda em mim. Acha que sempre estou querendo grampear as coisas na cabeça dela”.
- Sr. Fitzherbert é chefe de Bridget e de Daniel. Um senhor de meia idade que, segundo a protagonista, vivia encarando-a.
- O casal Magda e Jeremy são amigos de Bridget, os quais promovem o jantar em que a protagonista passa por um grande constrangimento.

Em relação às personagens principais, temos: Bridget Jones e Mark Darcy, como protagonistas. Bridget Jones é uma mulher solteira, com mais de trinta anos, luta para perder peso, parar de fumar e beber. Inicialmente, trabalha em uma editora, mas não gosta do serviço. É atrapalhada, desastrada. Deseja encontrar a pessoa certa, mas sempre se decepciona como acontece ao se apaixonar por seu chefe Daniel Cleaver e ser traída por ele. Podemos enquadrá-la como personagem redonda, visto que no decorrer da narrativa ela passa por processos de mudança. O primeiro, observamos quando, depois de ter sido rejeitada por Darcy no almoço de peru ao *curry*, ela decide dar novo rumo a sua vida para não terminar como uma solteirona abandonada. O segundo ocorre após o término da relação dela com Daniel. Traída, a personagem precisa buscar forças novamente para se reerguer e continuar sua vida. O terceiro, e de grande importância, é a recusa em voltar com Daniel, pois há uma transformação no que concerne à postura dela em relação aos seus envolvimento amorosos. Nesse sentido, podemos notar os conflitos interiores próprios de um ser humano e percebemos, também, o seu poder de mudança.

Mark Darcy, por sua vez, é um renomado advogado de Direitos Humanos, divorciado, muito rico. Tem um porte elegante, é um homem educado, bonito e usa costeletas, o que é reparado pela protagonista. Aparentemente é orgulhoso, frio e com cara de poucos amigos, uma pessoa reservada, como pode ser observado no almoço de Ano Novo. Demonstra ser muito sério e responsável com seu trabalho, pois até em um fim de semana de festa (“Vigários e vagabundas”), ele é capaz de levar processos para revisá-los enquanto passeia de barco com Natasha. Podemos classificá-lo, também, como uma personagem redonda, porque também passa por um processo de mudança. Ainda que conheçamos a história pela focalização da protagonista, conseguimos perceber por meio do diálogo entre as personagens o que acontece. Assim, podemos confirmar essa ideia quando Darcy se declara para Bridget pela primeira vez. Ele diz “Percebi que quando a conheci no almoço do peru ao *curry*, fui imperdoavelmente

grosso e usava aquele suéter de rena... que minha mãe me deu um dia antes”⁷⁹. O emprego do verbo “percebi” possibilita afirmar que ele passou por um processo de reflexão, pois nessa mesma conversa, como já apresentamos, Darcy traz as características negativas da protagonista, mas afirma em seguida que mesmo assim gosta dela do modo como ela é. Outro exemplo é quando volta de Nova York para ficar com Bridget, a ideia fica implícita, uma vez que para ele voltar foi preciso pensar nas consequências de suas ações. Assim, temos uma personagem que de início era realmente orgulhoso e por isso rejeita a heroína, mas que muda e mostra-se generoso, de bom coração e apaixonado pela protagonista.

Daniel Cleaver atua como antagonista. Sua aparência é de uma pessoa galante, atraente, charmosa, alegre, mas, depois, mostra-se como um verdadeiro cafajeste. Ele mente para a protagonista a respeito da sua relação com Mark Darcy, dizendo que este o traía no passado. Esse fato fez com que a Bridget acreditasse que Mark era o mau-caráter da história, quando na realidade, era o próprio Daniel, promovendo assim um grande conflito. Podemos classificar essa personagem como sendo plana, pois, ainda que tenha se mostrado arrependido no jantar de aniversário de Bridget, sua fala final o entrega. Ele diz “Eu, você... e a pobre sainha”, demonstra, dessa forma, que não se importava com Bridget enquanto pessoa, só queria sexo. Essa noção pode ser ratificada quando o filme já está nos créditos, em que algumas personagens dão depoimentos a respeito do casal Mark e Bridget, ele está do lado de uma mulher, apresenta-a como “Pauline”, no entanto, ela o corrige, dizendo “Paula”, o que mostra que continua o mesmo cafajeste do começo, não se importando de fato com a pessoa que está a seu lado.

No que tange ao **espaço**, a história acontece entre Londres, onde protagonistas e antagonista moram e, no interior da Inglaterra, em Grafton Underwood, o nome do lugar é revelado quando Bridget apresenta Mark a Perpétua no evento do lançamento do livro A motocicleta de Kafka. Esse lugar é onde os pais e os tios de Bridget moram, bem como os pais de Mark Darcy. O ambiente principal é Londres, visto que é lá que a protagonista mora sozinha, o qual permite representar o papel de uma mulher moderna e cosmopolita. Mas sempre há uma alternância entre capital e interior, temos, assim, a primeira cena da protagonista chegando à vila onde seus pais moram. A protagonista viaja com Daniel pelo interior para ir à festa à fantasia dos “Vigários e das Vagabundas”, antes, porém, hospedam-se em um hotel no campo. Finalmente, é no interior, novamente, o Natal de Bridget. Primeiro, ela está na casa de seus pais, em seguida vai à festa das bodas de rubi dos pais de Mark.

⁷⁹ “I realize that when I met you at the turkey curry buffet... that I unforgivably rude and wearing a reindeer jumper. That my mother had given me the day before.”

Surge, então, uma mansão que representa o quanto Mark pertence a uma família rica. O estilo da casa nos remete ao estilo das propriedades do século XVIII e XIX, como pode ser confirmado pela Figura 26, a seguir:



Figura 27: Fachada da casa dos pais de Mark Darcy.

O **tempo** cronológico, presente na narrativa do filme, isto é, da história, é linear, ou seja, organiza-se segundo a concepção dominante de tempo (presente-passado-futuro), e marca-se por relações de causa e efeito. Temos como referência direta de tempo a indicação de Ano Novo, no almoço anual do peru ao *curry* da mãe de Bridget, que pode ser vista na primeira fala da personagem, assim como expresso em *voz-over*, quase no final do filme, em que indica que são “25 de dezembro”. Considerando que ainda houve a partida de Darcy para Nova York e que o último encontro dos dois foi depois desse evento, podemos entrever que o tempo decorrido na história é de aproximadamente um ano.

Em relação ao tempo da narração, podemos observar duas interrupções da linearidade para a introdução de dois *flash back*⁸⁰ referentes a um mesmo episódio: o que havia acontecido entre Darcy e Daniel no passado. O primeiro é colocado pela focalização de Daniel, e ele expõe somente o que lhe interessa, tanto que o rosto de quem abre a porta não aparece. Já o segundo, mostra o mesmo fato, porém é a mãe de Bridget que conta. Assim, quem nos revela o rosto de Mark Darcy abrindo a porta é um narrador em terceira pessoa ou câmera *narrator*.

Em **O Diário de Bridget Jones**, o narrador (ou câmera *narrator*, como afirma Corseuil (2003)) está em terceira pessoa. Há não somente a presença de um “agente

⁸⁰ Duas analepses, na teoria de Genette (1979).

organizador da *diegese*”, mas também, por se tratar de um formato de diário, a presença de uma personagem-focalizadora, no caso Bridget Jones, uma vez que a organização das ações no mundo ficcional é observada sob seu ponto de vista. Como recurso de narração, para que o espectador consiga observar seus pensamentos, aflições, muitas vezes é utilizado a *voz-over* (voz que só existe para falar com o espectador) e também a *voz off* (voz que expressa o pensamento da personagem, o ator está em cena, mas os outros personagens não têm acesso a essa informação). Narrar, tendo a protagonista como focalizador, permite perceber todas as emoções vivenciadas pela personagem, as quais podem ser comprovadas por suas expressões faciais, assim como pelos movimentos de câmera e planos que subjetivizam o filme. Essa focalização também faz o espectador comungar do engano da protagonista em relação aos personagens Mark Darcy e Daniel Cleaver, parte fundamental para a origem do conflito e desenvolvimento da trama.

Apresentamos, neste capítulo, uma análise interpretativa das duas materialidades, aqui estudadas, a fim de observarmos as características específicas de cada uma. Para isso, consideramos os operadores da narrativa como guias para nosso objetivo. Desse modo, no próximo capítulo, usaremos esses mesmos elementos para, enfim, apontarmos em quais aspectos acontece a intertextualidade entre esses dois objetos.

3 DO FILME AO LIVRO: PONTOS CONVERGENTES E DIVERGENTES ENTRE AS DUAS MATERIALIDADES

3.1 Os operadores de leitura da narrativa e a intertextualidade

Como mostramos no capítulo anterior, no que concerne à linguagem, a literatura e o cinema envolvem elementos e procedimentos diferentes em sua formulação. Xavier (2003), ao tratar de adaptações de livros para filmes, aponta que é preciso considerar que o livro e o filme nele baseado são observados como dois polos de um processo que requer mudanças de sentido em função do aspecto temporal, do uso de imagens, de trilhas sonoras e de tudo que diz respeito às encenações da palavra escrita em contraponto ao silêncio da leitura.

No entanto, apesar das diferenças, constatamos que os dois textos aqui discutidos têm como base de configuração textual a tipologia narrativa, ou seja, ambos desenvolvem seus sentidos em um "tecer" narrativo. Esse traço comum entre literatura e cinema permitiu-nos, com base na constituição específica das linguagens de cada objeto, analisar suas estruturas narrativas.

Ao abordarmos as questões a respeito do conceito de texto e de intertextualidade no capítulo 1, abrimos espaço para englobar na definição de texto que subsidia nossa pesquisa toda a produção de linguagem – seja verbal ou não verbal – que constitui uma atividade interativa complexa de produção de sentidos. Obviamente, o sentido também se realiza com base nos elementos presentes na superfície textual e em sua forma de organização, o que nos levou a analisar os operadores da narrativa literária e da fílmica, considerando suas especificidades.

Por sua vez, vimos que a intertextualidade é um fenômeno complexo que é compreendido em sentido amplo ou restrito e que, nesta acepção, pode caracterizar-se como explícita ou implícita, se aponta ou não o texto fonte. Não encontramos referências explícitas no filme do livro, deixando assim, implícitos seus casos de intertextualidade. Lembramos que nosso objetivo principal se deve às várias falas de espectadores que perceberam a relação entre os dois objetos aqui estudados. Assim, nosso procedimento metodológico para demonstrar as relações intertextuais entre o filme **O diário de Bridget Jones** e o livro **Orgulho e Preconceito** tem como base os operadores da narrativa. O fato de abordarmos os dois objetos como narrativas, já demonstra um caso de intertextualidade – a tipológica, que,

como aponta Koch, Bentes e Cavalcante (2007), refere-se a determinadas sequências ou estruturas textuais, que mostramos no capítulo 2.

No desenvolvimento de nossas análises da intertextualidade entre o filme e o livro, seguimos a ordem de apresentação dos operadores da narrativa que fizemos no capítulo 2, buscando, dessa forma, não só mantermos o paralelismo textual, mas sim reforçarmos a intertextualidade tipológica.

3.1.1 A fábula

Xavier (2003) expõe que perante qualquer discurso narrativo há uma fábula, referindo-se a certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado espaço num intervalo de tempo que pode ser curto ou longo.

Ao estabelecermos um cotejamento entre o filme e o livro, verificamos que há algumas diferenças na composição de suas fábulas, como, por exemplo: em **Orgulho e Preconceito**, casar as filhas é a preocupação principal da senhora Bennet, já em **O Diário de Bridget Jones**, a própria protagonista está preocupada em encontrar um pretendente até o final do ano. No romance, vemos, ainda, uma relação entre Jane e Bingley que acontece paralela à de Elizabeth e Darcy e a fuga de Lydia com Wickham, que não encontram paralelos no filme.

No entanto, sem desconsiderarmos as divergências, é possível afirmar que ocorrem, de maneira implícita, pontos convergentes observáveis na fábula dos dois objetos, como no espaço, no tempo, no triângulo amoroso, no caráter de Darcy e Daniel, na descoberta da mentira do antagonista, na superação dos protagonistas de suas primeiras impressões, entre outras. Essas semelhanças serão melhor observadas no encadeamento da trama (Quadro 1) e na exposição do conflito, mostrados a seguir, posto que são esses elementos que sustentam a fábula.

3.1.2 A trama

Corroborando a perspectiva que assumimos neste trabalho, Xavier (2003) revela que se pode falar em trama ao modo como tal história e tais personagens aparecem para o espectador/leitor por meio de uma peça, de um texto escrito, ou de um filme. Essa possibilidade de paralelo guiou a elaboração do quadro a seguir, no qual apresentamos em paralelo, os pontos convergentes do encadeamento da **trama** do filme **O Diário de Bridget**

Jones e do livro **Orgulho e Preconceito**, para, dessa forma, constatarmos em quais pontos podemos perceber a intertextualidade nessa categoria:

Quadro 1: Trama - pontos convergentes.

O Diário de Bridget Jones	Orgulho e Preconceito
1. Bridget e Mark Darcy se encontram pela primeira vez no almoço de peru ao <i>curry</i> . Deixando se levar pelas primeiras impressões, os dois se rejeitam: ele pelo comportamento inadequado dela; ela, pela atitude esnobe, arrogante dele. Cria-se, assim, uma inimizade.	1. Elizabeth e Darcy se encontram, pela primeira vez, em um baile promovido pelos moradores de <i>Meryton</i> para receber o Sr. Bingley, suas irmãs e o Sr. Darcy. Nesse baile, os protagonistas, levados por seu orgulho e pelas primeiras impressões, criam uma inimizade. Lizzy é rejeitada por Darcy.
2. Bridget apaixonou-se por seu chefe, Daniel Cleaver, mau-caráter, desafeto de Mark Darcy.	2. A heroína conhece o Sr. Wickham e interessa-se por ele, sem saber que ele é inimigo do Sr. Darcy.
3. Bridget reencontra Darcy no evento de lançamento de livro. Darcy e Daniel cruzam olhares, a protagonista percebe o clima de mal-estar entre eles e fica intrigada.	3. Em um passeio a <i>Meryton</i> , Lizzy e suas irmãs, acompanhadas de Wickham, encontram o Sr. Bingley e o Sr. Darcy que estão a cavalo. O protagonista e Wickham mal se cumprimentam, o que deixa a heroína intrigada.
4. Daniel e Bridget saem para um jantar. Durante o jantar, Daniel questiona como ela conhece Mark Darcy. Ela faz a mesma pergunta, ele diz que eram amigos, então, a protagonista quer saber o que houve e pede para ser sincero, pois não simpatiza com Darcy. Daniel, então, expõe o que lhe convém, dizendo que fora traído, no passado, por Darcy. Isso faz com que Bridget fique enganada e odeie ainda mais o protagonista	4. Em um jantar oferecido pela tia de Lizzy, sra. Philips, a protagonista reencontra o sr. Wickham. Os dois conversam sobre Darcy. O antagonista, aproveitando a antipatia de Lizzy em relação ao protagonista, destorce os fatos ocorridos no passado entre Darcy e ele, fazendo com que a heroína ficasse enganada a respeito dos dois e ainda com mais raiva do Sr. Darcy.
5. Na festa à fantasia dos Vigários e das Vagabundas, Daniel inventa uma desculpa e não vai. Bridget e Darcy encontram-se e travam uma conversa enviesada, em que o protagonista revela não gostar de Daniel. Bridget, por sua vez, expõe que o antagonista deve pensar da mesma forma, visto o que aconteceu no passado entre eles. Declaração que o deixa intrigado, ambos saem insatisfeitos com a conversa.	5. O Sr. Bingley oferece um baile em <i>Netherfield</i> , Lizzy tem esperanças em encontrar Wickham, mas este inventa uma desculpa para não ir. Darcy dessa vez tira Lizzy para dançar, durante a dança, conversam a respeito de Wickham. A protagonista deixa no ar que sabe alguma coisa que ele fez de errado no passado. Os dois saem descontentes dessa conversa.
6. Após o jantar oferecido por Magda e Jeremy, Mark Darcy declara-se pela primeira vez a protagonista, dizendo que gosta dela do jeito que ela era. Bridget fica balançada, mas rejeita.	6. Ao visitar a amiga Charlotte que se casou com Sr. Collins, a quem Lizzy recusou um pedido de casamento, reencontra o Sr. Darcy em <i>Rosings</i> , propriedade de Lady Catherine, tia do protagonista. Este se declara pela primeira vez à heroína e a pede em casamento, entretanto, enganada a seu respeito, ela o recusa. Ele, então, escreve uma carta em que esclarece todas as acusações feitas por Lizzy. A partir disso, ela começa a perceber seu equívoco e inicia um processo de reflexão.

<p>7. Mark Darcy promove uma grande ajuda a Bridget ao conseguir um furo de reportagem, com isso impede a demissão da protagonista. Há uma aproximação entre os ambos, quando Bridget realiza o jantar de comemoração pelo sucesso no trabalho e pelo seu aniversário. Mas essa aproximação é interrompida por Daniel que reaparece, querendo voltar. Ocorre a briga entre Mark e Daniel. Mark vence, mas enganada sobre a verdade, a protagonista fica do lado de Daniel.</p>	<p>7. Elizabeth viaja com seus tios, Sr. e Sra. Gardner. Durante a viagem conhecem <i>Pemberley</i>, propriedade do Sr. Darcy. Os dois se encontram novamente. Mesmo depois de ter sido rejeitado por Lizzy, Darcy a trata bem, permitindo, assim, uma maior aproximação entre os dois. No entanto, essa aproximação sofre a interferência da fuga de Lydia com Wickham.</p>
<p>8. A mãe revela a Bridget o que de fato ocorrera no passado de Daniel e Darcy, em que, na verdade, o traidor era Daniel Cleaver. Esse fato é revelado por meio de um <i>flashback</i>. A protagonista percebe, assim, seu grande equívoco.</p>	<p>8. Em segredo, Darcy promove uma grande ajuda a Elizabeth e a sua família. Ele sai à procura dos fugitivos, encontra-os e dá uma quantia a Wickham para que se case com Lydia, salvando, desse modo, a reputação dos Bennet. Lizzy descobre, depois, toda a verdade por meio de uma carta de sua tia, Sra. Gardner.</p>
<p>9. Bridget procura Mark, na festa das bodas de rubi dos pais dele, e revela que estava enganada e diz gostar dele também. Mas o pai de Mark anuncia que ele vai para Nova Iorque e, no futuro, haverá uma possível união com Natasha. Fatos que se apresentam como empecilhos para a protagonista ficar com Mark Darcy.</p>	<p>9. Depois do casamento de Lydia, o Sr. Bingley aparece juntamente com Sr. Darcy para visitar a família Bennet. Depois de algumas visitas, pede Jane em casamento. O Sr. Darcy parte para Londres. <i>Lady Catherine</i> aparece na casa da protagonista e impõe que ela não se aproxime de seu sobrinho, visto que Darcy deveria se casar com sua prima, filha de <i>lady Catherine</i>. Fato que se apresenta como um impedimento para a união de Darcy e Lizzy, mas a protagonista recusa submeter-se aos caprichos da senhora aristocrata.</p>
<p>10. Depois de um tempo, Mark Darcy volta de Nova Iorque, procura por Bridget e declara, pela segunda vez, os seus sentimentos pela protagonista. Os dois terminam juntos.</p>	<p>10. O Sr. Darcy volta de Londres, juntamente com o amigo Bingley, vai à casa de Elizabeth. Saem para caminhar. Lizzy, ansiosa, diz saber da ajuda dele no caso de Lydia. Então, o protagonista se declara pela segunda vez, e, nesse momento, não há recusa por parte de Elizabeth. Em seguida, ocorre o pedido de casamento.</p>

Como podemos notar pelos pontos levantados na descrição da trama, é possível entender alguns motivos que levaram espectadores do filme a relacioná-lo intertextualmente com o livro. Por meio de uma intertextualidade implícita, seja na composição, visto que o encadeamento da trama segue pontos semelhantes; seja no conteúdo das ações, já que os episódios ocorridos também coincidem, há, com base em Sant’Anna (1985), pontos convergentes entre os dois objetos na categoria trama. É possível perceber que os eventos ocorridos no livro são recuperados com uma nova roupagem, em decorrência do fator temporal, como ocorre, por exemplo, com a festa à fantasia e o baile oferecido por Bingley em *Netherfield*. Notamos que, em essência, os fatos coincidem, pois há o encontro entre os

respectivos protagonistas, no qual ambos saem contrariados do diálogo que tiveram a respeito do antagonista.

3.1.3 O conflito

Conforme Gancho (2000), é preciso considerar dois elementos ao se referir a enredo (ou trama): a sua estrutura (as partes que o compõem) e seu caráter ficcional. Em relação a este último, leva-se em conta que uma história não precisa ser verdadeira, mas deve ser verossímil. Isso quer dizer que, mesmo os fatos sendo inventados, o interlocutor tem que acreditar no que é apresentado.

Em relação à estrutura, o principal elemento estruturador é o conflito, o qual, retomando o que vimos no capítulo 2, mas agora nas palavras da autora, diz respeito a qualquer “componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do [interlocutor]” (GANCHO, 2000, p. 10-11). Quanto a essa estrutura, são partes constitutivas de um enredo: exposição (introdução ou apresentação), complicação, clímax e desfecho.

No que concerne ao **conflito** devemos considerar alguns acontecimentos como pertinentes à sua época, como já apontamos no capítulo anterior. Em **O Diário de Bridget Jones**, vemos a protagonista em constantes crises por conta do peso, da bebida, do cigarro, da profissão, assim como os problemas em relação ao casamento de seus pais. O pai é omissivo, sem atitude – o que é demonstrado quando Pamela sai de casa para viver novas experiências com um apresentador de televentas e ele fica prostrado e se refugia no cigarro, na televisão. Bridget é vista como uma fracassada por não ter se casado ainda, pois havia cobrança de todos os lados: dos pais, tios e amigos casados.

Em **Orgulho e Preconceito**, por sua vez, observamos as tensões sociais provocadas pelas relações entre a aristocracia e as classes financeiramente inferiores, que se representam, principalmente, pela família Bennet. Mas, assim como no filme, o casamento é o tema gerador de grandes conflitos. Desse modo, temos o desespero da Sra. Bennet em casar as cinco filhas para que não fiquem desamparadas. Há o casamento de Jane e Bingley que é adiado até o final da história devido à intervenção de Darcy e das irmãs de Bingley por acharem que ela só estava interessada na fortuna dele e pelo comportamento social da família Bennet. Observamos Charlotte Lucas aceitar um casamento por conveniências para não ter um futuro de penúria. Notamos, também, o casamento de Lydia e Wickham ocorrido para salvar a reputação da família. Percebemos, ainda, que o casamento dos pais de Lizzy é uma

relação caricata: o pai, omissos, refugia-se em sua biblioteca; a mãe sofre dos nervos e apresenta um comportamento inconveniente para a época. Ambos deixaram se envolver por uma paixão vã da juventude. Finalmente, é preciso considerar o casamento de Lizzy e Darcy que ocorre depois de enganos desfeitos e autoavaliações realizadas por ambas as partes.

A temática sobre o casamento é explicitamente discutida nos dois textos analisados. Em **Orgulho e Preconceito**, podemos deparar com uma dessas discussões no episódio do jantar na casa de Lady Catherine, em que a aristocrata questiona Elizabeth sobre a condição de mulher prendada:

“[...] Suas irmãs tocam e cantam?”
 “Uma delas sim.”
 “Por que vocês todas não aprenderam? Devem ter estudado [...] – Você desenha?”
 “Não, nem um pouco.”
 “Como? Nenhuma de vocês desenha?”
 “Nenhuma.”
 “Isso é muito estranho. Mas imagino que por falta de oportunidade. Sua mãe precisaria ter levado vocês à cidade toda primavera para tomar lições.”
 (AUSTEN, 2011, p. 286)⁸¹

Lady Catherine pergunta também a respeito da idade das moças e é informada por Lizzy que todas saem juntas, sem precisar respeitar a regra de que as mais novas só deveriam sair de casa após o casamento das mais velhas. Elizabeth argumenta:

“[...] A caçula tem tanto direito aos prazeres da juventude quanto a mais velha. E ser impedida por um motivo desses! __ Não é algo que promova muito o amor entre irmãs ou fineza do espírito.” (Idem, p. 287)⁸²

Todas essas informações deixam Lady Catherine pasmada. Observamos, com essas colocações, que a protagonista juntamente com suas irmãs destoam do modelo de comportamento imposto à mulher daquela época. Um pouco se deve à negligência da senhora Bennet, mas, no caso de Lizzy, ao seu caráter firme e contestador diante dos ditames impostos pelas convenções sociais.

⁸¹ [...] “Do your sisters play and sing?”

“One of them does.”

“Why did not you all learn? __ You ought all to have learned. [...] Do you draw?”

“No, not at all.”

“What, none of you?”

“Not one.”

“That is very strange. But I suppose you had no opportunity. Your mother should have taken you to town every spring for the benefit of masters.” (AUSTEN, 2009, p. 146)

⁸² The last born has as good a right to the pleasures of youth, as the first. And to be kept back on *such* a motive! __ I think it would not be very likely to promote sisterly affection or delicacy of mind.” (Idem, p. 147)

Em **O Diário de Bridget Jones**, por sua vez, essa temática também é tratada durante um jantar. Esse jantar ocorre na casa do casal de amigos, Magda e Jeremy. Bridget é a única pessoa desacompanhada nesse evento. A protagonista é bombardeada por perguntas:

(Cosmo): Ei, Bridget como vai a sua vida amorosa? Ainda está saindo com aquele cara da editora?

(Bridget): Na verdade, não.

(Cosmo): Nunca misture amor com trabalho.

(Bridget): Certo.

(Cosmo): Tem que correr e ter filho logo, coroa. O tempo está passando. Tique-taque.

(Bridget): Sim, sim. É um em cada 4 ou 3 casamentos que acaba em divórcio?

(Mark): 1 em cada 3.

(Cosmo): É sério... o escritório está cheio de garotas solteiras na faixa dos 30. Belas espécimes físicas, incapazes de segurar um homem.

(Woney): Por que há tantas mulheres de 30 que não se casaram, Bridget?

(Bridget): Não sei. Acho que não facilita termos, sob a roupa, escamas pelo corpo.⁸³

Percebemos que, inclusive para abordagem do tema casamento, ocorre uma intertextualidade de forma implícita, pois essa temática é tratada durante um jantar à mesa, como acontece no episódio do livro. Notamos, ainda, que, sob óticas diferentes, ambos falam da necessidade do casamento para as mulheres de suas respectivas épocas. Em **Orgulho e Preconceito**, a mulher deveria preencher determinados requisitos para estarem aptas ao casamento. Pelas respostas dadas por Elizabeth, podemos notar que ela não só não tem esses requisitos como também os contesta. Bridget, por seu turno, também rebate, com ironia, as colocações que cobram das mulheres a maternidade e a capacidade de segurar um homem, apontando os problemas de se estar casado pela quantidade de divórcios que ocorre. Porém os que estão a sua volta enfatizam a necessidade do casamento. Observamos que ambas as protagonistas se saem bem em seus embates verbais, mas Elizabeth com brilhantismo, visto que uma de suas características peculiares é a sua intelectualidade, enquanto Bridget, oprimida, deixa o jantar.

⁸³ (Cosmo): Hey, Bridget, how's your love life? Still going out with that publishing chappie?

(Bridget): No, actually.

(Cosmo): Never dip your nib in the office ink.

(Bridget): Right.

(Cosmo): You really ought to hurry up and get sprogged up, old girl. Time's a- running out. Tick-tock.

(Bridget): Yes, yes. Tell me, is it one in four marriages that ends in divorce now or one in three?

(Mark): One in three.

(Cosmo): Seriously, the office is full of single girl in their 30s. Fine physical specimens, but they just can't seem to hold down a chap.

(Woney): Yes, Why is it there are so many unmarried women in their 30s these days?

(Bridget): I don't know. I suppose it doesn't help that, underneath our clothes... our entire bodies are covered in scales.

Desse modo, podemos comparar que o tema casamento está presente nos dois textos e é gerador de grande conflito. Podemos observar, com base na Figura 28, o que significa para a mulher de cada época o fato de não estar casada, assim como o que representa o casamento para cada objeto analisado:



Figura 28: As relações intertextuais do tema casamento.

Outro **conflito** motivador do desenrolar da trama é o triângulo amoroso presente nos dois textos. Em **O diário de Bridget Jones**, temos Bridget e Mark Darcy, como protagonistas, e Daniel Cleaver, como antagonista. No evento de lançamento de livro, Bridget percebe que Darcy e Daniel se conhecem, mas pela troca de olhares, mostrada em plano médio, nota que há uma certa inimizade entre eles. É a tomada em plano médio que permite o enquadramento do restante da festa, mostrando ao espectador, que observa juntamente com Bridget, a inimizade velada, como pode ser visto nas Figuras 26 e 27 a seguir:



Figura 29: No evento de lançamento do livro, Darcy vê Daniel; Bridget repara a troca de olhares.



Figura 30: Daniel vê Darcy e desvia olhar.

A desavença que ocorrera no passado ressurgiu pela disputa em relação à Bridget. A protagonista, inicialmente, apaixonou-se por Daniel Cleaver. Considerando a época, final do século XX, vemos mais de uma vez o casal em cenas de sexo. Observamos que a relação entre os dois é puramente sexual, não notamos nenhuma ideia romântica nessa relação, ainda que Bridget tenha fantasiado em alguns momentos disso, como, por exemplo, na viagem para a festa dos tios. O primeiro contato entre eles ocorre quando Daniel coloca a mão no traseiro de Bridget dentro do elevador. As cenas de sexo entre eles acontecem após o lançamento do livro e quando viajam para a festa dos tios da protagonista. Podemos confirmar que, como já mencionado aqui, Daniel não tem nenhuma intenção romântica quando diz, depois da briga com Mark: “Eu, você... e a pobre sainha”⁸⁴, tanto que a própria protagonista reflete e expõe que gostaria de algo mais extraordinário que aquilo.



Figura 31: Depois da briga, Daniel pede para ficarem juntos e diz “Eu, você e... a pobre sainha”.

⁸⁴ “Me, you... poor little skirt.”

Com Mark Darcy, ao contrário, não há esse tipo de intimidade. A antipatia de Bridget por Darcy começa a ser mudada quando o protagonista se declara pela primeira vez, após o jantar desastroso na casa de Magda e Jeremy, em que ele diz gostar dela do jeito que era. Depois uma maior aproximação ocorre logo após o protagonista ajudá-la com o furo de reportagem. No jantar de comemoração no apartamento de Bridget, temos um olhar de carinho, mostrado em close, lançado à protagonista, o qual é interrompido pela chegada de Daniel.



Figura 32: No jantar no apartamento de Bridget, Darcy olha-a com carinho.

Darcy vai para Nova Iorque, volta, procura por Bridget e revela que havia se esquecido de fazer algo: beijá-la. Declara, assim, pela segunda vez, os seus sentimentos. A cena final do filme também é um longo beijo. Os beijos são, portanto, os únicos contatos mais íntimos entre eles que presenciamos, marcando, pela composição narrativa, que Mark Darcy é o homem “direito e sensível” tão desejado pela protagonista no início do filme.

Em **Orgulho e Preconceito**, o conflito começa a partir do momento em que o senhor Darcy recusa-se a dançar com a protagonista por considerá-la inferior:

-- De quem está falando? – e voltando-se, olhou detidamente para Elizabeth, até que esta, devolvendo-lhe o olhar, o fez desviar o seu, e friamente declarou: -- É razoável, mas não suficientemente bonita para tentar-me. No momento não me sinto disposto a consolar as jovens que outros desprezaram. Vai tu [Mr. Bingley] para junto do teu par e desfruta-lhe os sorrisos, que comigo perdes o teu tempo (AUSTEN, 2011, p.113).⁸⁵

⁸⁵“Which do you mean?” And turning round, he looked for a moment at Elizabeth, till catching her eye, he withdrew his own e coldly said, “She is tolerable; but not handsome enough to tempt me; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men. You had better return to your partner and enjoy her smiles, for you are wasting your time with me.” (AUSTEN, 2009, p. 10 -11)

Rejeitada, Elizabeth cria uma grande antipatia por ele e, no primeiro encontro de Lizzy, Darcy e Wickham, ela percebe uma inimizade entre os dois, como pode ser notado pelo trecho a seguir:

O senhor Darcy corroborou com uma mesura, e estava começando a se decidir por não deixar os olhos fixos em Elizabeth quando subitamente tomado de surpresa pela visão do forasteiro, e ela, por acaso atenta à expressão dos dois quando se viram, ficou assombrada com o efeito do encontro. Ambos mudaram de cor – um ficou branco, o outro, vermelho. O senhor Wickham, após uma pausa, tocou a aba do chapéu – saudação que o senhor Darcy mal devolveu. Qual podia ser o sentido daquilo? – Era possível imaginar; era impossível não querer saber (AUSTEN, 2011, p. 182)⁸⁶.

Enganada, Elizabeth interessa-se inicialmente pelo antagonista. Devemos observar que, por se tratar de outra época (início do século XIX), as relações afetivas eram sugeridas, sem ao menos um contato físico, de modo que é por um olhar, um gesto, uma expressão facial ou algo assim que se demonstra o interesse de um pelo outro. Dessa forma, percebemos o interesse de Lizzy em relação a Wickham pelos seguintes trechos: “Os cavaleiros se aproximaram; e, quando o senhor Wickham entrou na sala, **Elizabeth sentiu que não vinha pensando nele com admiração sem motivo** [...] O senhor Wickham era o felizardo para quem todos os olhares femininos estavam voltados, e **Elizabeth foi a felizarda junto a quem ele finalmente veio sentar**” (AUSTEN, 2011, p.186, [grifos nossos])⁸⁷. Em outro ponto também pode ser confirmada a atração de Lizzy com relação ao antagonista “... do dia do convite até o dia do baile foi tal a sequência de dias chuvosos [...] Elizabeth também sentiu sua paciência testada por aquele tempo, **que suspendeu totalmente os avanços de suas relações com o senhor Wickham**” (Idem, p. 200⁸⁸, [grifos nossos]). Observamos, dessa maneira, a inclinação de Elizabeth pelo antagonista que se deveu à boa aparência e educação deste, como pode ser comprovado pelo seguinte trecho: “Ela poderia ter acrescentado: ‘E também um rapaz como você, **cujo rosto por si só é uma prova de amabilidade**’ - mas se

⁸⁶ Mr. Darcy corroborated it with a bow, and was beginning to determine not to fix his eyes on Elizabeth, when they were suddenly arrested by the sight of the stranger, and Elizabeth happening to see the countenance of both as they looked at each other, was all astonishment at the effect of the meeting. Both changed colour, one looked white, the other red. Mr. Wickham, after a few moments, touched his hat _ a salutation which Mr. Darcy just deigned to return. What could be the meaning of it? _ It was impossible to imagine; it was impossible not to long to know. (idem, p. 64)

⁸⁷ The gentlemen did approach; and when Mr. Wickham walked into the room, Elizabeth felt that she had neither been seeing him before, nor thinking of him since, with the smallest degree of unreasonable admiration. [...] Mr. Wickham was the happy man towards whom almost every female eye was turned, and Elizabeth was the happy woman by whom he finally seated himself [...] (Ibidem, p. 67)

⁸⁸ “... from the day of the invitation, to the day of the ball, there was such a succession of rain [...]. Even Elizabeth might have found some trial of her patience in weather, which totally suspended the improvement of her acquaintance with Mr. Wickham...” (AUSTEN, 2009, p. 78)

conteve...” (Ibidem, p. 191⁸⁹, [grifos nossos]). Portanto, Wickham é a personagem que, ainda que secundário, como já analisamos neste trabalho, compõe esse triângulo amoroso e por quem a heroína deixa-se levar.

No que tange ao relacionamento do senhor Darcy e Elizabeth, depois do encontro desastroso no baile, Lizzy, ferida em seu orgulho, olha-o com inimizade. Porém, o protagonista se dá conta de seu esnobismo e começa a reparar em Elizabeth, como pode ser comprovado no trecho abaixo:

Ocupada em observar a atenção que o senhor Bingley dedicava à sua irmã, Elizabeth nem suspeitava que ela própria se tornava objeto de algum interesse aos olhos do amigo dele. O senhor Darcy a princípio se quer admitira que fosse bonita; olhara sem nenhuma admiração para ela no baile; e, quando se encontraram depois, fez-lhe apenas críticas. Mas, assim que admitiu claramente para si e para seus amigos que ela não tinha um traço de beleza no rosto, começou a perceber que se tornara extraordinariamente inteligente, pela bela expressão de seus olhos escuros. [...] Embora ele tivesse notado com olhos críticos mais de uma falha na simetria de seu rosto, foi forçado a reconhecer que se tratava de uma pessoa interessante e agradável... (AUSTEN, 2011, p.127)⁹⁰

A partir daí, ele é o primeiro a perceber que deixara se levar pelas primeiras impressões. Então, depois de muitos embates verbais, mostra-se apaixonado pela protagonista, é capaz de passar por cima do seu orgulho e de sua posição social para pedi-la pela primeira vez em casamento. Porém, a heroína, ainda enganada a respeito dele, bem como indignada por acreditar em sua interferência para separar Jane e o senhor Bingley, recusa esse pedido que, para época, representaria a segurança de seu futuro. Esse fato pode ser visto a partir do excerto a seguir:

Tenho todos os motivos do mundo para pensar mal de você. Não há nada que justifique o papel injusto e mesquinho que desempenhou. Você não teria coragem, não pode negar ter sido o principal, senão o único, instrumento da separação dos dois, da exposição de um à censura do mundo por capricho e instabilidade, e da outra ao ridículo pelas esperanças frustradas, além de impor aos dois uma angústia do pior tipo (AUSTEN, 2011, p.315)⁹¹.

⁸⁹ “A Young man too, like you, whose very countenance may vouch for your being amiable.” (Idem, p.71)

⁹⁰ “Occupied in observing Mr. Bingley’s attentions to her sister, Elizabeth was far from suspecting that she was herself becoming na object of some interest in the eyes of his friend. Mr. Darcy had at first scarcely allowed her to be pretty; he had looked at her without admiration at the ball; and when they next met, he looked at her only to criticize. But no sooner had he made it clear to himself and his friends that she had hardly a good feature in her face, than he began to find it was rendered uncommonly intelligent by the beautiful expression of her dark eyes. [...] Though he had detected with a critical eye more than one failure of perfect symmetry in her form, he was forced to acknowledge her figure to be light and pleasing...” (Ibidem, p. 20)

⁹¹ “I have every reason in the world to think ill of you. No motive can excuse the unjust and ungenerous part you acted *there*. You dare not, you cannot deny that you have been the principal, if not the only means of dividing them from each other, of exposing one of the censure of the world for caprice and instability, the other to its derision for disappointed hopes, and involving them both in misery of the acutest kind.” (AUSTEN, 2009, p. 168)

Com base no que apresentamos a respeito do conflito, considerando a sua composição, notamos, conforme Sant'Anna (1985), que os pontos intertextuais convergentes residem nos problemas em torno do tema casamento, seja ele considerado o ato em si, em **Orgulho e Preconceito**, seja ele considerado uma imposição social ou procura pelo par afetivo, em **O diário de Bridget Jones**. Na busca pelo matrimônio, ocorrem os entraves que mobilizam a história. Os conflitos e condução narrativa para resolvê-los demonstra traços comuns entre os dois objetos, o que pode ser visto no Quadro 2:

Quadro 2: Conflito – pontos convergentes.

<ul style="list-style-type: none"> ✓ Rejeição inicial do protagonista; ✓ Antipatia inicial da heroína em relação ao protagonista; ✓ Envolvimento da protagonista com o antagonista; ✓ Mentira do antagonista; ✓ Primeira declaração do protagonista, seguida de rejeição da heroína; ✓ Descoberta do engano pela protagonista; ✓ Ajuda importante do protagonista para a heroína; ✓ Segunda declaração do protagonista e aceite da heroína.

No que concerne ainda aos pontos convergentes, atentamos para o triângulo amoroso que envolve as duas histórias. Quando comparamos o triângulo amoroso nos dois textos, devemos atinar, como mencionado acima, para os contextos diferentes. Dessa forma, o triângulo em **Orgulho e Preconceito** é muito mais sugerido do que propriamente realizado. Ele pode ser visto pelo interesse de Elizabeth em Wickham, pela conversa dos dois. Já em **O diário de Bridget Jones**, em se tratando do final do século XX, de uma mulher independente, que mora sozinha, Bridget tem um relacionamento sexual com Daniel. Até aqui as informações residem no implícito. Há, no entanto, marcas deixadas pelo produtor de **O diário de Bridget Jones** que dá indícios da intertextualidade entre os textos, uma é o sobrenome do protagonista: *Darcy*, como aponta a Figura 33, a seguir:

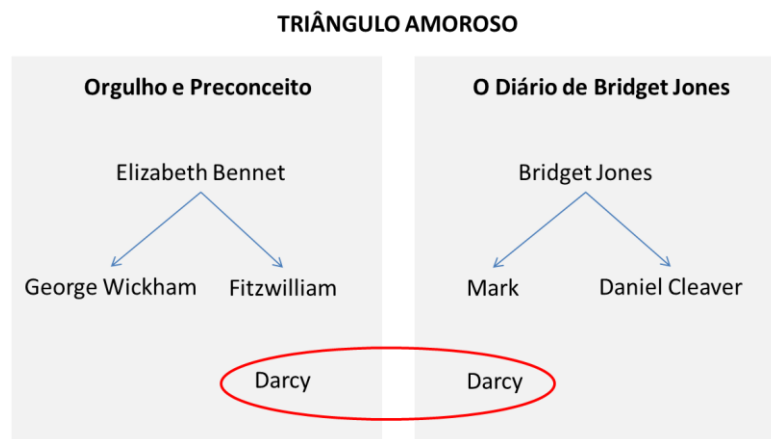


Figura 33: Visualização da relação entre as personagens nos dois textos.

Esse é um exemplo do que Althier- Revuz (1998) denomina de heterogeneidade mostrada por alusão. Segundo a autora, “há formas puramente interpretativas, como as citações escondidas, as alusões, as reminiscências”. Para ela, é a apresentação de “um simples sinal a ser interpretado, a citação escondida ou alusão deriva completamente do reconhecimento pelo receptor de um ‘já-dito’ em outro lugar” (ALTHIER – REVUZ, 1998, p. 145). Também Koch (2007, p. 127) aponta o caso de intertextualidade por alusão como sendo “uma espécie de referenciação indireta, como uma retomada implícita, uma sinalização para o coenunciador de que, pelas orientações deixadas no texto, ele deve apelar à memória para encontrar o referente não-dito”. Ainda de acordo com essa ideia, Bernardelli (2000) expõe que a alusão é um processo intertextual que, mediante o reconhecimento de algum indício discursivo específico, permite a ativação simultânea de dois textos. Logo, o nome do protagonista foi o indício para a alusão que – somada obviamente a outros elementos da trama – funciona como mais um gatilho que levou os espectadores ao reconhecimento do processo intertextual do filme com o livro.

No que diz respeito, ainda, a nomes de personagem, é possível constatar que Bridget, em alguns lugares da Irlanda, é um apelido carinhoso, gentil para se referir a Elizabeth. Esse apelido é usado em situações de familiaridade⁹². Assim, podemos conferir, também, uma correspondência entre os nomes das protagonistas.

Outro exemplo de alusão é a recuperação intertextual pelos espectadores feita pelo reconhecimento do ator escolhido para interpretar o papel de Mark Darcy, Colin Firth. Este mesmo ator interpretou o papel de Mr. Darcy na série *Pride & Prejudice*, de 1995, adaptada

⁹²Disponível em: < <http://www.whatsinaname.net/female-names/Bridget.html>>. Acesso em: 11 Abr. 2016

do romance de Austin pela BBC (British Broadcasting Corporation). A seguir um *frame* da série em que aparece o ator:



Figura 34: Colin Firth no papel de Fitzwilliam Darcy em *Pride and Prejudice* de 1995.⁹³

Gomes (1970) expõe que a personagem cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em outras ficções pré-existentes, só passa existir quando encarnada por um ator. Esse ator, geralmente, é uma pessoa que conhecemos; que já nos é familiar. Essa pessoa pode ser bem mais que familiar, já é personagem de ficção para a imaginação coletiva: “a personagem ecoa no autor”. Desse modo, Colin Firth, ao ser escalado para o papel de Mark Darcy, traz consigo a personagem já interpretada na série *Pride & Prejudice* de 1995. Essa escalação deve ser observada como uma decisão em conjunto do produtor, diretor, roteirista, já que estamos diante de uma materialidade fílmica, em que todos esses papéis devem ser considerados. Essa informação, então, faz parte do conhecimento de mundo daqueles que conhecem a série e também pode ser acionada por eles para se conferir o processo intertextual existente entre os dois textos.

Ainda no âmbito da alusão, podemos confirmar a ideia acima apresentada a partir do comentário de espectadores, em que expõem:

O mocinho Mark Darcy é uma homenagem ao personagem de mesmo nome do livro "Orgulho e Preconceito", escrito por Jane Austen.⁹⁴

⁹³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PG39YnhjNrw> >. Acesso em: 17 set. 2015.

⁹⁴ Disponível em: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-29137/curiosidades/> >. Acesso em: 8 set. 2015.

Um obrigatório para as fãs dos romances britânicos, se tornou um clássico e na verdade é uma versão moderna de orgulho e preconceito. Sr darcy interpretado pela segunda vez por Colin Firth.⁹⁵

Isso posto, notamos que há um reconhecimento por parte do espectador tanto no que diz respeito ao livro quanto à atuação de Firth Colin no papel, primeiramente, de Mr. Darcy na minissérie e, depois, como intérprete de Mark em **O Diário de Bridget Jones**. Podemos, então, dizer que o nome *Darcy*, bem como a escolha do mesmo ator que interpretou Mr. Darcy na série para atuar no filme “ecoam” **Orgulho e Preconceito** em **O Diário de Bridget Jones**.

Considerando os postulados de Koch, Bentes e Cavalcante (2007), afirmamos, com base nessa categoria narrativa, que há uma intertextualidade temática, visto que ela é definida por seu conteúdo. Koch (2007, p.18) revela, por sua vez, que uma intertextualidade temática “ocorre entre textos como um livro e um filme ou novelas que o encenam”. Se notamos as semelhanças dessas duas materialidades, é evidente que é preciso também ponderar que há diferenças impostas pelo tempo em que ocorrem as duas histórias, já que estamos discutindo trabalhos de épocas diferentes, século XIX e XX, porém os conflitos geradores das histórias são os mesmos. Ao aproximar esses dois trabalhos, notamos, dessa forma, que, apesar das diferenças, a trama enquadra-se naquilo que Sant'Anna (1985) chama de intertextualidade das semelhanças.

3.1.4 As personagens

Gomes (1970) postula que, devido aos recursos narrativos do cinema, as personagens adquirem uma mobilidade, uma agilidade no tempo e no espaço semelhante às personagens do romance. Como já colocado neste trabalho a partir de Franco Jr. (2003), uma personagem é um ser constituído de signos verbais, no texto escrito, e de signos “verbi-voco-visuais”, nos textos de natureza híbrida, como um filme. Nesse fator, as narrativas aqui estudadas também se tocam. Considerando o deslocamento temporal existente entre as duas narrativas, podemos observar que a essência de algumas personagens é mantida. Dessa maneira, é possível entrevermos intertextualidade também nessa categoria da narrativa. Seguindo a organização do capítulo anterior, observamos, primeiramente, as relações intertextuais com relação às personagens secundárias.

⁹⁵ Disponível em: <<http://filmow.com/comentarios/22/3093/>>. Acesso em: 8 set. 2015.

Assim, temos a mãe de Bridget Jones, Pamela. A inconveniência da personagem pode ser observada em suas atitudes e falas, como, por exemplo, quando apresenta Bridget a Mark Darcy no almoço de peru ao *curry*:

(Pamela): “Lembra da Bridget? Ela costumava correr pelada pelo seu gramado. Lembra?”

(Mark Darcy): “Não, não me lembro.”⁹⁶

A cena, em primeiro plano (Figura 35), permite que vejamos pela expressão facial de Bridget o constrangimento causado pela fala da mãe. Mark, por sua vez, tendo consciência da inadequação da pergunta, nega-a. Aqui é a expressão visual da personagem que marca tal constrangimento, por se tratar de uma materialidade na qual as emoções devem ser apreendidas pelo telespectador pela imagem, o que no livro vem sobre a forma de descrição de situações e diálogos, como no fragmento abaixo:

-- Pelo amor de Deus, mamãe, fale mais baixo. Que vantagem vê em ofender Mr. Darcy? Não é assim que conseguirá que ele a recomende ao amigo. Contudo, nada do que ela pudesse dizer tinha qualquer influência. Sua mãe persistia em falar de suas expectativas no mesmo tom. Elizabeth corava e tornava a corar, de vergonha e vexame. (AUSTEN, 2011, p.212)⁹⁷



Figura 35: A mãe de Bridget a apresentando a Mark Darcy.

Outra característica que marca a mãe de Bridget é a impulsividade, mostrada quando abandona o pai da protagonista para viver novas experiências com Julian:

⁹⁶ “You remember Bridget? She used to run around your lawn with no clothes on, remember?”

(Mark) “No, not as such.”

⁹⁷ “For heaven’s sake, madam, speak lower. _ What advantage can it be to you to offend Mr. Darcy? _ You will never recommend yourself to his friend by so doing.”

Nothing that she could say, however, had any influence. Her mother would talk of her views in the same intelligible tone. Elizabeth blushed and blushed again with shame and vexation. (AUSTEN, 2009, p. 88 e 89)

(Pamela): “Se eu colocasse o tênis na cabeça, ele nem perceberia. Passei 35 anos lavando as roupas dele, criando os filhos dele.”

(Bridget): “Sou sua filha também.”

(Pamela): “Honestamente, ter filhos não é tudo isso. Se fosse escolher de novo, não sei se teria. Agora estou no inverno da vida... e não fiz nada para mim.”⁹⁸

Devido ao aspecto de ela ter consciência de seus conflitos internos enquanto mulher, a classificamos como uma personagem com tendência à redonda, pois ela só tem a consciência, mas não ocorre uma transformação de fato. No *frame* a seguir, a tomada em close do rosto de Pamela nos mostra um momento em que ela reflete sobre o fato de ter largado o marido e na escolha que fez de ficar ao lado de Julian:



Figura 36: Pamela em programa de televidas ao lado de Julian, quando já estava arrependida de ter abandonado Colin.

A classificação da mãe de Elizabeth como uma personagem com tendência à redonda também considerou sua consciência do problema de casar as filhas:

“Pois bem, meu querido, a senhora Long disse que *Netherfield* foi alugada por um rapaz muito rico do Norte da Inglaterra, disse que ele chegou segunda-feira numa carruagem com quatro cavalos para ver o lugar [...]”

“É casado ou solteiro?”

“Ora, solteiro, meu querido, é claro! Um rapaz solteiro e riquíssimo; quatro ou cinco mil libras por ano. Que maravilha para nossas meninas!”

“Como assim? Que diferença isso faz para elas?”

“Meu caro senhor Bennet,” retrucou a esposa, “você às vezes é tão irritante! Já devia saber que estou pensando em casá-lo com uma delas!” (AUSTEN, 2011, p. 103 e 104)⁹⁹

⁹⁸ (Pamela): “Darling, if I came in with my knickers on my head, he wouldn’t notice. I’ve spent 35 years cleaning his house... washing his clothes, bringing up his children.”

(Bridget): “I’m your child too.”

(Pamela): “To be honest, darling, having children isn’t cracked up to be. Given my chance again, I’m not sure I’d have any. Now it’s the winter of my life, and I haven’t actually got anything of my.”

Como notamos, a senhora Bennet, já de início, preocupa-se em arrumar um pretendente para as filhas, antes mesmo de conhecê-lo, o que revela ser algo que a deixa inquieta. Ela parece ter consciência do que significa ter cinco filhas para casar em uma época que só um bom casamento poderia trazer a segurança para o futuro de uma mulher. Devido a essa consciência, podemos enquadrá-la como personagem com tendência à redonda. Apesar dessa consciência, o que a descreve como personagem são características depreciativas :

Era uma mulher de pouca percepção, escassa instrução e dona de duvidoso temperamento. Quando contrariada, queixava-se dos nervos. O objetivo de sua vida era casar as filhas; seu passatempo eram visitas e as novidades. (AUSTEN, 2011, p. 105 e 106)¹⁰⁰.

As atitudes inconvenientes e ridículas da Sra. Bennet fazem com Elizabeth passe algumas situações constrangedoras, principalmente, diante do senhor Darcy, assim como as de Pamela o fazem com Bridget. Desse modo, no âmbito da intertextualidade implícita, no que se refere à composição das personagens, notamos que há os seguintes pontos convergentes:

Quadro 3: Personagem secundária mãe – pontos convergentes.

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ✓ Consciência dos problemas, cada qual em sua época, relacionados ao casamento; ✓ Inconveniência mostrada ao promoverem situações embaraçosas para a protagonista; ✓ Impulsividade; ✓ Pouca inteligência; ✓ Personagem com tendência à redonda. |
|---|

Com relação às personagens paternas, o pai de Bridget Jones, Colin, é marcado pela proximidade com filha e pela inércia e passividade diante das impulsividades da mulher. Nas

⁹⁹ “Why, my dear, you must know, Mrs. Long says that Netherfield is taken by a young man of large fortune from the north of England; that he came down on Monday in a chaise and four to see the place, [...]”

“Is he married or single?”

“Oh! Single, my dear, to be sure! A single man of large fortune; four or five thousand a year. What a fine thing for our girls!”

“How so? How can it affect them?”

“My dear Mr. Bennet,” replied his wife, “how can you be so tiresome! You must know that I am thinking of his marrying one of them.” (AUSTEN, 2009, p. 3 e 4)

¹⁰⁰ She was a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper. When she was discontented she fancied herself nervous. The business of her life was to get her daughters married; its solace was visiting and news. (AUSTEN, 2009, p. 5)

cenas em que aparece, mantem-se sempre pouco expressivo, com ar compassivo, como na figura abaixo:



Figura 37: Pai de Bridget vestido de vigário na festa dos tios da protagonista, na qual, na verdade, não era para ir à fantasia.

No diz respeito ao pai de Elizabeth Bennet, temos um homem muito instruído, mas também passivo. É incapaz de conter as impulsividades da esposa, bem como as impetuosidades das filhas mais novas, tendo como consequência mais grave a fuga de Lydia com o forasteiro Wickham. Lizzy alerta o pai a respeito da sua falta de controle sobre as filhas mais novas, como pode ser visto a partir do seguinte trecho: “... não pôde deixar de aconselhar em segredo o pai que não a deixasse ir. Mostrou a ele todas as impropriedades do comportamento de Lydia...” (Austen, 2011, p. 358 e 359)¹⁰¹. Mesmo diante das colocações de Lizzy sobre o que isso poderia trazer de transtorno à família, preferiu, de forma condescendente, autorizar a viagem de Lydia a utilizar a sua autoridade de pai. Da mesma forma que o pai de Bridget, é apegado à protagonista: “Elas não têm nada que as recomende, retrucou ele. São tolas e ignorantes como todas as meninas; mas Lizzy é mais sagaz que as irmãs” (Idem, 2011, p. 105)¹⁰². Sarcástico, é capaz também de ser inconveniente em situações sociais, como dizer coisas fora de hora, como ocorreu no baile em *Netherfield*. Seu grande prazer é ficar refugiado em sua biblioteca em meio aos livros. O narrador apresenta a seguinte descrição a respeito do senhor Bennet: “O senhor Bennet era uma mistura tão peculiar de

¹⁰¹ “[...] she could not help secretly advising her father not to let her go. She represented to him all the improprieties of Lydia’s general behavior...” (AUSTEN, 2009, p. 201)

¹⁰² “They have none of them much to recommend them,” replied he; “they are all silly and ignorant like other girls; but Lizzy has something more of quickness than her sisters.” (Idem, 2009, p.5)

sagacidade, humor sarcástico, discrição e caprichos que a experiência de vinte e três anos ainda era insuficiente para que a esposa entendesse seu caráter” (Ibidem, 2011, p. 105)¹⁰³.

Desse modo, ainda que haja as diferenças inerentes à sua época, como, por exemplo, enquanto o pai de Elizabeth refugia-se em sua biblioteca; o pai de Bridget fica prostrado diante de uma televisão, podemos verificar pontos convergentes entre essas duas personagens:

Quadro 4: Personagem secundária pai – pontos convergentes.

<ul style="list-style-type: none"> ✓ Inércia; ✓ Conivência; ✓ Falta de controle da impulsividade da esposa; ✓ Amizade com a protagonista; ✓ Personagem plana.
--

Ainda no âmbito das personagens secundárias, encontramos uma personagem importante em **O Diário de Bridget Jones**: Natasha Grenville. Ela é rival da protagonista no que diz respeito a um possível casamento com Darcy, como podemos notar a partir do *frame* a seguir:



Figura 38: Natasha, à esquerda na imagem, respondendo à Perpétua sobre Mark Darcy.

Como rival, deprecia a protagonista sempre que tem oportunidade, por exemplo nas cenas do lago, quando os dois casais se encontram no hotel, antes da festa dos tios de Bridget. A tomada em primeiro plano, na Figura 39, mostra o esnobismo de Natasha, o qual também

¹⁰³ Mr. Bennet was so odd a mixture of quick parts, sarcastic humour, reserve, and caprice, that the experience of three and twenty years had been insufficient to make his wife understand his character. (Ibidem, 2009, p. 5)

pode ser notado no Capítulo 2, episódio das bodas dos pais de Mark, em que ela reclama dos fornecedores. Essa tomada permite inclusive que o espectador perceba a reação de Darcy, o que já anuncia seu carinho pela protagonista:



Figura 39: Natasha e Mark Darcy em passeio de barco.

Essa posição, em **Orgulho e Preconceito**, é ocupada por Caroline Bingley, que, como vimos na caracterização das personagens no capítulo 2, procura evidenciar a inferioridade da protagonista, no que diz respeito à classe social e comportamentos, por exemplo, quando critica o fato de Lizzy ter ido a pé visitar a irmã doente:

‘Você deve ter reparado, senhor Darcy, tenho certeza’, disse a senhorita Bingley; ‘e tendo a pensar que não gostaria de ver sua própria irmã fazendo uma aparição dessas.’

‘Certamente que não.’

‘Caminhar três ou quatro milhas, até cinco, ou que seja, com os pés enfiados na lama, e sozinha, totalmente só! O que ela queria com isso? Parece revelar um tipo abominável e arrogante de independência, uma indiferença provinciana para com o decoro.’

[...]

‘Receio, senhor Darcy, observou a senhorita Bingley, como que sussurrando, ‘que esta aventura afetou de alguma forma sua admiração por aqueles belos olhos.’

‘De modo algum’, respondeu ele; ‘Ficaram ainda mais brilhantes com o exercício’ (AUSTEN, 2011, p.140 e 141)¹⁰⁴.

¹⁰⁴ “You observed it, Mr. Darcy, I am sure,” said Miss Bingley; “and I am inclined to think that you would not wish to see your sister make such an exhibition.”

“Certainly not.”

“To walk three miles, or four miles, or whatever it is, above her ancles in dirt, and alone, quite alone! What could she mean by it? It seems to me to shew an abominable sort of conceited independence, a most country town indifference to decorum.” [...]

“I am afraid, Mr. Darcy,” observed Miss Bingley, in a half whisper, “that this adventure has rather affected your admiration of her fine eyes.”

“Not at all,” he replied; “they were brightened by the exercise.” (AUSTEN, 2009, p. 31 e 32)

A comparação entre as rivais das protagonistas, também por meio de uma intertextualidade implícita, permite-nos vislumbrar aspectos convergentes entre Natasha Grenville e Caroline Bingley:

Quadro 5: Personagens secundárias rivais – pontos convergentes.

- ✓ Esnobismo e orgulho;
- ✓ Posição social superior em relação à heroína;
- ✓ Insulto ou desdém para com a protagonista;
- ✓ Busca a todo custo em denegrir a imagem da heroína;
- ✓ Pretensões para com o protagonista;
- ✓ Personagem plana.

Finalmente, em relação às personagens secundárias, encontramos os amigos de Bridget Jones: Tom, Jude e Shazza. Observamos que cada um apresenta os seus próprios conflitos. São com esses amigos que a protagonista discute sobre suas frustrações no trabalho, sua antipatia por Darcy e as desventuras com Daniel. Com eles, Bridget frequenta os bares, fuma e bebe até cair; lamenta seus fracassos e comemora seus sucessos. São esses amigos simplórios, mas afetivos, que compõem o universo da protagonista.



Figura 40: Da direita para a esquerda da imagem: Bridget, Tom, Jude e Shazza.

Elizabeth Bennet, em **Orgulho e Preconceito**, é cercada por suas irmãs e pela amiga Charlotte Lucas. As diversões das moças, quando não havia bailes com os quais se

preocuparem, eram as visitas a *Meryton* e, depois com a chegada dos oficiais à cidade, principalmente, as irmãs mais novas passaram a se ocupar da busca desses jovens rapazes, como podemos confirmar a seguir:

A vila de *Longbourn* ficava a apenas uma milha de *Meryton*; uma distância bastante conveniente para as jovens damas, que geralmente eram tentadas a visitá-la três ou quatro vezes por semana, para cumprir o dever de ver a tia e visitar a modista que ficava no caminho. As mais novas da família, Catherine e Lydia, iam com bastante frequência a tais passeios; com mentes mais desocupadas que as irmãs, quando nada de melhor lhes era oferecido, uma caminhada até *Meryton* pela manhã se fazia necessária para entretê-las e suprir a conversa da tarde [...] Naquela ocasião, no entanto, estavam bem fornidas tanto de novidades quanto de felicidade com a recente chegada de um regimento de milícia à região; ficaria o inverno inteiro, e *Meryton* sediava o quartel-general (Austen, 2011, p.132 e133)¹⁰⁵.

Esse é o mundo que compõe o entretenimento das senhoritas Bennet e, por conseguinte, da heroína. Percebemos, dessa forma, que era um universo bastante restrito. Nesta comparação, mais uma vez devemos considerar a questão temporal, a qual sempre imprimirá mudanças no comportamento das pessoas. Nesse sentido, enquanto temos, em **Orgulho e Preconceito**, as moças do início do século XIX preocupadas com suas caminhadas matinais pelo interior da Inglaterra, visitas a casas de parentes e amigos ou com assuntos de coquetaria, observamos, em **O Diário de Bridget Jones**, que essa diversão muda para os bares da capital londrina, onde seus adeptos bebem, fumam e continuam falando sobre os assuntos do cotidiano, como é o caso de Bridget e seus amigos.

Ainda no campo da intertextualidade implícita, considerando as diferenças acarretadas pelo fator temporal, percebemos as seguintes convergências:

Quadro 6: Personagens secundárias que circundam a protagonista – pontos convergentes.

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ✓ Participam da vida social da protagonista; ✓ São tolos, ingênuos; ✓ Caracterizam-se como personagens planas. |
|--|

¹⁰⁵ The village of Longbourn was only one mile from Meryton; a most conveniente distance for the Young ladies, who were usually tempted thither three or four times a week, to pay their duty to their aunt and to a milliner's shop just over the way. The two youngest of the family, Catherine and Lydia, werw particularly frequent in these attentions; their minds werw more vacant than their sisters', and when nothing better offered, a walk to Meryton was necessary to amuse their morning hours and furnish conversation for the evening; [...] At present, indeed, they were well supplied both with news and happiness by the recent arrival of a militia regiment in the neighbourhood; it was to remain the whole winter, and Meryton was the head quarters. (AUSTEN, 2009, p.25)

Quanto ao papel de antagonista, temos Daniel Cleaver e George Wickham. A relação entre os dois reside no âmbito da atração física. Embora a protagonista tenha fantasiado uma relação romântica, Daniel não expressa nenhum indício do amor romântico, como já mostramos anteriormente.

Na Figura 41, a tomada em plano médio permite que vejamos o contraste entre o ambiente bucólico do lago do hotel e a sexualidade sugerida pelas roupas de Daniel molhadas e coladas no corpo. O visual, desta forma, é mais um “fio” da linguagem multimodal que concorre para a produção de sentidos na caracterização da personagem.



Figura 41: Daniel, em primeiro plano, e Bridget, ao fundo, em cena do lago.

No episódio do lançamento do livro **A motocicleta de Kafka**, Daniel ri diante do constrangimento da protagonista (ver Figura 42, em close, que focaliza a atitude de Daniel). Percebemos que não há uma preocupação com os reais sentimentos de Bridget. Atraente e mentiroso, parece se preocupar com ela, quando a tira desse mesmo evento, ao vê-la desolada a um canto, porém seu interesse é puramente sexual.

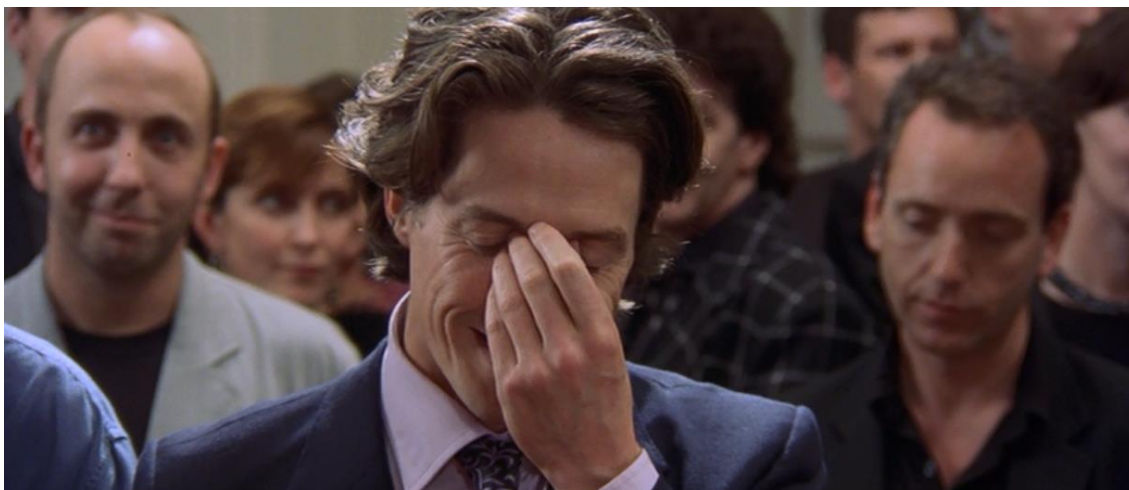


Figura 42: Daniel ri do embaraço de Bridget no evento de lançamento de livros.

Durante a narrativa, constatamos que Daniel, além de fortalecer pelas mentiras o engano de Bridget em relação à Darcy, ainda provoca a ela um sofrimento ao traí-la com Lara.

Em **Orgulho e Preconceito**, em papel secundário e não menos importante, George Wickham classifica-se como o antagonista. Conforme vimos com Franco Jr. (2003), as personagens secundárias são fundamentais para a constituição e desenrolar da trama. Vimos, também, tratar-se de uma personagem plana, já que não percebemos mudanças efetivas ou conflitos significativos da personagem durante a história.

Também atraente pela aparência e mentiroso, descobrimos o caráter verdadeiro de Wickham juntamente com a protagonista, por meio da carta que Darcy escreve a ela:

O senhor Wickham é **filho de um homem** muito responsável, que durante muitos anos foi **administrador das propriedades de Pemberley**; e cuja boa conduta no desempenho de suas atribuições naturalmente fez com que meu pai quisesse ajudar a ele e George Wickham, que era **seu afilhado**; sua generosidade foi portanto estendida sem restrições. Meu pai sustentou-o na escola e depois **em Cambridge**; - auxílio fundamental, pois seu próprio pai, sempre pobre em virtude das extravagâncias da esposa, teria sido incapaz de lhe dar a formação de cavalheiro. [...] Ali creio que na maior parte do tempo ele vivia, mas o estudo do direito era mero pretexto e vendo-se então livre de qualquer impedimento, **passou a desfrutar uma vida de ócio e dissipação**. [...] ele veio a se declarar a Georgiana, cujo coração sentimental guardava ainda **a forte impressão da bondade** que ele lhe dedicara na infância, a ponto de minha irmã acreditar-se apaixonada por ele e **consentir em ser raptada**. [...] ela mesma me pôs a par do plano. **Juntei-me a eles inesperadamente** um ou dois dias **antes da premeditada fuga...** (AUSTEN, 2011, p.324 a 327, [grifos nossos])¹⁰⁶.

¹⁰⁶ “Mr. Wickham is the son of a very respectable man, who had for many years management of the Pemberley estates; and whose good conduct in the discharge of his trust, naturally inclined my father to be of service to him, and on George Wickham, who was his god-son, his kindness was therefore liberally bestowed. My father supported him at school, and afterwards at Cambridge; _ most important assistance, as his own father, always poor from the extravagance of his wife, would have been unable to give him a gentleman’s education. [...] In town I believe he chiefly lived, but his studying the law was a mere pretence, and being now free from all restraint, his life was a dlife of idleness and dissipation. [...] he so far recommended himself to Georgiana,

Wickham impõe, ainda, outro dissabor à heroína, quando foge com sua irmã Lydia, acarretando um problema de cunho social, visto que, na época, isso macularia a reputação de toda a família. Desse modo, entendemos que ele é uma personagem secundária importante para geração de alguns conflitos.

Assim, quanto ao antagonista, também encontramos traços de intertextualidade implícita:

Quadro 7: Antagonistas – pontos convergentes.

- ✓ É cativante, atraente, alegre;
- ✓ Desperta o interesse da heroína;
- ✓ Difama o protagonista;
- ✓ Era amigo do protagonista no passado;
- ✓ Tinham uma relação próxima;
- ✓ Estudaram em Cambridge;
- ✓ Engana a heroína;
- ✓ Provoca mais uma decepção à protagonista;
- ✓ É desmascarado;
- ✓ É essencialmente mau-caráter;
- ✓ Personagem plana.

Os protagonistas, por sua vez, são, respectivamente, Mark Darcy e Fitzwilliam Darcy. Mark, conforme discutido aqui, classificamos como uma personagem redonda, posto que, no início, de fato ele é arrogante com relação à protagonista, ao referir-se a ela de forma grosseira no almoço de peru ao *curry*. No entanto, notamos que ocorre uma mudança da personagem na forma de enxergar a protagonista quando ele se declara pela primeira vez, em que não nega os defeitos presentes nela: “Quer dizer, há elementos ridículos em você...”. Em seguida, ele confessa que havia sido grosseiro com ela quando se encontraram pela primeira vez “fui imperdoavelmente grosso e usava aquele suéter de rena...”. É interessante destacar, aqui, esse elemento que irá divergir na caracterização externa com relação ao senhor Darcy. Nos momentos em família, Mark Darcy se permite usar algum objeto ridículo para compor o seu vestuário: no dia do almoço ao *curry*, usou o suéter com a estampa de uma rena; na festa

whose affectionate heart retained a strong impression of his kindness to her child, that she was persuaded to believe herself in love, and to consent to an elopement. [...] I owed the knowledge of it to herself. I joined them unexpectedly a day or two before the intended elopement...” (AUSTEN, 2009, p. 175 à 177)

de bodas de rubi; trajava uma gravata com motivos de Natal. Isso até pode conferir-lhe um aspecto cômico, porém podemos creditar também uma ideia de respeito para com sua mãe, atribuindo-lhe, assim, uma força em seu caráter.

Após admitir ter sido indelicado com Bridget, assume, então, gostar dela do jeito que ela era. Quando a protagonista passa por uma situação vexatória no evento de lançamento de livros, Darcy, ao contrário de Daniel Cleaver, não ri, ele abaixa a cabeça com aspecto grave. A tomada em close, assim como foi a de Daniel, permite que o espectador vá construindo as diferenças entre os personagens e seus posicionamentos em relação à protagonista:



Figura 43: Mark Darcy no evento de lançamento de livros.

Apesar da boa aparência, sofisticação, seriedade e esnobismo que o caracterizam inicialmente, Mark Darcy é capaz de mudar e se declarar duas vezes à protagonista, além de auxiliá-la para conseguir um furo jornalístico.

No *frame* abaixo, a tomada em plano geral aberto permite que vejamos o espaço em que ocorre a ação, sua seriedade dada pelos moveis, os livros etc. Esse espaço, mais próprio do universo de Darcy, é indicador da mudança do rumo profissional de Bridget, que, até então, fazia reportagens sempre constrangedoras, como a dos bombeiros, que já mostramos.



Figura 44: Darcy ao lado de Bridget ajudando-a com uma grande entrevista.

Darcy volta a socorrer a protagonista na preparação do jantar de comemoração com os amigos. Durante a degustação dos pratos, em momento de descontração juntamente com os amigos da heroína, vemos, em plano médio, a única vez em que Darcy ri, visto que durante a narrativa ele mantém sempre um ar circunspeto. Desta forma, marca-se uma diferença entre o protagonista e o antagonista, pois as inclinações afetivas de Darcy são demonstradas pelo apoio em situações nas quais a heroína está com problemas.



Figura 45: Mark Darcy em jantar na casa de Bridget.

O protagonista de **Orgulho e Preconceito**, por seu turno, é Fitzwilliam Darcy. É membro da aristocracia, apresenta porte de nobre e é dono de uma grande fortuna:

[...] senhor Darcy, logo chamou a atenção no ambiente por seu porte distinto, alto e bonito de nobre; e o que corria entre todos ali, cinco minutos após a sua chegada, era que dispunha de uma renda de dez mil libras por ano (AUSTEN, 2011, p. 111)¹⁰⁷.

Como observamos no Capítulo 2, trata-se de um homem orgulhoso que vê sua conduta ser transformada graças ao amor e à impertinência de Elizabeth Bennet que não se curvou diante de seu poder financeiro, social e moral.

Na trama, depois de negar a beleza de Lizzy, Darcy começa a prestar mais atenção na protagonista e constata que ela apresenta uma natureza inteligente e agradável. Essa atenção permite que ele se apaixone pela heroína. Assim, faz a sua primeira declaração: “Em vão tentei lutar contra isso. Mas de nada adiantou. Não posso reprimir meus sentimentos. Permita que lhe diga como são ardentes o meu amor e a minha admiração por você” (AUSTEN, 2011, p.313)¹⁰⁸.

Ele, no entanto, admite ter a noção da inferioridade dela, de que estava ali se rebaixando, ademais os obstáculos familiares sempre se colocaram como empecilhos para que fizesse tal pedido. Apesar da surpresa de Lizzy, ela recusa esse pedido por estar enganada a respeito dele, bem como pela indignação diante das afirmações a respeito de sua família.

Darcy confiava no seu poder, na força do seu dinheiro e da sua posição social, por isso é justamente essa recusa que possibilita a transformação no caráter do protagonista, pois ele dava como certo o aceite do seu pedido, principalmente em uma época em que o casamento era algo fundamental para se assegurar um futuro digno para uma mulher.

Após todo processo de transformação imposto aos protagonistas, Darcy é capaz de fazer, pela segunda vez, a sua declaração de amor, mas dessa vez é aceita. Por passar por esse processo de mudança e perceber o seu orgulho e preconceito com relação às classes inferiores, conferimo-lhe a categoria de personagem redonda, conforme Candido (1970). As mudanças de Darcy são explicitamente apresentadas na obra, quando ele e Lizzy conversam, nos últimos capítulos, sobre o que passaram para finalmente estarem juntos:

[...] Você não sabe, não é capaz de conceber, como elas [as palavras de Lizzy] me torturaram; ___ embora tenha levado algum tempo, confesso, até que eu admitisse em sua consciência que eram palavras justas. (AUSTEN, 2011, p.508)¹⁰⁹

[...] Fui a vida inteira um egoísta na prática, ainda que não em princípio. Quando criança, ensinaram-se o que era certo, mas não fui ensinado a corrigir meu temperamento. Deram-se bons princípios, mas me deixaram segui-los com orgulho e

¹⁰⁷ [...] Mr. Darcy soon drew the attention of the room by his fine, tall person, handsome features, noble mien; and the report which was in general circulation within five minutes after his entrance, of his having ten thousand a year. (AUSTEN, 2009, p.9)

¹⁰⁸ “In vain have I struggled. It will not do. My feelings will not be repressed you must allow me to tell you how ardently I admire and love you.” (Idem, p. 166)

¹⁰⁹ You know not, you can scarcely conceive, how they have tortured me; ___ though it was some time, I confess, before I was reasonable enough to allow their justice. (AUSTEN, 2009, p. 321)

arrogância. [...] Você me ensinou uma lição, dura de fato a princípio, mas das mais proveitosas. Por você, fui merecidamente humilhado. Abordei-a sem nenhuma dúvida da sua resposta. Você me mostrou como eram insuficientes todas as minhas pretensões de agradar a uma mulher digna de ser agradada. (Idem, p. 509 e 510)¹¹⁰

A partir do que expusemos a respeito dos protagonistas dos respectivos textos, notamos, também no âmbito da intertextualidade implícita, que os pontos convergentes podem ser vistos com base nos aspectos a seguir:

Quadro 8: Protagonistas – pontos convergentes.

- ✓ Alto, bonito, elegante, inteligente, orgulhoso;
- ✓ Muito rico;
- ✓ Sério e reservado;
- ✓ Menospreza a protagonista na primeira vez que a vê;
- ✓ É difamado pelo antagonista;
- ✓ Repensa as atitudes do primeiro encontro;
- ✓ Declara-se pela primeira vez, mas é rejeitado;
- ✓ Promove uma ajuda significativa à vida da heroína;
- ✓ Declara-se pela segunda vez à protagonista e tem o pedido aceito;
- ✓ Personagem redonda.

Em relação às protagonistas, Bridget Jones e Elizabeth Bennet, trataremos de suas características em uma seção à parte, uma vez que é um dos objetivos específicos de nossa pesquisa abordarmos o papel da mulher representado por essas duas protagonistas, para, assim, observarmos as possíveis mudanças acarretadas pelo deslocamento temporal. Passamos, então, a analisar outra categoria da narrativa em que também localizamos aspectos intertextuais.

¹¹⁰ I have been a selfish being in my life, in practice, though not in principle. As a child I was taught what was right, but I was not taught to correct my temper. I was given good principles, but left to follow them in pride and conceit. [...] You taught me a lesson, hard indeed at first, but most advantageous. By you, I was properly humbled. I came to you without a doubt of my reception. You shewed me how insufficient were all my pretensions to please a woman worthy of being pleased. (Idem, p. 321 e 322)

3.1.5 O espaço

Outra categoria que faz parte de um texto narrativo seja ele escrito ou fílmico é o espaço. Segundo Franco Jr (2003), esse elemento refere-se ao lugar em que as personagens, situações e ações são realizadas. Em **O Diário de Bridget Jones**, o espaço central é Londres, já que é lá que protagonistas e antagonista moram. No entanto, o interior também se faz presente, em Grafton Underwood, lugar onde residem tios e os pais de Bridget, assim como os pais de Mark Darcy. A capital londrina é palco das realizações e decepções de Bridget Jones. Ali, trabalha, sai com amigos, conhece Daniel Cleaver. Há várias cenas que permitem ao espectador reconhecer Londres como espaço principal onde circulam as personagens, como a que mostramos a seguir. Nela, Bridget, em um momento de contentamento, caminha pelas ruas da cidade. A tomada em plano médio permite que vejamos o cenário, com as casas ao fundo e uma ponte sobre o rio Tâmsa, que corta Londres.



Figura 46: Bridget andando pelas ruas de Londres.

Mas é para o interior que vai quando quer ver a família ou se refugiar de alguma decepção, como, por exemplo, no Natal, após a briga de Darcy e Daniel, em que constata que precisa de um amor de verdade. Embora Mark Darcy também more em Londres, é do interior que ele vem, e é no interior que os protagonistas se conhecem, bem como os eventos em família ocorrem. A caracterização desse espaço é feita em cenas em plano geral que mostram a viagem da heroína para suas atividades com a família:



Figura 47: Grafton Underwood: lugar onde os pais de Bridget moram.

Em **Orgulho e Preconceito**, sobrevém uma situação inversa, marcando, portanto, um aspecto divergente entre as narrativas, em um processo de intertextualidade das diferenças (SANT'ANNA, 1985). Londres é mencionada como a cidade onde fica a residência oficial do senhor Bingley, lugar para onde vai Jane após sua decepção amorosa, e espaço para o qual o senhor Darcy dirige-se por dez dias antes de voltar para *Longbourn* e se declarar pela segunda vez a Lizzy. No entanto, é o interior o cenário dos episódios significativos do texto. Assim, temos nomes fictícios como *Meryton*, onde os oficiais da milícia ficam alocados por três meses. Ali perto também se localiza a propriedade de *Longbourn*, pertencente à família Bennet e *Netherfield Park*, lugar alugado pelo senhor Bingley.

Ainda há *Rosings*, propriedade de lady Catherine e *Pemberley*, a propriedade do senhor Darcy. Com exceção de *Longbourn*, que era considerada uma propriedade menor, as demais eram grandes propriedades. Nesses locais, residiam seus donos e empregados e abrigavam também um presbitério em que havia a presença de um clérigo, como é o caso do Sr. Collins em *Rosings*. Desse modo, podemos conferir a esses lugares a característica de uma vila, como podemos constatar na seguinte afirmação: “A **vila** de *Longbourn* ficava a apenas uma milha de *Meryton*; uma distância bastante conveniente para as jovens damas...” (AUSTEN, 2011, p. 132)¹¹¹.

Outro aspecto que devemos considerar, ao atentarmos para os dois objetos aqui estudados, diz respeito ao ambiente em que os protagonistas se conhecem. Em **O Diário de Bridget Jones**, o primeiro encontro ocorre em ambiente interno (fechado) e festivo, pois era o almoço anual de peru ao *curry*. De modo semelhante, encontramos tal situação em **Orgulho e**

¹¹¹ The village of Longbourn was only one mile from Meryton; a most convenient distance for the young ladies [...] (AUSTEN, 2009, p. 25)

Preconceito. O primeiro encontro entre Elizabeth e o senhor Darcy ocorre em um baile público, em que o senhor Bingley e seus acompanhantes são recepcionados.

Considerando o deslocamento temporal, o qual impõe mudanças no modo de vida das pessoas, temos, no final do século XVIII e início do século XIX, uma Inglaterra ainda predominantemente rural, por isso uma população mais ligada ao campo, onde os eventos sociais limitavam-se a um espaço reduzido. Entretanto, no final do século XX, observamos o processo inverso em que a maior parte da população ocupa a capital inglesa, abrigando, principalmente o jovem que sai do interior em busca de sua independência, como ocorre com Bridget Jones, mas sem deixar o vínculo com esse interior. Dessa forma, notamos que na categoria narrativa **espaço**, também, por intermédio de uma intertextualidade implícita, ponderando as devidas diferenças temporais, há pontos de convergência no que tange aos locais para ambientação da história:

Quadro 9: Espaço - Pontos convergentes.

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ✓ Os protagonistas se conhecem em ambiente interno e festivo; ✓ Capital Londres; ✓ Interior da Inglaterra. |
|--|

3.1.6 O tempo

Pellegrini (2003) afirma que toda narrativa baseia-se na representação da ação, a qual organizada num enredo desenvolve-se ao longo do tempo. Segundo a autora, o tempo é a condição da narrativa; esta, já dissemos, está ligada à linearidade do discurso e completa o tempo com a ocorrência de fatos organizada de modo linear. Se a ocorrência desses fatos, a ação, é vista como movimento, todos os modos narrativos – seja o literário, como, por exemplo, romance ou conto, a lenda ou o mito; sejam os modos visuais, como cinema e a televisão – direta ou indiretamente planejam-se em sequências temporais, não interessa se lineares, se truncadas ou interpoladas. A distinção entre literatura e o cinema, nesse aspecto, é que, em uma, as sequências se fazem por meio de palavras e, no outro, por meio de imagens.

Desse modo, quando tratamos do aspecto temporal, notamos que o tempo cronológico decorrido em **O Diário de Bridget Jones** é de aproximadamente um ano. Para isso, contamos com as marcas textuais verbais expressas em *voz-over* pela personagem. Nesse caso, a categoria de tempo cruza-se com a de narrador e focalização. A partir do *frame* abaixo,

podemos conferir que a história começa no dia de Ano Novo, quando a protagonista tem trinta e dois anos.



Figura 48: Bridget indo para o almoço anual do peru ao *curry* de sua mãe.

Outra marca que contribui para essa noção de tempo é quando a heroína no seu novo trabalho, pensativa, antes de fazer sua grande entrevista, também em *voz-over*, informa-nos sobre o dia (9 de novembro), o seu peso (59 quilos), a quantidade de cigarros (três) e o aniversário (33 anos), como podemos observar no *frame* a seguir:



Figura 49: Marca de tempo expressa pela voz-over da personagem.

Há ainda mais uma marca de tempo apresentada, a qual pode ser conferida por meio de uma legenda expressa na tela. Bridget está no interior na casa de seus pais. É Natal novamente e a protagonista, depois de não querer ficar mais com Daniel, encontra-se

deprimida na companhia de seu pai. Algumas pessoas, em cena externa, em plano geral aberto, cantam uma canção natalina, crianças pedem doces nas portas das casas, e, em *voice-over*, somos avisados que é vinte cinco de dezembro.



Figura 50: Pessoas cantam canção natalina em frente à casa dos pais de Bridget.

Considerando que Mark Darcy vai para Nova Iorque após a festa das bodas de rubi dos pais e, quando volta para procurar Bridget, está nevando, podemos deduzir que ainda está na mesma estação em que ocorrem as festas de fim de ano. Daí afirmarmos que a história se passa no transcorrer de aproximadamente um ano.

Quanto à narração, notamos que a linearidade temporal é interrompida em dois momentos. No primeiro, ocorre quando Daniel narra a sua versão do fato acontecido entre ele e Mark. Aparece-nos como sendo uma lembrança do antagonista, para isso a câmera, em close, aproxima-se do olho da personagem (cf. Figura 49) e, então, é-nos mostrado um *flashback* da cena. No segundo momento, para nos mostrar o mesmo episódio, mas agora sob a versão da mãe de Bridget, em que ela revela de fato o verdadeiro acontecimento. Para isso, mais uma vez observamos o recurso do *flashback*.

Em **Orgulho e Preconceito**, por sua vez, também podemos deduzir que a fábula acontece no período de um ano. Essa ideia pode ser conferida a partir de marcas presentes no texto que denotam a passagem de tempo. Nesse sentido, como já apontamos anteriormente, a história começa na ocasião da festa de São Miguel Arcanjo: “... ele [Sr. Bingley] deve se mudar **antes da festa de São Miguel Arcanjo** e alguns empregados já devem chegar no final

da semana que vem.” (AUSTEN, 2011, p. 104)¹¹². Devemos considerar que essa festa ocorre no mês de setembro. Como também já expusemos no capítulo anterior, os soldados da milícia ficam em *Meryton* por três meses, durante todo o inverno. Elizabeth viaja para a casa de Charlotte Lucas, sua amiga, em abril, na primavera, e lá fica por seis semanas, como podemos constatar a partir do trecho: “Elizabeth foi ávida em demonstrar sua gratidão e a garantia de que fora feliz. Passara **seis semanas** de grande deleite...” (AUSTEN, 2011, p. 341)¹¹³. Em outro fragmento, ainda, observamos outra passagem de tempo: “Corria a **segunda semana de maio** quando as três senhoritas [Elizabeth, Jane e Maria, irmã de Charlotte] partiram juntas pela *Gracechurch – Street* em direção à cidade de _____, em *Hertfordshire*...” (Idem, p. 345)¹¹⁴. Finalmente, outra marca que nos possibilita afirmar tal ideia surge a partir da fala da personagem Lydia, quando esta volta para *Longbourn*, depois de tudo resolvido sobre a sua fuga com Wickham: “E pensar que faz **três meses**, ela exclamou, que eu fui embora; parece no máximo quinze dias, mas aconteceu tanta coisa nesse tempo” (Ibidem, p. 449)¹¹⁵. Se considerarmos, então, esses três meses após maio e, que algum tempo depois, o senhor Bingley juntamente com o senhor Darcy estavam de volta a *Netherfield*, podemos concluir que o tempo decorrido é de aproximadamente um ano.

Quanto ao tempo da narração, percebemos também a ocorrência de interrupções para o esclarecimento de fatos importantes, assim como acontece no filme. Por meio de carta, a heroína descobre, por exemplo, a verdadeira história ocorrida no passado de Darcy e Wickham; sabe da fuga de Lydia com Wickham e confirma a ajuda de Darcy no episódio da fuga. Assim, o recurso utilizado para a interrupção da linearidade narrativa é fundamental para o desenrolar da trama.

Com essas afirmações acima a respeito dos dois textos, apontamos, também por intermédio da intertextualidade implícita, que, na categoria **tempo**, encontramos pontos convergentes, como vemos no Quadro 10:

¹¹² [...] that he is to take possession before Michaelmas, and some of his servants are to be in the house by the end of next week. (AUSTEN, 2009, p.3)

¹¹³ Elizabeth was eager with her thanks and assurances of happiness. She had spent six weeks with great enjoyment [...] (AUSTEN, 2009, p.188)

¹¹⁴ It was the second week in May, in which the three young ladies set out together from Gracechurch-Street, for the town of _____ in Hertfordshire [...] (Idem, p.190)

¹¹⁵ “Only think of its being three months”, she cried, “since I went away it seems but a fortnight I declare; and yet there have been things enough happened in the time.” (Ibidem, p. 275)

Quadro 10: Tempo - Pontos convergentes.

- ✓ O tempo decorrido para a realização da fábula é de aproximadamente um ano;
- ✓ A utilização de digressões no tempo da narração para o esclarecimento do fato ocorrido entre o protagonista e antagonista no passado.

3.1.7 O narrador

Outro elemento crucial que estrutura a narrativa é o narrador. Essa categoria cumpre um papel fundamental, pois é por intermédio dela que uma história é contada e apresentada por certo ponto de vista. Nas duas materialidades aqui estudadas, podemos observar que a narrativa é elaborada sob determinada focalização. Em **O Diário de Bridget Jones**, a história nos é contada a partir da visão da protagonista. Assim, na sequência das primeiras cenas quando está chegando à casa dos pais para o almoço de peru ao *curry*, Bridget, em *voz-over* (voz que só existe para falar com os espectadores, não está em cena), narra que é Ano Novo, está com trinta e dois anos e mais uma vez solteira, como podemos conferir com o *frame* a seguir, em que pensamos ser útil manter a legenda para verificarmos as afirmações feitas.

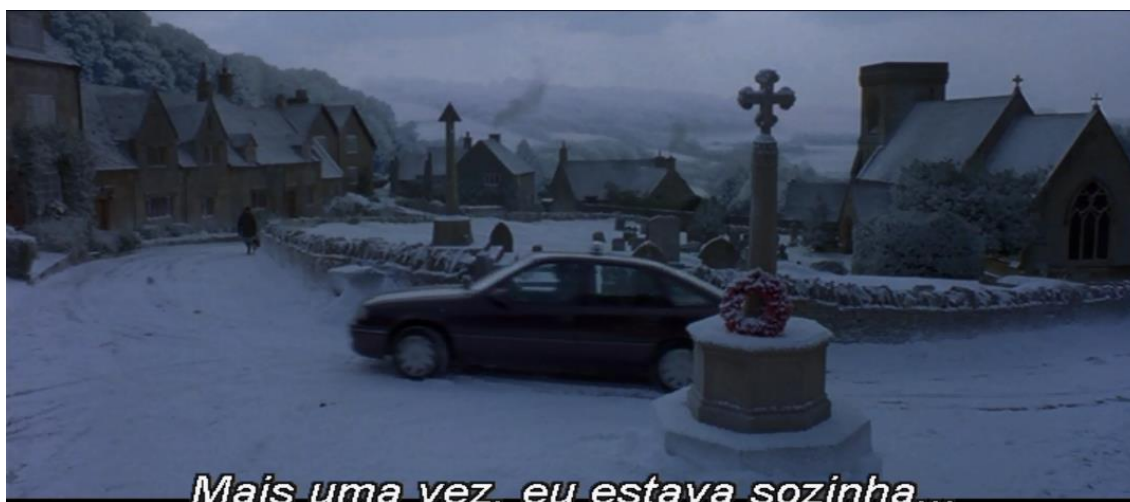


Figura 51: Bridget, em voz-over, narra sobre a sua condição no início da história.

A marca do pronome em primeira pessoa **eu** confirma a ideia de que a focalização ocorre a partir da protagonista. É importante observarmos que embora tenhamos a *voz-over* da personagem Bridget contando os fatos que acontecem com ela, uma vez que a intenção é imitar o formato de um diário, observamos uma câmera (a qual pode ser considerada um narrador, como apontado por Corseuil (2003)) – “por trás da câmera há um agente

organizador” –, em terceira pessoa (heterodiegético), que determina os ângulos, os enquadramentos etc., para que as ações sejam apresentadas. Essa noção pode ser examinada algumas vezes, como, por exemplo, a câmera se aproximando em close do olho de Daniel, para indicar uma lembrança e nos contar sua versão no episódio do passado entre ele e Mark Darcy:



Figura 52: Daniel lembrando e contando o fato que ocorrera entre ele e Mark Darcy no passado.

No romance **Orgulho e Preconceito**, por seu turno, temos um narrador heterodiegético, como apontado por Reis (1997), e também onisciente, já que conhece a respeito dos sentimentos das personagens, principalmente o da protagonista, Elizabeth Bennet. Nesse sentido, os acontecimentos são narrados em terceira pessoa, mas sob a focalização da protagonista. Isso faz com que tenhamos um ponto de vista limitado, isto é, o narrador conta a história, porém restringindo-se às experiências da heroína. Revela-nos determinada informação à medida que convém para o entendimento de um fato, de modo que não temos acesso às emoções e conflitos interiores das outras personagens.

Quando o narrador nos informa que o senhor Darcy, como já expusemos anteriormente na análise dessa personagem, começa a observar Elizabeth de modo diferente é porque está no mesmo ambiente em que se encontra Lizzy, bem como para justificar mais tarde o seu primeiro pedido de casamento. Dessa maneira, as informações que temos das personagens são expressas por suas atitudes, assim como pelas ações desenvolvidas por elas. Com base nessas afirmações, observemos o seguinte excerto: “Pelo menos **ela** se viu livre do ultraje da atenção distanciada do senhor Darcy, embora muitas vezes de pé a poucos passos dela, bastante desanimado, ele não se aproximava o suficiente para falar. **Elizabeth achou**

que isso era uma provável consequência de suas alusões ao senhor Wickham, **deliciando-se com o fato**” (AUSTEN, 2011, p. 215¹¹⁶, [grifos nossos]). Percebemos, assim, que o emprego do pronome “ela”, o nome “Elizabeth” e os verbos “viu” e “achou” permitem verificarmos que o texto está em terceira pessoa. Notamos, ainda, que a expressão “Elizabeth achou... deliciando-se com o fato” demonstra que o narrador sabe o que a protagonista pensa e sente, o que lhe confere um caráter onisciente.

Na categoria **narrador**, então, considerando as peculiaridades de cada texto, também podemos conferir, por intermédio da intertextualidade implícita, aspectos semelhantes, como mostrado no Quadro 11:

Quadro 11: Narrador - Pontos convergentes.

<ul style="list-style-type: none"> ✓ Narrador em terceira pessoa; ✓ Focalização sob o ponto de vista da protagonista; ✓ O espectador/leitor conhece os fatos sob o olhar da protagonista; ✓ A limitação dos fatos permite ao espectador/leitor vivenciar o mesmo engano da heroína em relação ao protagonista e antagonista.
--

Franco Jr. (2003) revela-nos que o narrador cumpre a função de uma “voz” fundamental no texto narrativo e também assume o papel de agente de um processo de focalização que compromete a história contada. Desse modo, intencionalmente, o espectador/leitor conhece os fatos sob o olhar dessas personagens, vivenciando suas emoções e enganos, como os enganos das protagonistas em relação ao caráter dos rapazes envolvidos nos triângulos amorosos de nosso *corpus*.

Pelo que foi apresentado até aqui, podemos dizer, a partir das considerações de Genette (1979), que estamos diante do que ele chama de copresença por meio de alusão, isto é, uma relação entre textos, a qual só é reconhecível para quem tem conhecimento do texto-fonte. Dessa forma, só será possível identificar a intertextualidade presente em **O diário de Bridget Jones** se o espectador do filme conhecer o texto-fonte, e não estamos falando do livro de mesmo nome do qual o filme foi adaptado, mas sim do romance **Orgulho e Preconceito**.

¹¹⁶ She was at least free from the offence of Mr. Darcy’s father notice; though often standing within a very short distance of her, quite disengaged, he never came near enough to speak. She felt it to be the probable consequence of her allusions to Mr. Wickham and rejoiced in it. (AUSTEN, 2009, p. 91)

A seguir analisamos, enfim, a caracterização das personagens Bridget Jones e Elizabeth Bennet para pensarmos o caráter e composição dessas personagens.

3.2 Bridget e Elizabeth: os dilemas da mulher frente ao amor, casamento e solterice

Esta seção tem o objetivo de tratar das características das duas personagens de forma separada, uma vez que um dos objetivos do nosso trabalho é mostrar que é exatamente nessa categoria que ocorre a maior divergência entre as duas materialidades aqui analisadas.

3.2.1 Elizabeth Bennet

No período sócio-histórico que contextualiza o romance **Orgulho e Preconceito**, fim do século XVII, início do século XIX, a ideia principal que se tinha sobre a função feminina era que o seu lugar estava restrito a casa. Da aristocrata dessa época, era exigido ser capaz de fazer algumas tarefas domésticas (para as que tinham servos, sinal de status, fazer trabalhos da casa não era tão necessário), de cantar, tocar algum instrumento e falar um pouco de francês ou italiano (o latim e o grego eram consideradas “línguas masculinas”).

As qualidades principais de uma moça seriam a inocência, a responsabilidade, a virtude e a fidelidade. Essas moças eram criadas desde pequenas com o intuito de se tornarem "casáveis", ou seja, de serem capazes de manter a atmosfera familiar leve (não criarem perturbações para seus maridos), sendo quase que completamente ignorantes em assuntos políticos, econômicos e sociais, e, ao mesmo tempo, altamente dependentes de seus cônjuges, incapazes de fazer uma escolha que não fosse relativa às atividades domésticas. As moças ricas passavam a maior parte de seu tempo lendo, bordando, visitando, recebendo visitantes, escrevendo cartas e indo a eventos sociais para acompanhar o marido ou simplesmente para fazer parte da sociedade¹¹⁷.

É preciso, ainda, considerar algumas ideias que coexistiam, nesse cenário de final do século XVIII, início do século XIX, a respeito da condição da mulher na sociedade da época. De um lado, Mary Wollstonecraft, hoje conhecida como uma das primeiras feministas inglesas, afirmava que "mulheres civilizadas são enfraquecidas pelo falso refinamento [...] Todos os seus pensamentos se voltam para coisas calculadas para despertar emoções e sentimentos, quando deveriam raciocinar." De outro, a autora evangélica, Hannah More

¹¹⁷ Disponível em: <www.answers.yahoo.com>. Acesso em: 8 out. 2013.

(1799), para quem a feminilidade consistia em "refinamento", "delicadeza" e "propriedade". Tanto para More quanto para a literatura de orientação em geral, tais termos possuem um sentido fundamentalmente moral, mas Wollstonecraft desconfiava bastante deles por serem cúmplices de definições quase exclusivamente sexuais das mulheres como seres decorativos, vulneráveis e que necessitavam de proteção.

De acordo com a crítica Viven Jones¹¹⁸, uma breve comparação das ideias das autoras citadas sobre o papel da mulher na época oferece um contexto bastante útil para diferenciar as sutilezas do tratamento que Austen dá à feminilidade em **Orgulho e Preconceito**.

Jane Austen dá voz a suas personagens femininas, mesmo presa à estética romanesca e ao contexto patriarcal dos séculos XVIII–XIX, desafia e contesta as convenções da época, como Elizabeth recusar o pedido de casamento do Sr. Collins. A heroína vive em uma época em que a mulher não tinha outra escolha: ou se casava ou se tornava marginal em sua própria sociedade.

Essa atitude demonstra que a protagonista é uma moça diferente daquelas de sua época: um tempo em que as mulheres tinham como único e principal objetivo o casamento. Havia um agravante, o Sr. Collins era legalmente o único herdeiro da propriedade dos Bennet, visto que, naquela época, a família poderia deixar seus bens somente para os descendentes masculinos. Caso o pai de Elizabeth morresse, a família não teria mais um lar. Portanto, não aceitar casar com o senhor Collins significava, também, abrir mão dos bens da família. Mesmo assim, contra a vontade da mãe, ela desafia os padrões da época ao rejeitar o pedido do primo:

“O senhor é muito afobado”, ela exclamou. “Está se esquecendo de que não respondi ainda. Deixe-me fazê-lo sem mais perda de tempo. Aceite o meu agradecimento pelo elogio que o senhor faz a mim. Entendo muito bem a honra da sua proposta, mas para mim é impossível fazer outra coisa senão declinar” (AUSTEN, 2011, p. 220)¹¹⁹

O Sr. Collins, a princípio, pensando tratar-se de caprichos da “delicadeza feminina”, foi insistente no pedido, porém Elizabeth foi firme em seus propósitos:

¹¹⁸ JONES, VIVIEN. Prefácio. In: AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Penquin Classics: Companhia das Letras, 2011.

¹¹⁹ “You are too hasty, Sir,” she cried. “You forget that I have made no answer. Let me do it without farther loss of time. Accept my thanks for the compliment you are paying me. I am very sensible of the honour of your proposals, but it is impossible for me to do otherwise than decline them.” (AUSTEN, 2009, p. 95)

"Posso lhe garantir, senhor, que não tenho nenhuma pretensão a um tipo de elegância que consiste em atormentar homens respeitáveis. Preferiria o elogio de me acreditar uma pessoa sincera. Agradeço mais uma vez pela honra que foi para mim a sua proposta, mas aceitá-la é absolutamente impossível. Todos os meus sentimentos dizem não. Como posso ser mais clara? Não me considere neste momento um exemplo de elegância feminina desejando enfeitá-lo, mas uma criatura racional falando a verdade de seu coração." (AUSTEN, 2011, p. 222)¹²⁰

Dessa forma, Elizabeth expõe que é uma mulher capaz de fazer suas próprias escolhas, não se permitindo ser um objeto ou submetida a um sistema opressor que imperava na época, tendo no casamento um meio de solucionar problemas, entre eles o financeiro. No entanto, é exatamente esse refúgio que busca a amiga de Elizabeth, Charlotte Lucas.

Ao contrário de Lizzy, sua amiga, quando o Sr. Collins lhe faz a corte, aceita o seu pedido de casamento, ainda que não o considere um homem virtuoso. Ao receber a proposta do senhor Collins, Charlotte avalia, e seu pensamento é exposto pelo narrador:

Com certeza o senhor Collins não era sensato nem simpático; era socialmente maçante, e sua afeição por ela devia ser imaginária. Mas ainda assim seria seu marido. Sem nunca haver sonhado muito alto com um esposo e matrimônio, casar-se sempre fora seu objetivo; era a única saída honrada para mulheres bem-educadas de poucos recursos e, embora a probabilidade de felicidade fosse incerta, haveria de ser a forma mais agradável de proteção contra a necessidade. Essa era a proteção que ela agora obtinha; e, aos vinte e sete anos de idade, sem nunca ter sido linda, sentia toda a sorte que tivera. A circunstância menos amena de toda a transação era a surpresa que a notícia deveria causar em Elizabeth Bennet, cuja amizade ela estimava mais do que a de qualquer outra pessoa. (AUSTEN, 2011, p.238)¹²¹

Charlotte revela que o casamento não é, de fato, motivo de felicidade, mas se refere a uma estratégia de sobrevivência ou de sorte, se o esposo for um homem abastado. Essa postura difere do comportamento e das opiniões de Elizabeth. Assim, observamos uma crítica da autora em relação aos padrões da época, uma vez que a protagonista não segue esses padrões, “não é nervosa como a mãe, não é meiga como Jane ou fútil como as outras irmãs, e ainda, quando dialoga diretamente com os homens, desafia-os ou provoca-os” (SANTOS, 2014, p.83). Segundo a autora, a personagem Elizabeth seria uma representação idealizada da

¹²⁰ “I do assure you, Sir, that I have no pretension whatever to that kind of elegance which consists in tormenting a respectable man. I would rather be paid the compliment of being believed sincere. I thank you again and again for the honour you have done me in your proposals, but to accept them is absolutely impossible. My feelings in every respect forbid it. Can I speak plainer? Do not consider me now as an elegant female intending to plague you, but as a rational creature speaking the truth from her heart.” (AUSTEN, 2009, p. 97)

¹²¹ Mr. Collins to be sure was neither sensible nor agreeable; his society was irksome, and his attachment to her must be imaginary. But still he would be her husband. — Without thinking highly either of men or of matrimony, marriage had always been her object; it was the only honourable provision for well-educated young women of small fortune, and however uncertain of giving happiness, must be their pleasantest preservative from want. This preservative she had now obtained; and at the age of twenty-seven, without having, ever been handsome, she felt all the good luck of it. The least agreeable circumstance in the business, was the surprise it must occasion to Elizabeth Bennet, whose friendship she valued beyond that of any other person. (AUSTEN, 2009, p. 109)

mulher defendida pela ativista feminista Mary Wollstonecraft, isto é, “uma heroína que personifica resistência à estrutura de classes e à submissão de seu gênero, não correspondendo às demandas sociais no que diz respeito aos conceitos que definem o sexo feminino”. (SANTOS, 2014, p. 84)

Conforme Jones (2011), a heroína de **Orgulho e Preconceito** é articulada e de pensamento independente. Elizabeth distingue-se das “heroínas comuns”, uma vez que, segundo a autora, ela encara uma personalidade diferente de feminilidade daquela heroína romântica tipicamente passiva, vulnerável e infantilizada; sua astúcia e franqueza ao falar fazem dela a mais atraente das protagonistas de Jane Austen. Assim, Elizabeth seria menos ingênua que Catherine Morland, mais vívida que Elinor Dashwood ou Fanny Price, não tão esnobe quanto Emma Woodhouse e mais jovem e segura que Ann Elliot. Ela assemelha-se mais diretamente a uma identidade ativa e independente da feminilidade moderna (JONES, 2011, p. 11).

É importante perceber que o que atrai de fato o senhor Darcy, mais que “seus belos olhos”, é a inteligência crítica, isto é, “a vivacidade de sua mente”. Os protagonistas travam batalhas verbais memoráveis para declarar suas próprias definições a respeito das pessoas ou de seus princípios, como em:

“Você não está sentindo uma grande vontade, senhorita Bennet, de aproveitar uma oportunidade dessas para dançar o *reel*?”

Ela sorriu, mas não respondeu. Ele repetiu a pergunta, com certa surpresa diante do silêncio dela.

“Oh”, ela disse, “eu tinha ouvido da primeira vez; mas na hora não consegui decidir o que responder. Você gostaria, eu sei, que dissesse: ‘Sim’, para que tivesse o prazer de me desprezar, mas eu sempre sinto prazer em desbaratar esse tipo de armação, flagrando a pessoa em seu desdém premeditado. Estou portanto decidida a lhe dizer que definitivamente não quero dançar o *reel* e agora me despreze se quiser.”

“Na verdade, não quero.” (AUSTEN, 2011, p. 157)¹²²

Notamos, assim, o caráter altivo e seguro da protagonista a não se curvar diante de um cavalheiro, ainda que de estimada nobreza.

¹²² “Do not you feel a great inclination, Miss Bennet, to seize such an opportunity of dancing a reel?”

She smiled, but made no answer. He repeated the question, with some surprise at her silence.

“Oh”, said she, I heard you before; but I could not immediately determine what to say in reply. You wanted me, I know, to say, ‘Yes’, that you might have the pleasure of despising my taste, but I always delight in overthrowing those kind of schemes, and cheating a person of their premeditated contempt. I have therefore made up my mind to tell you, that I do not want to dance a reel at all ___ and now despise me if you dare.”

“Indeed I do not dare.” (AUSTEN, 2009, p. 46)

Evidenciando mais uma vez personalidade forte, Lizzy recusa um segundo pedido de casamento. Agora é do homem por quem nutre certa antipatia. Sua reação pode ser observada por meio das palavras do narrador e, em seguida, da própria personagem:

[...] ela pôde ver claramente que ele não tinha nenhuma dúvida quanto à resposta favorável. Ele falara com apreensão e angústia, mas sua aparência expressava a mais genuína segurança. Tal circunstância só fez deixá-la ainda mais exasperada e, quando ele terminou, o rubor tomou suas faces e ela disse:

“Em casos assim, o costume estabelecido, creio, é expressar um agradecimento pelos sentimentos declarados, mesmo que não sejam recíprocos. Esse agradecimento é natural e, se sentisse gratidão, eu agora agradeceria. Mas não sinto – nunca desejei que tivesse boa opinião a meu respeito, e é seguramente muito a contragosto que o senhor concede a que tem de mim. Sinto muito se infligi alguma dor. Foi algo inteiramente inconsciente, no entanto, e espero que essa dor não perdure. Os sentimentos que, segundo me diz, durante muito tempo o impediram de admitir a sua consideração por mim não terão dificuldade em superá-la após esta explicação” (AUSTEN, 2011, p. 314)¹²³

Apesar de Darcy expor as condições inferiores da protagonista no próprio pedido de casamento, é a heroína quem diz não, confirmando sua atitude de não se casar somente por questões de garantir um futuro próspero.

Elizabeth é inteligente, por isso desfruta de privilégios em relação a seu pai, que a considera a mais lúcida entre as irmãs. Sua proximidade com o pai permite-lhe questionar algumas de suas condutas, como, por exemplo, o fato de ele não se opor a ida de Lydia, sua irmã mais nova, a Brighton com uma amiga casada com um coronel do regimento:

[Elizabeth] não pôde deixar de aconselhar em segredo o pai que não a deixasse ir. Mostrou a ele todas as impropriedades do comportamento de Lydia, a escassa vantagem que podia advir da amizade com uma mulher como a senhora Forster e a probabilidade de que se tornasse ainda mais imprudente em Brighton, onde as tentações eram muito maiores do que em casa. Ele escutou atentamente a tudo, e então disse:

“Lydia não sossegará enquanto não se expuser em algum lugar público, e não podemos esperar que isso ocorra com menos custos ou inconveniências para a família do que na atual circunstâncias.”

“Se o senhor soubesse”, disse Elizabeth, “o grande prejuízo que todas nós podemos vir a sofrer quando os modos descuidados e imprudentes de Lydia se tornarem de conhecimento público; ou melhor, que já sofremos, tenho certeza de que julgaria o caso de modo diferente” (AUSTEN, 2011, p. 359)¹²⁴.

¹²³ [...] she could easily see that he had no doubt of a favourable answer. He spoke of apprehension and anxiety, but his countenance expressed real security. Such a circumstance could only exasperate farther, and when he ceased, the colour rose into her cheeks, and she said:

“In such cases as this, it is, I believe, the established mode to express a sense of obligation for the sentiments avowed, however unequally they may be returned. It is natural that obligation should be felt, and if I could feel gratitude, I would now thank you. But I cannot — I have never desired your good opinion, and you have certainly bestowed it most unwillingly. I am sorry to have occasioned pain to any one. It has been most unconsciously done, however, and I hope will be of short duration. The feelings which, you tell me, have long prevented the acknowledgment of your regard, can have little difficulty in overcoming it after this explanation.” (AUSTEN, 2009, p.167)

¹²⁴ [Elizabeth] she could not help secretly advising her father not to let her go. She represented to him all the improprieties of Lydia’s general behavior, the advantage she could derive from the friendship of such a woman

Este fato evidencia a racionalidade de Elizabeth, assim como sua personalidade marcante, que a difere das demais personagens femininas do livro. Ela não é favorável à viagem da irmã, uma vez que esta tem geralmente um comportamento de uma moça frívola, fútil, preocupada com bailes, roupas e rapazes. É exatamente esta a preocupação de Lizzy, visto que a região para qual sua irmã viajará abrigará soldados do regimento comandado pelo marido da senhora Forster. Mesmo chamando a atenção de seu pai, este prefere ser condescendente e permite a viagem de Lydia.

Elizabeth Bennet, em **Orgulho e Preconceito**, é uma mulher à frente de seu tempo, corajosa, enfrenta as situações adversas sempre com altivez. Dentre os vários exemplos que podem ser extraídos do livro, um outro episódio igualmente importante e revelador do comportamento forte da protagonista é o seu encontro com a Lady Catherine, tia de Darcy, senhora aristocrática inglesa das mais tradicionais. Sabendo que o sobrinho tinha fortes inclinações por Lizzy, moça de condição inferior, Lady Catherine impõe que a protagonista prometa que jamais aceitará um pedido do sobrinho, visto que ele fora prometido para sua filha, com o objetivo de unir as propriedades.

[...] "As fortunas de ambos os lados são esplêndidas. Eles são destinados um para o outro segundo o desejo manifesto de cada membro das suas casas; e quem pretende separá-los? As pretensões arrivistas de uma moça sem berço, relações ou fortuna. E isso vai continuar assim? Não, não vai.. Se você pensasse no seu próprio bem, não iria querer sair da esfera onde foi criada" (AUSTEN, 2011, p. 495).¹²⁵

Em resposta a Lady Catherine, Elizabeth diz:

[...] "A senhora quer que o senhor Darcy se case com sua filha; mas, se eu lhe promettesse o que a senhora quer, isso tornaria o casamento deles mais provável? Supondo que ele goste de mim, minha recusa ao pedido faria com que quisesse

as Mrs. Forster, and the probability of her being yet more imprudent with such a companion at Brighton, where the temptations must be greater than at home. He heard her attentively, and then said:

"Lydia will never be easy till she has exposed herself in some public place or other, and we can never expect her to do it with so little expense or inconvenience to her family as under the present circumstances."

"If you were aware," said Elizabeth, "of the very great disadvantage to us all, which must arise from the public notice of Lydia's unguarded and imprudent manner; nay, which has already arisen from it, I am sure you would judge differently in the affair." (AUSTEN, 2009, p.201)

¹²⁵ "[...] Their fortune on both sides is splendid. They are destined for each other by the voice of every member of their respective houses; and what is to divide them? The upstart pretensions of a young woman without family, connections, or fortune. Is this to be endured! But it must not, shall not be. If you were sensible of your own good, you would not wish to quit the sphere, in which you have been brought up." (AUSTEN, 2009, p. 310 e 311)

transferir a afeição para a prima? Permita-me dizer, Lady Catherine, que os argumentos com que a senhora fundamenta esse pedido extraordinário são tão frívolos quanto o pedido em si é imprudente."¹²⁶ [Idem]

Portanto, Elizabeth não se deixa abater, de maneira inteligente, não se inclina ao poder de lady Catherine, promovendo, assim, um dos embates verbais mais primorosos do texto. Na disputa verbal, a protagonista sobrepõe-se aos motivos fúteis da senhora aristocrata, mostrando a ela suas qualidades mentais, como seriedade, inteligência e compromisso, ao invés da simples aparência.

Como apontado por Santana (2012), em seu trabalho **Orgulho e Preconceito (e Zumbis)**: o diálogo entre o cânone e a narrativa pós-moderna, Jane Austen permite ao leitor observar a quebra de convenções sociais. O casamento para a personagem Elizabeth é sinônimo de felicidade causada pelo afeto e amor. A heroína recusa dois casamentos (o do senhor Collins e de Darcy), os quais tinham como certeza o “sim”, somente pelo fato de ela ser uma mulher de condição social inferior, o que deveria configurar em uma pronta aprovação.

A recusa de Lizzy do pedido de Collins deixa a Sra. Bennet extremamente contrariada, pois ela via a possibilidade, com o pedido, de garantir a proteção das filhas. O apoio à recusa vem do pai, que vê em Collins um sujeito vulgar, bajulador, incapaz de fazer sua filha predileta feliz. Em relação ao pedido de Darcy, Elizabeth acha que ele fez uma proposta arrogante, que menosprezava ela e sua família.

Corroborando ainda a personalidade da heroína o fato de ela ter “vinte e um anos” (AUSTEN, 2011, p. 287), o que já representava, na época, uma idade um pouco avançada para uma moça não ter pretendentes, visto que as mulheres se casavam muito cedo, como é o caso de Lydia, que se casa com 15 anos. Portanto, as recusas da protagonista reforçam seu caráter independente.

Para Santana (2012), ocorre uma ruptura nos paradigmas sociais da época, quando Elizabeth aceita a segunda proposta de Darcy, uma vez que essa união representa o ideal de igualdade entre as classes. Essa ruptura sugere, de forma simbólica, a harmonia entre as classes, quando Darcy e Lizzy aceitam-se mutuamente, eles podem ter uma relação uniforme.

¹²⁶ “[...] Your ladyship wants Mr. Darcy to marry your daughter; but would my giving you the wishedfor promise, make their marriage at all more probable? Supposing him to be attached to me, would my refusing to accept his hand, make him wish to bestow it on his cousin? Allow me to say, Lady Catherine, that the arguments with which you have supported this extraordinary application, have been as frivolous as the application was ill judged.” (AUSTEN, 2009, p. 311)

3.2.2 Bridget Jones

A mulher do século XX teve muitas conquistas, como trabalhar fora de casa, decidir a respeito da maternidade, o direito de voto. Conseguiu liberdade na vida sexual e independência financeira. No entanto, essa mulher, pós-feminismo, vive em conflito, uma crise de identidade.

Mocci (2006), com base nos estudos de Hall e Giddens, revela que, na cultura globalizada do XX, há uma dificuldade unificada e indivisa na elaboração de uma identidade. Essa dificuldade gera uma crise de identidade que leva o sujeito à procura de elementos que possam ajudá-lo no entendimento de si mesmo enquanto "eu" diante da realidade na qual está inserido.

A migração da mulher para o espaço público permite-lhe a ocupar vários cargos, como político, jornalístico entre outros. Assim, ao lado de papéis historicamente definidos para o gênero feminino ocorrem outros, exigindo dela interação com um novo sistema de valores e comportamentos. Com isso, surgem os sentimentos de solidão e a sensação de estar sempre "perdida".

Outro ponto que deve ser considerado, independente das relações de gêneros entre homens e mulheres, assim como seus papéis social e cultural, é a condição individual da mulher com o seu corpo, o uso e o domínio desse corpo, pois questões aparentemente culturais, como maternidade e vida sexual, são definidas no campo biológico. Dessa forma, a mulher vê-se diante de outras questões, além de casamento e trabalho, como gestação, sexualidade e manutenção do corpo.

Se Elizabeth Bennet sofria pressões para buscar o casamento, a solteirice também é um problema para Bridget Jones, que inicia sua história narrando em *voz-over* que está no trigésimo segundo ano de solteira e diz: “Mais uma vez, eu estava sozinha...”¹²⁷

Sua condição de solteira é alvo de cobrança de toda a família e é uma preocupação constante de sua mãe que: “Todo ano me apresenta a um cabeludo chato de meia idade”¹²⁸. Ao receber Bridget à porta para a festa de peru ao *curry*, comenta: “Aí está você, barrilzinho!”¹²⁹ Em seguida, reclama do modo de se vestir da protagonista, dizendo que não encontraria nenhum namorado vestida em estilo “Auschwitz”¹³⁰. Vemos que as críticas

¹²⁷ “...once again I found myself on my own...”

¹²⁸ “Every year she tries to fix me up with some bushy-haired, middle-aged bore...”

¹²⁹ “There you are, dumpling.”

¹³⁰ “You’ll never get a boyfriend if you look like you’ve wandered out of Auschwitz.”

abarcam vários setores – indo da solteirice, passando pelo peso e pela forma de se apresentar aos homens – e refletem, na fala da mãe, as pressões sofridas pela mulher moderna.

Outro membro familiar a cobrar sobre a situação da protagonista é o tio Geoffrey, inconveniente, aperta o bumbum de Bridget e, em *off*, ela nos avisa que ele fará a temida pergunta: “Como vai a sua vida amorosa?”. Bridget afirma que está “super”, então ele retruca: “Nada ainda!”¹³¹. A fala do tio vem como um atestado do fracasso da protagonista nesse quesito, o que corresponderia, nessa visão, num âmbito maior, a um fracasso social dela enquanto mulher.

Por último, a tia Una, escutando a conversa dos dois, aconselha “Não pode pensar só na carreira”¹³². A fala da tia, por sua vez, coloca Bridget diante do conflito de várias mulheres modernas: a escolha entre a profissão e a vida familiar. Posto de modo geral como uma dicotomia, o sucesso em um dos polos representaria o fracasso em outro.

Não bastasse a família, os amigos casados também cobram a respeito de sua condição. Quando vai ao jantar na casa de Magda e Jeremy, é a única solteira, considerando que Darcy e Natasha estavam juntos. Nesse episódio, ela é bombardeada por perguntas sobre sua vida amorosa: “Ei, Bridget, como vai sua vida amorosa?”¹³³; “Ainda está com o cara da editora?”¹³⁴. Em outro momento escuta: “Tem que correr e ter filhos logo, coroa. O tempo está passando”¹³⁵. Aqui, casamento e maternidade estão juntos e atrelados contra a mulher solteira mais velha, visto que a menção é relacionada à condição biológica da mulher para ter filhos, que se complica com o passar dos anos. A cobrança, portanto, não se restringe ao encontro do par amoroso, mas se estende à maternidade como caminho da felicidade para mulher.

Embora tente se defender, a pressão continua e vem outra pergunta desconcertante: “Por que tantas mulheres de trinta não se casaram?”¹³⁶. Diante dessa pergunta, todos se voltam para Bridget à espera de uma resposta. Vemos, pela Figura 50, que a tomada em plano médio ajuda na produção de sentido da opressão que sofre a protagonista, pois focaliza todos em volta da mesa dirigindo o olhar para ela. Os casais representam também a opressão da sociedade sobre a mulher solteira.

¹³¹ “So, how’s your love life?”

“Super. Thanks, uncle G.”

“Still no fellow, then, eh?”

¹³² “You career girls can’t put it off forever, you know”

¹³³ “Hey, Bridget, how’s your love life?”

¹³⁴ “Still going out with that publishing chappie?”

¹³⁵ “You really ought to hurry up and get sprogged up, old girl. Time’s a-running out.”

¹³⁶ “Why is it there are so many unmarried women in their 30s these days?”



Figura 53: Os amigos de Bridget à espera de resposta sobre o fato de uma mulher de trinta anos ainda não ter se casado.

Conhecer seu antigo vizinho, Mark Darcy, inicialmente, não foi uma experiência nada agradável, pois ele a pré-julga a partir das tolices que fala, como: “Fui a uma festa ontem em Londres e estou de ressaca”¹³⁷, ainda acrescenta: “Queria estar com a cabeça na privada como gente normal”¹³⁸. Desse modo, ele a esnoba, como já observamos anteriormente, criando uma inimizade entre eles.

Frustrada com esse primeiro encontro, que a deixa deprimida, Bridget percebe que precisa mudar a sua vida. Podemos conferir a partir do *frame* a seguir, em que a câmera, em *close*, mostra a imagem de uma balança, que ela se volta primeiramente para o peso, o que mostra a pressão da sociedade sobre o controle do corpo, conseqüentemente, sobre a aparência física da mulher.



Figura 54: Imagem de uma balança para evidenciar a preocupação da protagonista com o peso.

¹³⁷ “I was in London at a party last night...”

¹³⁸ “Wish I could be lying with my head in a toilet like all normal people.”

No decorrer da história há uma preocupação muito grande com o peso, no entanto, na primeira crise, é na comida e na bebida que a heroína desconta suas mágoas. Segundo Martins (2004, p.13), as mulheres do final do século XX competem de forma igual por cargos e posições, ainda que continuem ganhando salários menores. Elas têm que se desdobrarem em vários papéis: profissionais bem-sucedidas, mãe, esposa, administradora do lar, além de manter uma aparência sempre saudável, bem disposta e atraente para o sexo.

Martins (2004) revela que com a entrada efetiva da mulher no mercado de trabalho foram concebidas novas formas de controle sobre os corpos femininos, todas exigindo grande investimento de energia, de tempo, de dinheiro e de engajamento emocional por parte dessa mulher. Isso acarreta ideias contraditórias: por um lado, há a mídia que incentiva a libertação da mulher da dominação patriarcal, por outro, incentiva essa mulher a estar aprisionada ao domínio do seu corpo, sendo capaz de tudo para transformá-lo em perfeição, sinônimo de beleza, saúde e de controle de si mesma. A mulher torna-se, assim, prisioneira do seu próprio corpo, não pode relaxar. O corpo exige constante atenção e cuidado. Nesse sentido, a Figura 51, com a imagem da balança, bem como as constantes marcações de peso que aparecem durante a narrativa, evidencia um dos grandes dilemas da protagonista e, de forma geral, da mulher moderna: a luta contra a balança.

Desse modo, podemos entender o significado e a violência simbólica da frase usada por Lara, quando Bridget a flagra sobre a borda da banheira de Daniel: “Não disse que ela era magra?”¹³⁹.



Figura 55: Lara questiona Daniel sobre o peso de Bridget.

¹³⁹ “I thought you said she was thin.”

Além de suportar a decepção por ser traída, Bridget tem de superar o fato de sua rival ser bonita, confiante, magra, e, ainda, a humilhar com tal pergunta. Essa humilhação só acontece por vivermos sob uma ditadura da beleza, em que a mulher precisa ser magra e o homem ter um corpo “sarado”. Segundo Mundy (2013, p. 212), baseada em um estudo da Universidade do Texas, “a boa aparência cresceu em importância, tanto para homens quanto para mulheres”. Portanto, estar fora dos padrões é algo mortificante para as mulheres de um modo geral, assim como para Bridget Jones.

O mesmo ar de esnobismo e de autoconfiança de Lara, observamos em Natasha. Sabendo da sua condição e tendo o objetivo de chamar a atenção para si, a fim de mostrar sua superioridade em relação à protagonista, um dos momentos em que aproveita para constranger Bridget é no jantar de Magda e Jeremy, quando lembra do episódio da festa em que Bridget foi fantasiada de “coelhinha”:



Figura 56: Natasha pergunta a Bridget sobre a fantasia que esta usou na festa dos Vigários e Vagabundas.

Aqui, observamos mais um traço da firmeza do caráter da protagonista, por mais ridículas que sejam as situações pelas quais ela passa ou por mais duras que sejam as grosserias das pessoas (ser chamada de “barrilzinho” pela mãe; “coroa” por um amigo, por exemplo), Bridget não esmorece diante das investidas dos outros, embora sofra com isso. Assim, observamos pela tomada em close na figura 57, que, apesar de constrangida, responde para Natasha à altura:



Figura 57: Bridget respondendo às insinuações de Natasha.

No lado profissional, vemos Bridget cometendo gafes, como no lançamento de alguns livros da editora onde trabalhava com Daniel, em que achava que o microfone não estava funcionando:



Figura 58: Cena de Bridget passando constrangimento no evento de lançamento de livros ao gritar para anunciar o chefe.

Essas gafes da própria personagem possibilitam alguns episódios cômicos vividos por ela, em que traços ridículos são mostrados. Outro deles é quando, no novo trabalho, Bridget veste minissaia, coloca capacete e desce pelo cano de emergência para entrevistar o chefe dos bombeiros, como já mostramos na Figura 18. É possível perceber que o cômico da cena é exatamente a junção dos significantes imagem e verbal, amparados pelas técnicas da maquinaria fílmica, em que a câmera focaliza de baixo para cima (contra-plongée) para pegar o momento da queda da protagonista, configurando-se, dessa forma, a heterogeneidade como

produção de sentidos. Esses episódios vão dando o tom de comédia ao filme e à heroína. No entanto, ela torna-se uma profissional de sucesso, quando ajudada por Mark Darcy, o que a transforma em alguém respeitável profissionalmente.

Contribui também para o tom de comédia do filme as contradições da personagem, isto é, as incoerências entre as suas palavras e suas ações. A protagonista toma como decisão de final de ano só se envolver com um homem “direito e sensível”, mas inicia imediatamente uma paquera com Daniel, que notara sua “sainha”.



Figura 59: Bridget no auge da paquera com Daniel.

Mesmo tendo noção de que não devia fantasiar nada com relação a Daniel, Bridget deixa-se levar pela paixão. Assim, vemos dois momentos de suas fantasias nos quais pensa que Cleaver seria o seu amor de verdade: o primeiro, quando imagina uma cena de casamento com ele; o segundo, quando viajam para o interior para passarem um fim de semana juntos, como já apontamos anteriormente no Capítulo 2.

Essa ilusão, no entanto, é desfeita no momento em que descobre a traição de Daniel com Lara. Decepcionada, Bridget deprime-se de novo. A partir daí, vemos uma sequência de cenas, em que a protagonista come tudo o que há, até um último pedaço de queijo com bolor que está na geladeira, bebe até cair. Essas afirmações podem ser conferidas da Figura 60.



Figura 60: Sequência de cenas de (a) à (c) em que Bridget, deprimida, come e bebe demais.

Após essa tensão, mais uma vez percebemos sua capacidade de superação. Como já apontamos no capítulo 2 durante a análise do filme, Bridget, então, reergue-se, troca seus livros de autoajuda, começa a fazer ginástica (Figura 61), procura novo emprego, o que traz de novo alegria à vida da personagem. Dessa forma, podemos entrever o poder de superação da heroína:



Figura 61: Bridget Jones fazendo ginástica para recuperar sua autoestima, após decepção com Daniel.

Outro ponto importante para que possamos classificá-la como personagem redonda é a decisão que toma, logo após a briga entre Darcy e Daniel, na qual a protagonista rejeita a proposta deste, afirmando precisar “de algo mais” que sexo. Podemos conferir a “esse algo mais” como sendo a pessoa “certa” que vai completá-la; “aquele alguém” que se almeja encontrar um dia. No caso de Bridget, a pessoa que procurava estava bem perto, Mark Darcy, seu vizinho de infância. A heroína vivencia, portanto, situações da condição humana que a colocam no patamar de personagem redonda.

Bridget Jones é, dessa forma, a representação da mulher moderna em conflito: vive em luta com a balança, fuma (mas quer parar), mostra-se independente e, ao mesmo tempo, deseja encontrar alguém para completá-la.

Ela é a representação de grande parte das mulheres que vivem no fim do século XX – início do século XXI. Uma mulher dividida que não tem mais tão claro o seu papel central, que antes era cuidar da casa e dos filhos. Atualmente, a mulher trabalha fora, é independente, namora quem ela bem quiser, não há mais a imposição para isso. Porém, todas essas conquistas, pós-feminismo, deixaram a mulher um tanto quanto perdida, sem saber ao certo o seu papel. É nesse sentido que a personagem Bridget Jones é apresentada com traços cômicos e até mesmo irônicos, como vimos anteriormente.

De acordo com Hall (2006, p. 7):

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

Ainda segundo o autor, o que está mudando hoje, é a visão de um sujeito que, previamente vivido como tendo uma identidade integrada e estável, está ficando fragmentado, constituído não de uma única, porém de muitas identidades, muitas vezes contraditórias ou não resolvidas. Esse processo de mudança resulta no sujeito pós-moderno, que se caracteriza como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. Dessa forma, a identidade é formada e transformada constantemente pelas formas de representações culturais que nos cercam. Essa mudança ocorre, conforme o autor, a partir de fatores históricos e não biológicos.

Hall (2006) aponta que, dentre outros fatores, o feminismo também contribuiu para o descentramento do sujeito moderno, uma vez que:

- questionou a clássica distinção entre “dentro” e o “fora”, o “privado” e o “público”. O slogan do feminismo era: “o pessoal é político”.
- Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc.
- Ele também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas).
- O que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero.
- O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a “Humanidade”, substituindo-a pela questão da diferença sexual. (HALL, 2006, p. 45-46)

Nesse contexto de identidades fragmentadas que surge Bridget Jones, representando não uma mulher em si, mas todos os conflitos pessoais dessa mulher do final de século XX, em que não há uma imposição para o casamento, mas não estar casada significa fracasso social; o corpo transforma-se em um dominador, pois é preciso seguir um padrão de beleza e de saúde imposto pela mídia, mas ao menor sinal de crise é na comida, na bebida ou no cigarro que se refugia; a liberdade sexual almejada foi conseguida, mas ainda se deseja encontrar o homem ideal.

3.2.3. Relação intertextual entre as duas personagens Elizabeth Bennet e Bridget Jones

Vimos que **O diário de Bridget Jones** e **Orgulho e Preconceito** apresentam muitos pontos de contato. Porém, quando atentamos para as protagonistas dos respectivos textos, observamos mais diferenças do que semelhanças, pois estamos diante de mulheres de séculos diferentes. Elizabeth Bennet remete a uma mulher do início do século XIX; já Bridget Jones, representa uma mulher do final do século XX.

Considerando a exposição que fizemos nas duas seções anteriores a respeito das respectivas protagonistas, chegamos às seguintes descrições, as quais elencamos no quadro a seguir:

Quadro 12: Descrição das protagonistas.

ORGULHO E PRECONCEITO	PONTOS DE CONVERGÊNCIA	O DIÁRIO DE BRIDGET JONES
Elizabeth Bennet		Bridget Jones
<p>É bonita (mas menos bonita que a irmã mais velha);</p> <p>É orgulhosa;</p> <p>Acha os homens previsíveis;</p> <p>À frente de seu tempo;</p> <p>Só se casaria com alguém que realmente chamasse sua atenção;</p> <p>Busca no casamento amor e afeto;</p> <p>É inteligente, destemida, vivaz, educada e discreta;</p> <p>Possui identidade ativa;</p> <p>Mora no interior da Inglaterra.</p>	<p>Enfrentam situações adversas;</p> <p>Deixam-se enganar pelas primeiras impressões tanto em relação ao protagonista quanto ao antagonista;</p> <p>Desejam encontrar o homem “certo”;</p> <p>Têm força de caráter;</p> <p>Sofrem pressões sociais em relação ao casamento e idade;</p> <p>Personagem redonda;</p> <p>Nenhuma das duas protagonistas se encaixa nos padrões e expectativas sociais de sua época.</p>	<p>Acima do peso, luta contra a balança;</p> <p>Bebe, mas quer parar;</p> <p>Fuma, mas quer parar;</p> <p>Banca a mulher independente, mas quando pode corre para casa do pai;</p> <p>É considerada solteirona (+30);</p> <p>É atrapalhada, desastrada e chamativa;</p> <p>Deseja encontrar um homem direito e sensível;</p> <p>Mora em Londres (metrópole).</p>

Observamos que ao fazer o movimento de deslocar a heroína do início do século XIX (em **Orgulho e Preconceito**) para o final do século XX, o produtor de **O Diário de Bridget Jones** precisou incorrer em algumas mudanças para a composição da personagem Bridget Jones.

Conforme Koch (2011, p.19), o processamento textual, quer em termos de produção ou de compreensão está ligado essencialmente a uma interação, ainda que implícita, entre “produtor e interpretador”. A autora aponta que esses dois são “estrategistas”, na medida em que, ao jogarem o “jogo da linguagem”, mobilizam uma série de estratégias, como de ordem sociocognitivista, interacional e textual para a construção do sentido. O interlocutor, por meio dos elementos da composição de um dado texto, assim como a mobilização dos elementos contextuais relevantes à interpretação, procederá à construção dos sentidos. Dessa forma, o interlocutor que conhece o texto-fonte, ao acionar seus conhecimentos de mundo e textuais,

conseguirá perceber a intertextualidade entre as duas materialidades aqui analisadas e, por conseguinte, notará diferenças impostas pelo deslocamento temporal.

Desse modo, a mulher pós-moderna não representa mais aquela que deveria ser submissa, primeiramente, à família, na figura do pai; depois do casamento, na figura do marido, mantendo, assim, sua segurança para o futuro. Bridget representa a mulher moderna que, ao invés de atingir um patamar de igualdade seja social, seja cultural em relação aos homens, agora acumula tarefas em casa e fora dela, o que acarreta a insegurança feminina, pois há cobranças para ser bem sucedida, no que tange à parte familiar, profissional e afetiva. Na análise da constituição da personagem Bridget Jones, os conflitos que envolvem essa personagem referem-se exatamente a esses pontos elencados.

Quando recuperamos todos os operadores da narrativa, aqui estudados, notamos, apoiados em Sant’Anna (1985), que há traços que diferenciem as histórias obviamente, mas predominam pontos convergentes em todos os elementos apresentados, o que, a nosso ver, levou os espectadores do filme a fazerem a relação dele com o livro **Orgulho e Preconceito**.

No entanto, embora haja traços comuns também na caracterização das protagonistas, as diferenças provocadas pelo afastamento temporal de suas vivências, a descentralização do sujeito pós-moderno e os traços cômicos atribuídos à Bridget Jones a afastam do perfil da heroína romântica Elizabeth Bennet. Assim:

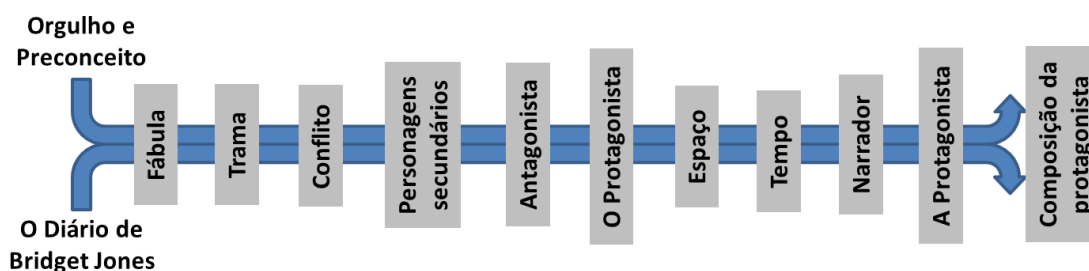


Figura 62: Convergência e divergência dos operadores da narrativa nos objetos analisados.

Como as histórias do filme e do livro se baseiam nas protagonistas e suas vivências, essa diferença, então, permite-nos dizer que, por intermédio de uma intertextualidade implícita, **O Diário de Bridget Jones** promove uma paródia de **Orgulho e Preconceito**. Como afirma Maingueneau (1993, p. 102), a paródia constrói um percurso de desvio em relação ao texto fonte, numa espécie de insubordinação crítica ou cômica, isto é, “a desqualificação ocorre no próprio movimento da imitação”.

Sant'Anna (1985) afirma que a paródia define-se pelo jogo intertextual, em que a segunda voz entra em divergências com a voz original. A paródia tem um caráter contestador. Segundo o autor, a paródia configura-se em um jogo de espelho invertido, deixando as coisas fora de lugar. Por se tratar de um espelho, é preciso que haja traços comuns entre os objetos, mostrados com as convergências das categorias da narrativa. A inversão, a deformação do espelho na constituição da paródia é percebida ao compararmos as duas protagonistas, pois notamos que Bridget Jones é o oposto de Elizabeth Bennet no que diz respeito a seu comportamento.

No entanto, podemos dizer que há um traço nessa mulher pós-moderna, representada por Bridget Jones, que permanece em relação à Elizabeth Bennet. Esta, mesmo sendo à frente de seu tempo e não desejando o casamento somente por garantia de um futuro seguro, não o nega, ao contrário, revela que só se casaria por “amor e afeto”, o que ocorre no final do romance. Assim também Bridget, apesar das suas relações conturbadas e desastrosas, deseja encontrar um homem “direito e sensível”. Isso também ocorre no final do filme, quando Bridget e Mark Darcy ficam juntos.

Em **Orgulho e Preconceito**, a mulher, para estar apta ao casamento, era preciso ser preparada, mas Elizabeth foge a essa regra, é considerada inapropriada, pois ela não foi preparada convenientemente para o casamento. Como vimos no início deste capítulo, o casamento não era apenas um caso de acerto social, mas também de sobrevivência naquela sociedade em termos financeiros. Ele se faz extremamente necessário, de modo que as recusas de Lizzy imprimem sua força de caráter. Então, o que desaprova a protagonista não é a questão da beleza ou seu título, porém a sua intelectualidade. É interessante notar que a inteligência de Elizabeth era incômoda para o século XIX, quando se contrapõe a moças casadoiras como Jane e Charlotte, deslocando-a em relação a essas mulheres de sua época. Já em **O Diário de Bridget Jones**, o que desaprova a heroína é não ter um corpo adequado para os padrões impostos para a mulher do final do século XX, bem como suas atitudes atrapalhadas. Desse modo, a inteligência de Lizzy incomoda para os padrões de sua época, assim como o jeito atrapalhado de Bridget faz contraponto às mulheres liberadas e independentes, como Nathasha e Lara. Dessa forma, Bridget e Lizzy assemelham-se tanto por estarem fora dos padrões de sua época, naquilo que se espera de uma mulher casadoira, quanto, apesar das mudanças no comportamento feminino através dos séculos, por desejarem encontrar um homem que, por amor, as completem. Nesse quesito, a mulher moderna representada no filme não se diferencia da mulher do início do século XIX: ambas suscitam uma referência ao amor romântico.

CONCLUSÃO

Os avanços tecnológicos, principalmente os midiáticos, permitem novas formas de textualização. Como propomos nesta pesquisa, é preciso atentar para as características multimodais que se traduzem em formas heterogêneas de compor o texto. No entanto, essa heterogeneidade não deve ser vista como algo que se justapõe, ao contrário, devemos considerar as peculiaridades de cada semiose, mas de forma complementar, isto é, de modo sincrético, os “fios semióticos” se fundem na composição de um determinado objeto: o texto.

Essa afirmação pode ser aplicada ao filme **O Diário de Bridget Jones**, uma vez que sua composição ocorre por meio do visual, verbal e sonoro. Observamos que estão aliados em sua composição a imagem em movimento, com todos os recursos próprios da linguagem cinematográfica, como enquadramentos, planos, movimento de câmera etc, as técnicas e efeitos sonoros e as músicas que complementam a significação da imagem ou daquilo que é expresso por determinada fala da personagem. Desse modo, o sentido de determinada cena só é atingido se o interlocutor considerar o significado de todos esses elementos para tal enunciado.

Embora estejamos diante de um texto de natureza multimodal, o qual exige maior complexidade para a obtenção do seu sentido global, encontramos, na Linguística do Texto, visto sua natureza interdisciplinar (BENTES, 2004), subsídios para que possamos realizar análises para observar a produção e recepção de tais textos. Nesse sentido, faz-se necessário atentarmos para os elementos que contribuem para a formação da coerência de um texto, entre os quais está a intertextualidade. Perceber a presença desse fenômeno no texto é fator determinante para se notar o movimento empregado pelo produtor na aquisição de novos significados. Assim, mais do que identificar a intertextualidade, é preciso atentar para a função exercida por ela em determinado texto.

Koch e Elias (2010, p. 78-79) apontam que identificação da presença de outro(s) texto(s) em uma produção textual depende e muito do conhecimento do interlocutor, do seu repertório de leitura. Segundo as autoras, para o processo de compreensão e produção de sentido, esse repertório é relevante. Elas destacam, ainda, que a inserção de “velhos” enunciados em novos textos promoverá a constituição de novos sentidos. Como afirmam as autoras, “a nova produção trará ecos do(s) texto(s) fonte e estes farão ouvir mais - ou menos - dependendo do conhecimento do [interlocutor]. Contudo, o “deslocamento” de enunciados de um contexto para o outro, indiscutivelmente, provocará alteração de sentidos”.

Essa ideia aplica-se ao trabalho, aqui analisado, uma vez que mostramos que a constituição da materialidade significativa fílmica, **O diário de Bridget Jones**, compreende o audiovisual, em que sua produção temática e composicional ocorrem por intermédio da intertextualidade com o livro **Orgulho e Preconceito**. Notamos que as possibilidades técnicas de produção de significado, como a encenação, a utilização de planos, os movimentos de câmera, os enquadramentos, a utilização da trilha sonora, os sons, a montagem, ou seja, todos os elementos próprios ou não do cinema atribuem a este um poder de representação. Assim, por meio de imagens em movimento em que estão atrelados o sonoro e o verbal, conseguimos empreender as ações, bem como atinar para as noções de tempo e espaço. Desse modo, chegamos a um ponto comum entre literatura e cinema: a estrutura narrativa.

Nesse sentido, buscamos, nessa semelhança, elementos que nos serviram de guias para a nossa análise, de modo que operadores narrativos como fábula, trama, conflito, personagens, tempo, espaço e narrador contribuíssem para certificarmos de que maneira se dá a intertextualidade entre os dois objetos, aqui pesquisados.

Ao procedermos, então, a análise passando por cada uma dessas categorias elencadas, pudemos conferir que há pontos semelhantes em todas elas. Isso é possível graças à intertextualidade implícita no que concerne à temática, bem como a composição textual, ou seja, a tipologia narrativa.

Verificamos, desse modo, as convergências no que se refere à temática do casamento, às relações do triângulo amoroso, ao engano da heroína, aos riscos de se deixar levar pelas primeiras impressões. Mesmo que o deslocamento temporal seja fator significativo para impor algumas mudanças, pudemos perceber que, em sua essência, as características são mantidas. Por isso, vemos as inconveniências da senhora Bennet na figura de Pamela; o senhor Bennet menos sarcástico representado por Colin; a Caroline Bingley com seu esnobismo presente em Natasha; as tolices e futilidades das irmãs de Elizabeth nos amigos de Bridget; a boa impressão motivada pela aparência física de Wickham, sem considerar seu caráter ainda continua em Daniel; o orgulho, o esnobismo, a segurança do senhor Darcy, proporcionados pela sua posição social, transformados em amor, bom coração e mais tolerância são mantidos em Mark Darcy.

No entanto, ao direcionarmos o olhar para as respectivas protagonistas (Bridget Jones e Elizabeth Bennet), temos uma intertextualidade das diferenças, configurando-se em uma paródia. Esse fato justifica-se, em parte, pelo movimento temporal existente entre os dois contextos e, em parte, pelo fato de o filme se caracterizar como uma comédia romântica. A mulher moderna do final do século XX é diferente daquela do início do século XIX. Ela vive

preocupada com a beleza, com o corpo, com a carreira, com a família e passa por diversos problemas emocionais. Diante desse conflito feminino vivido numa sociedade fragmentada, como aponta Hall (2006), a mulher encontra-se "perdida", dividida em busca de sua independência, mas, ao mesmo tempo, vive à procura do homem "certo" para completá-la. Esses ingredientes fazem com que Bridget Jones seja uma subversão (MANGUENEAU, 1993) de Elizabeth Bennet, imprimindo, assim, um caráter parodístico à configuração daquela personagem.

Essa mulher, com certeza, não é mais aquela do século XIX. Ainda que Elizabeth Bennet represente uma mulher à frente de seu tempo, ela não renegou o casamento, ao contrário, desejava-o por amor e afeto. Assim, quando falamos em encontrar o homem "certo" para completá-la para nos referirmos a Bridget Jones, constatamos que esta mulher ainda guarda sentimentos e desejos presentes em Elizabeth Bennet.

Acreditamos que o percurso teórico-analítico apresentado nesse trabalho possa servir para outros na área de Teorias do Texto, em que materialidades distintas são cotejadas; acreditamos também que nosso trabalho abre espaço para que outros temas possam ser abordados pelo viés da intertextualidade em adaptações modernas de clássicos da literatura universal.

REFERÊNCIAS

- ALVES, R. V.; PASSETTI, M. C. C. Um não-lugar para a militância de esquerda e para a resistência. In: LAGAZZI, S. ; ROMUALDO, E. C. ; TASSO, I. (Orgs). **Estudos do texto e do discurso em contrapontos**: Foucault, Maingueneau, Pêcheux. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013. p. 199-221.
- AMARAL, C.; SOALHEIRO, M. Chickflicks ou “filme de mulherzinha”: questões complexas de gênero e gênero narrativo. 2013. Disponível em: <<http://www.cifale.letras.ufrj.br/simposios>>. Acesso em: 28 fev. 2015.
- AUMONT, J. et al.. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papiru, 1995.
- AUMONT, J. **As teorias dos cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- _____. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- AUSTEN, J. **Pride and Prejudice**. London: Penguin Books, 2009.
- _____. **Orgulho e Preconceito**. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Penquin Classics: Companhia das Letras, 2011.
- AUTHIER-REVUZ, J. Da transparência à opacidade. In: **Introdução à linguística da enunciação**. Trad. Valdir do Nascimento Flores e Marlene Teixeira. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. **Palavras incertas**: as não-coincidências do dizer. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoévski**. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2002.
- BARARDELLI, A. **Intertestualità**. Milano: La Nuova Italia, 2000.
- BARROS, D. L. P. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (Orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. 2 ed. Curitiba: UFPR, 1999. p. 21-42.

BAZERMAN, C. Intertextualidade: como os textos se apoiam em outros textos. In: BAZERMAN, C.; HOFFNAGEL, J. C.; DIONISIO, A. P. (Orgs.). **Gênero, agência e escrita**. Trad. Judith C. Hoffnagel (Coord.). São Paulo: Cortez, 2006. p. 87-103

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. 4 ed. Campinas: Pontes, 1995.

BEAUGRANDE, R.-A. de & DRESSLER, W. **Introduction to text linguistics**. London: Longman, 1981.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. ; GOMES, P. ; PRADO, D. A. ; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 51-80.

CAVALCANTE, M. M.; CUSTÓDIO FILHO, V. Revisitando o estatuto do texto. Revista do GELNE, Piauí, v. 12, n.2, p. 56-71, 2010.

CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. (Orgs.). **Teoria literária e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003. p. 295-304.

CURI, S. M. **O intertexto escolar: sobre leitura, aula e redação**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1998.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Tradução Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987.

FÁVERO, L. L.; KOCH, I. G. V. **Linguística Textual: uma introdução**. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2002.

FÁVERO, L. L.; Andrade, M. L. C.; Aquino, Z. G. O. **Oralidade e escrita: perspectiva para ensino de língua materna**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

FIELDING, H. Declarações da autora nos extras do DVD do filme **O diário de Bridget Jones** (2001).

FIELDING, H. Declarações da autora. Disponível em: Discovery Civilization. *Great books: Pride and Prejudice*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-DWuhPrsipY> – great books>. Acesso em: 4 fev. 2015.

FORLANI, M. Crítica: Orgulho e Preconceito. (09 de fevereiro de 2006). Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/orgulho-e-preconceito-2005/?key=24049>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

FRANCO JR., A. Operadores de leitura narrativa. In: BONNICI, T. ; ZOLIN, L. (Orgs.). **Teoria literária e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003. p. 33-56.

GANCHÓ, Cândida V. **Como analisar narrativas**. 7 ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2000.

GENETTE, G. **Palimpsests: Literature in Second Degree**. Trad. Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

_____. **Discurso da narrativa: ensaio de método**. Trad. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A.; GOMES, P.; PRADO, D. de A.; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 103-15.

GREAT BOOKS (1993/2002). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DWuhPrsipY> – great books>. Acesso em: 4 fev. 2015.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: _____. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

JONES, V. Prefácio. In: AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Penquin Classics: Companhia das Letras, 2011.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

KOCH, I. G. V. **O texto e a construção dos sentidos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1998.

KOCH, I. G. V. **Desvendando os segredos do texto**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **Introdução à linguística textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

KOCH, I. G. V.; ELIAS, V. M. **Ler e compreender os sentidos do texto**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

KOCH, I. G. V. TRAVAGLIA, L. C. **A coerência textual**. 18. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

KRESS, G. **Writing the future: english and the making of a culture of innovation**. Sheffield: National Association of Teachers of English, 1995.

KRESS, G.; van LEEUWEN, T. **Reading Images: The Grammar of Visual Design**. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MANGUEL, A. **Lendo imagens**. Trad. de Rubens Figueredo, Rosaura Eicheberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. 2 ed. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1993.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19-36.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARTINS, A. P. V. **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004.

MOCCI, G. **Imagem de mulher proposta pela literatura de autoajuda: análise de quatro contemporâneos**. 2006. 213 fls. Dissertação de Mestrado. (Ciências Humanas, Letras e Artes). Universidade Federal do Paraná. Curitiba. PR. 2006. Disponível em: <www.educadores.diaadia.pr.gov.br>. Acesso em: 22 jan. 2014.

MOZDZENSKI, L. Intertextualidade verbo-visual: como os textos multissemióticos dialogam? *Bakhtiniana*, São Paulo, 8 (2): 177-201, Jul./Dez. 2013.

MUNDY, L. **O sexo mais rico: como uma geração de mulheres está transformando trabalho, amor e família**. Trad. Elvira Serapicos. São Paulo: Paralela, 2013.

MUSSALIM, F.; BENTES, A. C.(Orgs.). *Linguística Textual*. In: **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. v. 1. 4. Ed. São Paulo: Cortez, 2004. p. 245-285.

MUZART, Z. L. **Literatura de mulherzinha**. *Labrys*, n. 11, jun. 2007. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys11/ecrivaines/zahide.htm>>. Acesso em: 02 mar. 2015

O DIÁRIO DE BRIDGET JONES. Direção de Sharon Maguire. Produzido por Tim Bevan, Eric Fellner e Jonathan Cavendish. Miramax, Studio Canal e Universal, 2001. 1 DVD (97 min).

O DIÁRIO DE BRIDGET JONES: curiosidades. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme29137/curiosidades>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

O DIÁRIO DE BRIDGET JONES, 2001. (Filme) Disponível em: <<http://filmow.com/o-diario-de-bridget-jones-t3093/>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, T. [et al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.

PIÈGAY-GROS, N. **Introduction à l'intertextualité**. Paris: Dunod, 1996.

PERFEITO, A. M. Marcas enunciativas das propagandas de lazer. Monografia de final de curso da Disciplina de Teoria do Discurso. São Paulo, USP, 1995.

REIS, C. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1997.

REIS, C.; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2002.

ROMUALDO, E. C. **Charge jornalística**: intertextualidade e polifonia: um estudo de charge da Folha de S. Paulo. Maringá: Eduem, 2000.

_____. Análise de textos verbo-visuais: polifonia, intertextualidade e polêmica na divulgação da parada LGBT de Maringá/2012. In: REZENDE, L. M. et al. (Org.). **A interdisciplinaridade e a especificidade linguística**: teorias e práticas. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 135-155.

SANTANA, A. Literatura de mulherzinha sim, sem preconceito ou culpa. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1093193>>. Acesso em: 23 out. 2013.

SANTANA, M. F. **Orgulho e Preconceito (e Zumbis)**: o diálogo entre o cânone e a narrativa pós-moderna. Curitiba, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Uniandrade, 2012.

SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & Cia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, V. L. **Intertextualidade e sentido em anúncios publicitários**. São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - PUC-SP, 2010.

SANTOS, Z. B.; MEIA, A. C. G. A. A produção de textos multimodais: a articulação dos modos semióticos. **Revista Virtual de Letras (RevLet)** – v.2. n° 1(2010).

SCHIMITI, L. M. **Caetano Veloso**: memória e criação. (A produção da intertextualidade). Assis, 1989. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, 1989.

SILVA, K. G. B. **Encantamentos de corpo e alma**: representações do amor de Jane Austen no audiovisual. Brasília – DF, 2014. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade de Brasília (PPGCom/FAC-UnB), 2014.

SILVA, R. J. B. da. **A tradução da personagem Elizabeth Bennet, de *Pride and prejudice*, para o cinema**. Fortaleza, 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, 2014.

SILVA, T M. G. da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anu.Lit.** Florianópolis, v.17, n.2, p.181 – 201, 2012.

SIMÕES, A. [Livros na Telona] O Diário de Bridget Jones – Helen Fielding. Disponível em: <<http://minhavidaliteraria.com.br/2013/04/17livros-na-telona-o-diario-de-bridget-jones-helen-fielding/>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema.** Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2003.

TASSO, I. E. V. S.; ROSTEY, J. C. M. Governamentalidade, identidade e representação em Cidade de Deus: articulações entre arte e política. In: POSSENTI, S.; PASSETI, M. C. (Orgs.) **Estudos do texto e do discurso: política e mídia.** Maringá: Eduem, 2010. p. 37–61.

TASSO, I. E. V. S. Iconografia: (in) visibilidades nas práticas pedagógicas de leitura. In: MENEGASSI, R. J.; SANTOS, A. R.; RITTER, L. B. (Orgs.). **Concepções de linguagem e ensino.** Maringá: EDUEM, 2010. p. 95-126.

UOL Entretenimento. “Orgulho e Preconceito, de Jane Austen, faz 200 anos. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/afp/2013/01/29/orgulho-e-preconceito->de-jane-austen-faz-200-anos.htm>>. Acesso em: 5 fev. 2015.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61–89.

VILELA, M.; KOCH, I. V. **Gramática da língua portuguesa.** Coimbra: Almedina, 2001.

WHYTE, D. Disponível em: <<http://www.whatsinaname.net/female-names/Bridget.html>>. Acesso em: 11 Abr. 2016.