

# **A INTERMIDIALIDADE ENTRE AS OBRAS DE JANE AUSTEN E OS ROMANCES CONTEMPORÂNEOS**

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Coordenadoria de Fomento à Pesquisa - Pró-reitoria de Pesquisa e  
Pós-Graduação

Marina Paulino de Lima <sup>1</sup>  
**Apoio: *PIBIC Mackenzie***

Lilian Cristina Corrêa <sup>2</sup>

Centro de Comunicação e Letras (CCL) <sup>1</sup>

Centro de Comunicação e Letras (CCL) <sup>2</sup>

10419826@mackenzista.com.br  
110501@mackenzie.br

## RESUMO

Este artigo investiga o processo de transposição intermediária de obras literárias para o cinema, com foco na influência dos romances de Jane Austen, especialmente *Orgulho e Preconceito* (1813), sobre narrativas contemporâneas, como a série de livros *Os Bridgertons* (2000-2024), de Julia Quinn, e sua adaptação televisiva disponibilizada pela Netflix desde 2020, até o momento na terceira temporada e com uma prequela. A transposição intermediária, definida como o cruzamento de fronteiras midiáticas entre o verbal e o visual (RAJEWSKY, 2015; ROSA, 2018), não apenas soma linguagens, mas potencializa possibilidades narrativas, refletindo os contextos sociais, históricos e culturais de cada época. Observa-se que muitos filmes e séries de romance, direcionados sobretudo ao público feminino jovem, dialogam com elementos estéticos e temáticos presentes na obra de Austen, seja por meio de adaptações diretas, seja por inspirações conceituais. A partir do conceito de fusão entre mídias (HIGGINS, 2012, apud VENEROSO, 2012), esta pesquisa analisa se as características fundamentais dos romances de Austen permanecem reconhecíveis na criação e recepção das obras derivadas escritas por Quinn, bem como se essas narrativas contemporâneas mantêm vínculos com noções clássicas de romance de formação e personagem ficcional. O estudo busca compreender de que forma a adaptação literária e audiovisual de *Os Bridgertons* incorpora — ou transforma — atributos essenciais do hipotexto, avaliando a eficácia desse processo intermediário na preservação de traços originais e na atualização dos discursos para o público atual.

**Palavras-chave:** intermedialidade; adaptação; personagem; mídias.

## ABSTRACT

This article investigates the process of intermedial transposition of literary works into cinema, focusing on the influence of Jane Austen's novels, especially *Pride and Prejudice* (1813), on contemporary narratives such as the *Bridgerton* book series (2000–2024) by Julia Quinn and its television adaptation released by Netflix since 2020, currently in its third season and with a prequel. Intermedial transposition, defined as the crossing of media boundaries between the verbal and the visual (RAJEWSKY, 2015; ROSA, 2018), not only combines different languages but also enhances narrative possibilities, reflecting the social, historical, and cultural contexts of each era. It is observed that many romance films and series, particularly those aimed at a young female audience, engage with aesthetic and thematic elements present in Austen's work, either through direct adaptations or conceptual inspirations. Based on the concept of media fusion (HIGGINS, 2012, as cited in VENEROSO, 2012), this research analyzes whether the fundamental characteristics of Austen's novels remain recognizable in the creation and reception of Quinn's derivative works, as well as whether these contemporary narratives maintain connections with classical notions of the Bildungsroman and fictional character. The study aims to understand how the literary and audiovisual adaptations of *Bridgerton* incorporate — or transform — essential attributes of the hypotext, evaluating the effectiveness of this intermedial process in preserving original traits and updating discourses for today's audience.

**Keywords:** intermediality; adaptation; character; media.

## 1. INTRODUÇÃO

O processo de adaptação de textos e obras literárias para o formato de longa-metragem não é algo característico dos tempos modernos. O conceito de transposição intermediária se estabelece como recurso na conexão entre o literário e o midiático, o verbal e o visual, produzindo portanto, uma nova perspectiva de acordo com os aspectos sociais, culturais e temporais que se perpetuam entre as duas obras.

Caracteriza-se o processo intermediário representado por um cruzamento de fronteiras midiáticas (RAJEWSKY, 2015). Nesse mesmo raciocínio, elabora Joseana Stringini:

A transposição intermediária – da literatura para o cinema – apresenta um diálogo entre duas linguagens, verbal e visual, com o uso de determinadas técnicas que possam dar conta da adaptação. Características próprias da literatura podem ser encontradas no cinema de forma a, não somente, somar, mas multiplicar as possibilidades do intercâmbio dessas narrativas. (ROSA, 2018, p. 111).

Em paralelo, os filmes de romance atuais corroboram para a construção de uma geração inteira de jovens, especificamente o público feminino. De modo surpreendente, é possível observar que alguns dos filmes de romance têm como embasamento as obras literárias de Jane Austen, ou ainda, são adaptações relativamente fiéis aos textos originais. Sendo assim, Austen mantém-se presente nas obras cinematográficas contemporâneas.

Ao analisar tais adaptações, a série de livros *Os Bridgertons* (2000) e sua presente adaptação cinematográfica de mesmo nome, é possível perceber as obras “nas quais os materiais de várias formas de arte mais estabelecidas são ‘conceptualmente fundidas’ em vez de serem simplesmente justapostas” (HIGGINS, 2012, apud VENEROSO, 2012, p. 85). Desse modo, visualiza-se que as obras cinematográficas, em sua maioria, são reflexos da união entre o literário e o midiático gerando, por conseguinte, a transformação de um texto fonte em uma mídia específica que através de uma transformação midiática gera uma outra mídia.

Considerando esses aspectos, a presente pesquisa tem como objetivo analisar a intermedialidade dos romances de Jane Austen, mais especificamente, *Orgulho e Preconceito* (1813), na formação dos livros e filmes de romance atuais, tendo como base de comparação, particularmente a série de livros *Os Bridgertons* (2000-2006) da autora inglesa Julia Quinn e sua presente adaptação para os *streamings*. Portanto, o procedimento de análise da pesquisa conquistou na leitura e revisão de bases teóricas relacionadas à teoria do romance, da adaptação e intermedialidade. Dessa forma, as etapas da pesquisa serão divididas em: contextualização histórica do romance e da personagem e, em seguida, a análise comparativa entre a obra de Jane Austen e a sequência narrativa de Julia Quinn, além de sua adaptação cinematográfica em presente produção.

O âmbito central da proposta é discorrer sobre a fusão conceitual entre as mídias, levando em consideração os atributos que condicionam as relações entre literatura e artes visuais no que diz respeito à época, sociedade e contexto histórico. Assim, a pesquisa abrangerá a hipótese inicial deste projeto, na tentativa de averiguar se essa transposição midiática conseguiu reaver as características da obra inicial e de que forma se deu tal processo ao longo das narrativas literárias e da adaptação para a série televisiva homônima, parte do catálogo da Netflix desde 2020 até os dias de hoje, atualmente prestes a lançar a sua terceira temporada.

Logo, este projeto almeja o entendimento dos aspectos utilizados na série de livros, sua adaptação para as telas e se ambos obtiveram êxito na recepção de características, elementos e objetivos da obra de Jane Austen a ser analisada, bem como se tais características destas três versões de base do presente estudo podem também estar relacionadas aos conceitos iniciais de romance de formação, personagem de ficção e se estão inseridas em um contexto histórico-social e cultural semelhantes ao da obra utilizada como hipotexto, da romancista inglesa. Isto posto, esta pesquisa se dará em foco nos meios adaptativos do processo de transposição intermediária, englobando as questões concernentes aos processos de intermedialidade entre a obra literária primordial e a criação dos livros e adaptações seguintes.

## **2. REFERENCIAL TEÓRICO**

### **2.1 O ROMANCE**

De acordo com Massaud Moisés (1973), em *A criação literária prosa I*, a palavra “romance” provavelmente originou-se do provençal *romans*, que por sua vez deriva do latim *romanicus*, ou teria vindo de *romanice*, denominado como (“falar românico”). O falar romance na Idade Média passou a descrever as línguas dos povos sob domínio romano, porém, com o tempo a expressão passou a indicar a linguagem do povo em contraste com a dos eruditos. Mais à frente, rotulou as composições literárias de cunho popular e folclórico. No século XVII, o termo caracteriza a narrativa de aventuras imaginárias e fantásticas, passando a circular com a significação moderna.

### **2.2 HISTÓRICO DO ROMANCE**

O romance surge como conhecemos atualmente, em meados do século XVII, em consequência da degradação das camadas sócio-culturais decorrentes do Renascimento. As

condições absolutistas em vigor até então, em política, religião, artes, monarquia e dogmáticas, sucederam uma atmosfera liberalista, resultado do sentimento de individualismo.

A proximidade com o povo e a insatisfação que semeava as mentes dos Europeus, determinava o surgimento de uma literatura feita para, pelo e com o povo, especialmente a nova classe em ascensão, a burguesia. Com isso, o romance passa a ocupar um papel antes destinado a epopeia, com o objetivo de retratar fielmente um povo e se tornar o espelho de uma sociedade.

Na segunda metade do século XVIII, com a ascensão da burguesia e a Revolução Industrial Inglesa, o romance tornou-se o enunciador de suas ambições, desejos, vaidades, e ao mesmo tempo, de escape momentâneo da monotonia cotidiana. Portanto, sem o saber, os cidadãos assistem a exibição da própria vida de forma alienada, estimulando desse modo uma forma literária que se assemelhava ao que se miravam, sem enxergar a ironia presente.

Massaud Moisés, destaca que o romance romântico gerava-se em duas camadas, como visto em:

Na verdade, o romance romântico estruturava-se em duas camadas: na primeira, oferecia-se uma imagem otimista, cor-de-rosa, formada do encontro entre duas personagens para realizar o desígnio maior segundo os preceitos em voga, o casamento; apresentava-se aos burgueses a imagem do que pretendiam ser, do que sonhavam ser, e não do que eram efetivamente, correspondente à que faziam de si próprios, mercê da inconsciência e parcialidade com que divisavam o mundo e nos homens. Na outra camada, entranhava-se uma crítica ao sistema, algumas vezes sutil e implícita, quando não involuntária, outras vezes declarada e violenta: compare-se, por exemplo, a idealizada e idealista concepção alencariana do indígena com a visão "realista" de Bernardo Guimarães, expressa no Índio Afonso (1873). (MOISÉS, 2006, p. 159).

O novo romance aparece, pois, no século XVIII na Inglaterra. Contudo, o escritor francês Balzac constitui o verdadeiro criador do romance moderno, graças à *Comédia Humana* escrita entre 1829 e 1850, amplo representante da sociedade burguesa do tempo. Logo, do ponto de vista da história do romance, é possível caracterizar em dois períodos: antes de Balzac e depois de Balzac. A Inglaterra, por outro lado, mantém de ficcionistas excepcionalmente renomados, como Dickens, Jane Austen, George Eliot, Charlotte Bronte, Thomas Hardy e outros.

No decorrer dos estudos do romance, um questionamento sobre o futuro dessa forma literária é posto em discussão. Seria possível que o romance desaparecesse com o perecimento da burguesia? A resposta é que sim, é possível, todavia, também pode ser que se transforme em outro modo de expressão literária. De modo algum, fora cogitada a possibilidade do fim da Literatura como maneira de manifestação duma forma de cultura e de sociedade em transformação. Com isso, o romance permanecerá como tal ou sofrerá modificações que o

adaptem a sociedade em formação. Logo, o romance é a forma literária que mais veemente atesta a metamorfose presente nas atividades artísticas modernas e temporais.

Destacando-se como entretenimento, o romance desencadeia no leitor o sentimento de “e o depois?”, com o que acontece e não como acontece, fascinando o leitor na busca sucessiva de emoções e sentimentos, podendo serem benéficos ou maléficos, obtendo com os acontecimentos e episódios do romance, um divertimento que afaste o leitor da existência banal, e o reconforte com euforia e sensações. Assim, os romances da autora inglesa contemporânea Julia Quinn, *Os Bridgertons*, podem ser caracterizados nessa perspectiva.

Por outro lado, não é somente por isso que o leitor busca os livros de romance, quanto mais culto o livro, mais espera-se que a narrativa apresente outras peculiaridades com o aprofundamento da leitura e a sobreposição ao entretenimento, como o romance atemporal, *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen.

O romance ainda apresenta ferramentas de análise para estudos feitos acerca da estrutura da narrativa. Segundo Antonio Candido (1959), o romance possui cinco elementos essenciais para observação: a personagem, o enredo, o narrador, o tempo e o espaço. Dessa forma, entreter é uma das funções do romance, contudo, não perde sua densidade e significado.

### 2.3 ASCENSÃO DO ROMANCE

Seria o romance uma nova forma literária? Supondo que sim, em que o romance se distancia da prosa de ficção da Grécia, da Idade Média ou da França do século XVII? Além disso, há um motivo para essas diferenças terem aparecido em determinada época, local e contexto histórico e social?

O termo “romance” só se consagrou no final do século XVIII, e devido a análise ampla dos historiadores do romance, a definição da nova forma de expressão literária foi surgindo. Considera-se assim, o “realismo” o divisor de águas essencial entre as obras dos romancistas do início do século XVII e a literatura anterior.

Segundo Ian Watt, o realismo definiu-se por:

Em resumo consideraram o "realismo" a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior. Diante desse quadro - escritores distintos que têm em comum o "realismo" — o estudioso sente a necessidade de maiores explicações sobre o próprio termo, quando menos porque usá-lo aleatoriamente como uma característica essencial do romance poderia sugerir que todos os escritores e as formas literárias anteriores perseguiram o irreal. (WATT, 1957, p. 12).

Isto posto, a concepção de “realismo” como retrato somente do lado feio da realidade, coloca-se em grave defeito ao poder ser caracterizada como uma espécie de romantismo avesso, pois procura-se representar todo tipo de experiência humana, ou seja, o realismo não está na vida em si representada, e sim em como é posta.

Aliados a isso, os ideais Iluministas do século XVIII corroboraram para a concepção de que o romance seria a forma literária que espelha mais claramente o pensamento individual e inovador. Portanto, parte-se do pressuposto de que esse individualismo se mantém fiel às experiências dos indivíduos, isto é, cada experimentação é sempre única e, portanto, nova. Sendo assim, o romance como um mecanismo literário de uma cultura, que nos últimos séculos, representou a originalidade e a novidade.

Portanto, a função primordial do romancista é retratar definitivamente a experiência humana. Nesse contexto, comparar os enredos das obras anteriores ao romance, torna o romance amorfo às características da tragédia e da prosa, por exemplo. Com isso, Defoe e Richardson são os primeiros notáveis escritores ingleses a não basearem seus enredos na mitologia, na História, nas lendas e nem em outras formas literárias do passado. Por conseguinte, esses autores inauguraram uma nova tendência na ficção, o enredo fundamentado na memória autobiográfica da experiência individual, ou seja, os enredos agora seriam inteiramente inventados e produzidos, ou baseados num evento trivial da sociedade contemporânea. Os enredos, logo, não retratavam mais seres humanos genéricos e comuns, o enredo retrata pessoas específicas em situações específicas.

Assim sendo, o romance se diferencia dos outros gêneros literários pela maneira como é apresentado e caracterizado o ambiente e os personagens. A forma como o romancista dedica sua atenção à personagem, nomeando-a com nome próprio e sobrenome, além de aspectos singulares e particulares da vida real, são retratados no enredo do romance, de modo a manifestar que fossem retratadas como indivíduos singulares dentro de um contexto social contemporâneo.

## 2.4 ROMANCE HISTÓRICO E ROMANCE PSICOLÓGICO

De acordo com Massaud Moisés (1973), em *A criação literária prosa I*, é possível dividir a história do romance em dois grandes períodos: no século XVIII, com História de Tom Jones (1979), de Henry Fielding, até Proust, subdividido em duas fases delimitadas por Balzac; e de Proust aos dias atuais. Nesse sentido, o primeiro período é marcado pelo romance de tempo histórico e o segundo, pelo de tempo psicológico.

Analisando a primeira categoria de romance no que condiz com o aspecto tempo, é verificável que o romance considerado iniciador até a ficção realista e naturalista, se mantém em constante evolução, assim como se manifestam as literaturas de Língua Portuguesa. Nota-se os avanços e recuos desde o romance romântico, em uma escala progressiva em direção do romance de tempo psicológico.

No romance histórico, o tempo linear é horizontal e “enxerga” a história se desenvolvendo à sua frente, com os acontecimentos obedecendo uma cronologia definida. Logo, o romancista delimita datas aos fatos, a fim de enfatizar a cronologia. Esse tempo cronológico estabelecido nos romances históricos permanecerá até o aparecimento do romance psicológico, que surgirá com outra noção e dimensão de tempo. Nesse contexto, o romance histórico apresenta a ordem cronológica estritamente rigorosa, entretanto, isto não significa que exista uma uniformidade nos períodos temporais. Pelo contrário, no decorrer da história as variações cinematográficas correspondem às mudanças das referências temporais, dessa forma, quanto mais afastada a cena for, mais vaga é a marcação cronológica; quanto mais próxima, mais rigorosa. No primeiro caso, o autor utiliza expressões marcadas em semanas ou meses, de modo incerto. No segundo caso, o romancista atenta-se na construção da cena, delimitando a progressão do tempo.

Em *Senhora* (1874), de José de Alencar, por exemplo, o autor no primeiro capítulo retrata uma síntese da personagem, almejando introduzir o drama e desenvolvê-lo futuramente, além de descrever a personagem, elaborar o suspense e dar o tom à narrativa. Embora vagos, os aspectos temporais dizem respeito a cronologia histórica: “Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela. Tinha ela dezoito anos quando aparecera a primeira vez a sociedade. Uma noite, no cassino, a Lísia Soares (...).” (MOISÉS, 2006, p. 187)”

Por outro lado, o romance de tempo psicológico contrapõe-se ao tempo histórico, sendo assim, Hans Meyerhoff (1914-1965), dirá que o tempo será definido como pessoal e privado, ou seja, psicológico. O romance de tempo psicológico estaria categorizado no fluxo de consciência, isto é, a busca e a investigação das camadas de consciência com o objetivo de desvendar e entender os personagens. Sendo assim, o tempo psicológico não estaria atrelado a narrativa e sim, experimentado pela personagem, ou seja, pode-se narrar a vida inteira de uma personagem num curto período.

O primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem* (1944), ilustra o tempo psicológico na ficção. A criação do romance baseia-se primordialmente na junção do tempo com as personagens, como se criando e utilizando o fluxo temporal, pudessem impressionar os leitores. Nesse sentido, utilizam-se dois planos dinâmicos no decorrer da história: o presente e o passado da personagem. As cenas do presente e do passado da personagem entram em conflito conforme a narrativa flui, assim seguindo o fluxo de vida rotineira da personagem e das lembranças. Portanto, a estrutura da obra de Lispector remete a um quebra-cabeça, as peças vão se alinhando não pela sucessão dos fatos, mas pela adaptação ao tempo descrito, ou seja, a narrativa avança e recua constantemente.

Nesse tipo de narrativa, o tempo emocional jamais corresponderá às horas delimitadas no relógio. Desse modo, o vaivém do passado-presente-futuro faz com que as personagens criem “consciência” de que a essência da realidade criada se torna imutável. Por isso, durante a narrativa, o ficcionista utiliza de expressões vagas e indefinidas, como: “em breve”, “um instante”, “uns instantes”, etc. Por fim, em oposição ao romance de tempo histórico, o tempo psicológico exclui as horas marcadas pelo relógio, e ignora a linearidade do passado, presente e futuro trazida pelo romance histórico.

## 2.5 O QUE É A PERSONAGEM NO ROMANCE? ARISTÓTELES, MÍMESE E VEROSSIMILHANÇA

O conceito de mimese - ou mimese ou mimesis - já existia na Grécia antiga, mas o pioneiro na elaboração de forma específica, foi Platão. Segundo ele, a arte copia a realidade visível gerando uma imitação de terceira instância, ou seja, essa cópia por sua vez já é uma imitação de pensamentos e ideias primordiais. Aristóteles interpreta de modo contraditório, para ele a mimese se torna “criadora” a partir do momento que transforma a realidade em arte através da imitação. Nesse sentido, a mimese é tendenciosamente natural do ser humano porque mediante imitação obtemos conhecimento, entretanto, Aristóteles evidencia que há somente aprendizado e contentamento quando conhecemos o objeto de estudo original imitado e podemos relacioná-lo com o modelo e a interpretação.

Quando relacionado com referência a obras de ficção ou de arte, o termo “verdade”, possui significado amplificado. Para Aristóteles, a verossimilhança não se prende àquilo que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido no mundo imaginário dos personagens, em situações de caráter filosófico, psicológico ou sociológico. Logo, verossimilhança é, portanto, a capacidade do texto de parecer real, pois:

Tanto nos caracteres como na estrutura dos acontecimentos, deve-se procurar sempre ou o necessário ou o verosímil de maneira que uma personagem diga ou faça o que é necessário ou verosímil e que uma coisa aconteça depois de outra, de acordo com a necessidade ou a verossimilhança. (ARISTÓTELES, 2008, p. 68)

Sendo assim, a verossimilhança pode apresentar duas formas, externa ou interna à obra. A primeira representa o “conhecimento de mundo” do autor e do leitor/ouvinte, ou seja, o contexto que ambos estão inseridos. A segunda forma, diz respeito à organização dos fatos, objetivando a mimese.

### **3. A PERSONAGEM DE FICÇÃO**

A estrutura de qualquer texto, ficcional ou não, de valor estético ou não, compõe-se de uma série de planos, dos quais o único real, sensivelmente dado, é o dos sinais tipográficos impressos no papel. Nesse contexto, a obra ficcional apresenta a verificação do caráter ficcional de um escrito independente de critérios de valor, tratando-se de problemas ontológicos, lógicos e epistemológicos. Portanto, no problema ontológico, podemos dizer que na frase “Mário estava de pijama”, pode existir um Mário real ou não. Ou seja, todo texto, projeta tais contextos objectuais “puramente intencionais”, que podem referir-se ou não a objetos onticamente autônomos. Em seguida, conforme as orações forem sendo descritas, o leitor atribui vida a Mário, criando um passado histórico anterior à sua “criação”, embora nada disso tenha sido mencionado. Ainda nesse sentido, propõe-se que no texto ficcional pode-se ou não existir contextos e frases relacionadas ao mundo real, por exemplo, “Maria está lendo”, no texto ficcional Maria pode ou não existir.

Por outro lado, no problema epistemológico a personagem faz com que a ficção se torne mais forte, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza. Portanto, geralmente com o aparecimento de um ser humano que se declara o caráter fictício ou não-fictício do texto, por resultar na totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária.

Estruturalmente, palavras e expressões como “sem dúvida”, “afinal”, “decerto” etc., aproximam o leitor do personagem criando intimidade e levando-o a viver a experiência do personagem. Por outro lado, verbos como “pensava”, “duvidava”, “receava” podem descrever a experiência temporária determinada de uma pessoa, entretanto, não podem surgir num escrito histórico ou psicológico, ou seja, não é possível dizer o que a Rainha Elizabeth pensava, por exemplo. Futuramente, só com o surgir da personagem tornam-se possíveis orações categoricamente diversas de qualquer enunciado em situações reais ou em textos não-fictícios.

### 3.1 O PAPEL DA PERSONAGEM

Analizando a obra-de-arte literária (ficcional), percebemos que é o lugar em que nos deparamos com seres humanos com características definidas e definitivas, vivenciando situações demonstrativas de uma maneira fictícia, situações sendo estas positivas e negativas. O ser humano passa por terríveis conflitos e enfrenta inúmeras situações em que se encontram aspectos fundamentais da vida humana, como aspectos trágicos e emocionais. Logo, o próprio cotidiano de situações inesperadas, quando se torna tema da ficção, adquire outra relevância e passa a ser tedioso. Ou seja, dentro do mundo ficcional, o leitor terá a oportunidade de contemplar e ao mesmo tempo vivenciar as possibilidades que a sua vida pessoal e real raramente lhe permite viver, por estar demasiadamente envolvido neles. Sendo assim, somente o universo ficcional é capaz de proporcionar tais eventualidades, pois por ser irreal, não se refere exatamente a seres e realidades reais.

Portanto, ressalta-se que não é possível compreender e vivenciar totalmente e plenamente uma obra ficcional, se o leitor não for apto para sentir os valores não-estéticos, como valores religiosos, morais, políticos, sociais etc. Então, a interpretação individual de cada leitor ocorre somente se estiver atrelado a vivência, enriquecendo, portanto, o prazer estético. Dito isso, de certo modo, ler uma obra ficcional e participar dessas interpretações, não significa que não haverá apreciação estética, porém, haverá limites.

Em suma, a leitura da obra ficcional através da personagem nos permite uma liberdade que a vida real não nos permite. A ficção é um lugar em que o ser humano pode viver e contemplar, através de personagens, outros papéis e vivências, tornando-se autoconsciente e livre.

### 3.2 A PERSONAGEM NO ROMANCE

Num romance bem elaborado, existem três elementos centrais que solidificam a narrativa: o enredo e a personagem, e as ideias. Dentro do desenvolvimento novelístico, o enredo e a personagem estão interligados, ou seja, o enredo existe através das personagens e as personagens vivem o enredo, logo, ambos representam o físico do romance, o representativo. Por outro lado, as ideias representam os significados, assim a personagem vivencia o enredo e as ideias, e os torna reais. Sendo assim, a personagem é a fonte primordial e concretizada do romance, pois se baseia na relação entre os seres reais e os imaginários, o vivo e o fictício. Porém, deve-se ressaltar que há semelhanças e diferenças entre o real e o irreal, mas isso não

significa que ambos não são fundamentais para a narrativa, pelo contrário, a junção deles é o que cria a verossimilhança.

Juntamente a isso, o conhecimento de mundo de cada leitor é crucial para a compreensão do romance, portanto, se analisarmos a noção completa do conhecimento, concluímos que este é fragmentado, logo, os fragmentos são apresentados em conversas, sequência de atos, informações e afirmações dadas. Dito isso, o romance aborda personagens fragmentados a fim de representar a forma como obtemos o conhecimento dos outros seres semelhantes a nós, entretanto, a divergência estabelecida na vida e no romance, é que na vida essa condição de fragmentação do conhecimento não é buscada, e sim submetida. Já no romance, ela é elaborada pelo escritor, que fica livre para delimitá-la e escolher frases, gestos, e palavras que caracterizem o conhecimento da personagem.

A partir do processo de construção da personagem, levanta-se o questionamento: de que maneira o autor transforma a realidade em ficção? Uma resposta plausível seria a ideia de que a personagem é ao mesmo tempo representativa e imaginária. Para François Mauriac (1885-1970), as personagens não seriam a representação das pessoas vivas, e sim a personificação delas, pois segundo ele, o autor baseia-se na memória para inventar as personagens. Contudo, Mauriac dirá que a reprodução superficial das personagens serão elementos banais como características físicas, mas a essência sempre será inventada.

Com isso, o surgimento dessa essência se daria a partir da criação de um mundo próprio e ilusório das personagens. Neste mundo, as personagens são sólidas, definidas e conscientes, pois foram pré-estabelecidas pelo autor. Todavia, essa relação entre personagem e autor é posta à prova no momento que há a limitação na possibilidade de criar, ou seja, a imaginação de cada autor influencia diretamente na construção da personagem.

Ademais, pode-se ir além na classificação das personagens. Como já dito, há personagens projetadas, que o escritor incorpora sua vivência, personagens transpostas de modelos anteriores, como a Rainha Charlotte, citada em *Bridgerton*, da autora Julia Quinn; personagens criadas a partir de um modelo real conhecido pelo escritor; personagens construídas ao redor de um modelo, diretamente ou indiretamente conhecido; e personagens construídas ao redor de um modelo real e imaginário, ou seja, apresenta características de pessoas reais e características inventadas pelo autor. Por fim, a personagem é basicamente um compilado de verbos e uma síntese de palavras, que sugere uma realidade, portanto, está sujeita a ortografia das palavras, a sistemas coerentes e coesos que possibilitam a estruturação do romance.

### Personagens planas e redondas (televisiva e romance):

No decorrer do século XVIII ao começo do século XX, o gênero romance surgiu e se desenvolveu, e junto a ele, a necessidade do ser humano de caracterizar os sentimentos e identificá-los, podendo assim, nomeá-los e estudá-los. Com isso, primordialmente no século XIX, a psicologia surge como ferramenta de estudo do comportamento humano, sugerindo análises humanas e futuramente fictícias.

Isto posto, o professor Antonio Candido classifica as personagens em duas linhas de análise: como sendo seres facilmente elaborados e traçados com características específicas e contínuas, o que ele chamará de personagens planas. Em seguida, Candido dirá que as personagens podem ser serem complicadas, com aspectos profundos e inesperados, denominadas personagens redondas, que surgiriam através da personificação pessoal do escritor, como diz em:

A personagem complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas. (CANDIDO, 1970, p. 44)

Diferentes denominações surgiram ao longo dos estudos da personagem no romance para caracterizar as “personagens planas” (*flat characters*) e as “personagens redondas” (*round characters*), tais como Johnson com “personagens de costume” e “personagens de natureza”. Entretanto, a denominação dita por Antonio Candido sugere que as personagens planas podem ser descritas em apenas uma frase, como: “Você não faz ideia de como é ter sua vida inteira reduzida a um único momento”, dita pela personagem Daphne na primeira temporada, que caracteriza-a atrelada somente ao matrimônio. Por conseguinte, tais personagens são facilmente lembradas pelo leitor, pois não sofrem alteração de essência ao longo da narrativa.

As personagens redondas apresentam complexidade no decorrer da trama e são capazes de nos surpreender. “A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão esférica”, diz Candido em *A personagem de ficção* (1970). Logo, pode-se dizer que a personagem copia um ser vivo integralmente e, assim, vive completamente sua realidade? Candido dirá que não, primeiro porque é impossível obter a essência completa de uma pessoa; segundo, pois neste caso isentaria a elaboração artística do autor; e terceiro, porque uma cópia exata não coincidiria com os enredamentos dos seres.

Sucintamente, há no romance e nas personagens o sentimento de entendimento total e completo da realidade, ou seja, quando temos a impressão de entender tudo sobre determinada

personagem, obtemos o sentimento de poder em relação a realidade da vida e do conhecimento. Pois, no cotidiano não possuímos conhecimentos suficientes e profundos sobre as ações ou causas humanas, que estas por sua vez, são descritas explicitamente pelo romancista.

#### 4. INTERMIDIALIDADE E TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA

O filósofo Bakhtin (1885-1975), dirá que o dialogismo constitui as relações de sentido que se determinam a partir de dois enunciados. Ou seja, os enunciados não estariam relacionados diretamente com a realidade, mas sim com outros enunciados. Por conseguinte, todo discurso estaria cercado por outros discursos e ele se aplicaria às palavras. Segundo Bakhtin, isso denomina-se como o primeiro conceito do dialogismo, e nesse sentido, o interlocutor seria um enunciado, portanto, todo dialogismo são as relações entre enunciados.

Nessa temática, Claus Clüver (2007), dirá que a intermidialidade seria um termo relativamente recente para designar um fenômeno que pode ser encontrado em todas as épocas e civilizações. Como conceito, seria a junção de diferentes mídias e as relações estabelecidas entre elas. Nesse sentido, a combinação de mídias pode ser identificada e estudada em diferentes partes dos meios culturais, ou seja, o termo “multimídia” refere-se à presença de diversas mídias dentro de um texto individual.

Denomina-se, portanto, diferentes tipos de combinação entre os textos como intermídia ou intersemiótico, logo: “Recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis”. (CLUVER, 1932, p. 15)

Esse fenômeno é corriqueiro porque segundo Claus: “a intertextualidade sempre significa também intermidialidade” (CLÜVER, 2006, p.14), usando “intertextualidade” em referência a todos os tipos de texto. Logo, romances modernos muitas vezes imitam técnicas e convenções cinematográficas, mas sempre dentro das delimitações de suas próprias possibilidades. Exemplo do romance base dessa pesquisa, *Os Bridgertons* (2000), que remete aspectos do romance de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito* (1913).

Na conceituação de Irina Rajewsky, denomina-se transposição midiática a transformação de um texto composto por uma mídia, em outra mídia com base nas possibilidades e características atuais dessa nova mídia. Nesses casos, o texto “original” (um

romance, um filme, um conto, etc.) é a base do novo texto na outra mídia; Rajewsky descreve esse processo como "obrigatoriamente intermediático" (2005, p. 51).

## 5. RESULTADO E DISCUSSÃO

A obra da autora inglesa Jane Austen, *Orgulho e Preconceito* (1813), narra a busca das irmãs Bennett pelo amor. Ele descreve o romance entre a forte e ferozmente independente Elizabeth Bennett e o rico Fitzwilliam Darcy. Elizabeth Bennett é a segunda mais velha das cinco irmãs Bennet. Observadora e de língua afiada, Elizabeth é a protagonista do romance. Ela é perspicaz, inteligente e possui opiniões fortes em relação à sociedade em que vive.

De acordo com Antonio Candido em *A Personagem de Ficção* (1959), a personagem não é apenas um reflexo do real, mas uma estrutura literária autônoma, que deve ser coerente dentro da obra e que revela tensões sociais, ideológicas e psicológicas. Sendo assim, Elizabeth é uma personagem que reflete o papel esperado pela mulher do século XIX com uma certa revelia ao matrimônio e aos papéis sociais. Representando, portanto, a ascensão de uma consciência feminina crítica numa sociedade patriarcal. Além de contrastar com figuras femininas submissas, como Charlotte Lucas ou Lydia Bennet, assim, Elizabeth é um instrumento de crítica social, alinhado com o que Candido vê como papel ético da literatura. E essa personalidade doce e audaciosa pode ser descrita em diversos trechos durante a narrativa, como: “Existe em mim certa teimosia que nunca suporta ser amedrontada pela vontade dos outros. Minha coragem sempre aumenta a cada tentativa de me intimidar”. (AUSTEN, data, p. 223)

Os romances contemporâneos buscam retratar, muitas vezes, aspectos clássicos de outras obras, sendo assim, a autora também inglesa Julia Quinn resgatou características atemporais do romance de Austen, como matrimônio, o papel da mulher na sociedade e o reflexo da sociedade de acordo com a época descrita.

O primeiro livro da série *Os Bridgertons* (2000), narra a trajetória da protagonista Daphne Bridgerton em busca do amor verdadeiro e da estabilidade. Daphne é apresentada como uma jovem elegante, charmosa e muito bem-comportada — o que corresponde às expectativas da sociedade londrina sobre a “moça ideal para o casamento”. Isso reflete sua criação em uma

família aristocrática tradicional, onde o comportamento feminino era rigorosamente vigiado. Em seu ensaio "A personagem de ficção", Antônio Cândido classifica os personagens como simples, com poucas características (*flat characters*) ou aqueles que se transformam, se contradizem, se desenvolvem (*round characters*). Daphne se encaixa claramente como uma personagem complexa, pois começa como uma jovem obediente, moldada pelas regras da alta sociedade londrina, mas evolui à medida que enfrenta experiências amorosas e sociais que a forçam a amadurecer. "Talvez eu tenha feito tudo certo. Talvez eu seja exatamente o que dizem que sou — graciosa, gentil, obediente. Mas tudo isso não significou nada." (Temporada 1, Episódio 3 - "Art of the Swoon", 29:13). Aqui, Daphne começa a se dar conta de que cumprir as expectativas sociais não lhe garante felicidade, nem agência. Essa fala expressa frustração com os papéis impostos às mulheres e é um ponto de virada rumo à sua autonomia emocional.

Dito isso, tanto Elizabeth quanto Daphne são personagens femininas que durante o romance abordam fragmentos da realidade a fim de representar a forma como a mulher era vista na e pela sociedade patriarcal do século XIX, entretanto, a diferença determinada na vida e no romance, é que na vida a condição de fragmentação do conhecimento não é buscada, e sim imposta. Já no romance, ela é criada pelo escritor, que fica livre para delimitá-la e escolher frases, gestos, e palavras que caracterizam o conhecimento da personagem.

Os pares românticos de ambas as tramas representam historicamente a relação da sociedade com o matrimônio e os papéis de gênero. Sendo assim, factualmente o casamento é regulado por convenções sociais, no caso de Darcy e Elizabeth, há barreiras de classe e fortuna e no caso de Simon e Daphne, há regras rígidas da sociedade londrina e escândalos que afetam as reputações. Darcy e Simon compartilham certa arrogância ou reserva social: Darcy pela rigidez de classe, Simon pelo trauma e pela recusa em se abrir emocionalmente. Elizabeth e Daphne, embora diferentes, também têm um senso de dignidade: Elizabeth desafia Darcy intelectualmente; Daphne exige sinceridade e compromisso de Simon. Nos dois casos, o romance começa com impressões equivocadas e barreiras emocionais.

Entre Elizabeth e Darcy o conflito é principalmente moral e social. Eles se desentendem por julgamentos precipitados, preconceitos de classe e orgulho ferido. O crescimento vem de uma mudança de caráter. Com Daphne e Simon o embate é mais íntimo e psicológico, pois a resistência de Simon ao casamento e à paternidade vem de um trauma pessoal, não de diferenças de classe. Logo, o conhecimento de mundo de cada leitor é crucial para a compreensão da história, portanto, o romance aborda personagens fragmentados e em construção, com o objetivo de retratar a forma como obtemos o conhecimento dos outros seres semelhantes a nós.

Partindo disso, *Orgulho e Preconceito* é um romance de crítica social, com humor sutil e foco no caráter, enquanto *Bridgerton* é um romance de intensidade emocional e sensualidade, com mais ênfase em desejo, conflitos íntimos e intrigas familiares. Entretanto, ambos representam versões diferentes de um mesmo período histórico e social, o período regencial inglês, caracterizando a visão das autoras em relação à sociedade, ao matrimônio e ao papel da mulher em tais contextos.

O romance romântico inglês, consolidado no final do século XVIII e início do XIX com autores como Jane Austen, as irmãs Brontë e Mary Shelley, combina intensidade emocional, idealização amorosa e crítica às convenções sociais. Suas narrativas exploram não apenas o amor, mas também os conflitos entre desejo individual e dever, liberdade e moralidade, paixão e razão. Esse equilíbrio entre emoção profunda e reflexão social fez com que obras como *Orgulho e Preconceito* permanecessem universais.

Na contemporaneidade, esse tipo de romance ainda exerce forte apelo porque toca experiências humanas atemporais: a busca por reconhecimento, a descoberta do amor verdadeiro, a superação de barreiras pessoais e sociais. Além disso, seus protagonistas complexos — nem totalmente idealizados, nem completamente falhos — continuam a fascinar leitores e espectadores, inspirando adaptações modernas em séries, filmes e livros que preservam o charme da era vitoriana ou georgiana enquanto dialogam com temas atuais, como autonomia feminina e igualdade nas relações amorosas.

Dessa forma, os romances contemporâneos de Julia Quinn se aproximam das noções do romance inglês, pois retratam não apenas aspectos cenográficos semelhantes aos da época, como também a ideia central do matrimônio e do papel feminino na sociedade. A obra de Austen se inicia com a frase: “é uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, em posse de uma boa fortuna, deve estar à procura de uma esposa” (AUSTEN, 1813, p.16), o primeiro livro de Julia Quinn também aborda essa temática no início com o trecho: “Querido leitor, chegou a hora de fazermos as apostas quanto à iminente temporada social. Consideremos a residência do Barão Featherington. Três donzelas impelidas no mercado casamenteiro como porcas aflitas pela brega e insensível mãe”. Com isso, notam-se semelhanças na temática, na estrutura das personagens, no cenário construído e até nos diálogos criados.

Além disso, a relação amorosa entre os casais principais se baseia primordialmente na percepção errônea e precipitada que os personagens apresentam uns dos outros. Em *Orgulho e Preconceito* (1813), a personagem Elizabeth Bennett pressupõe que Darcy é orgulhoso e

arrogante, como cita: “Eu poderia perdoar o orgulho dele com facilidade, se ele não tivesse ferido o meu.” (AUSTEN, 1813, p. 40). Já em *Bridgerton* (2020-2024), Daphne dirá: “...Presunçoso? Claramente. Arrogante? Sem dúvida. É um libertino dos pés à cabeça.” (Temporada 1, Episódio 1 – Rare Diamond, 18:55). Logo, nota-se a semelhança temática entre os pares românticos, o julgamento preestabelecido que futuramente será difundido através da atração mútua das personagens.

A ambientação dos personagens também é relevante para a análise, ambas as narrativas compartilham o mesmo período histórico geral, a Era Regencial Britânica, mas difere significativamente no foco geográfico e, principalmente, na abordagem da realidade social e da diversidade. *Orgulho e Preconceito*, se concentra principalmente no interior da Inglaterra, em propriedades rurais e vilas, como Hertfordshire, no entanto, *Bridgerton* representa a alta sociedade londrina, caracterizada pelo estilo de vida com grandes bailes sociais na cidade de Mayfair e arredores.

Por fim, a questão da linguagem em ambas as narrativas apresenta aspectos característicos do inglês do século XIX, contudo, em partes com um tom mais formal e literário. Entretanto, o romance de Jane Austen inclui o discurso indireto livre, para explorar as nuances psicológicas dos personagens. *Bridgerton* por sua vez, moderniza a linguagem para o público contemporâneo, com diálogos que, embora ambientados na Era da Regência, soam mais atuais, mantendo a formalidade com elementos como o uso de leques como código secreto de comunicação não verbal.

## 6. CONCLUSÃO

Esta pesquisa foi elaborada a fim de compreender as características da transposição *austenmania*<sup>1</sup> presente em suas obras, como a construção do gênero romance, personagem de ficção e os aspectos amoroso e romântico, influenciaram obras literárias contemporâneas e, conseqüentemente, as adaptações cinematográficas e televisivas consumidas atualmente. Logo, percebe-se a influência e a relevância dessa temática entre os jovens, tendo Austen como precursora do gênero romântico, justamente por apresentar singularidades atemporais. Nesta proposta de estudo busca-se, por meio da análise teórica de artigos e livros embasados na teoria

---

<sup>1</sup> Termo utilizado para descrever a popularidade duradoura em torno da escritora inglesa Jane Austen e suas obras.

da adaptação e na intermedialidade, compreender e verificar os atributos presentes na obra primária *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, se essas propriedades podem ser encontradas na série de livros *Os Bridgertons* (2000) e sua atual adaptação para mídias digitais, considerando o contexto histórico-social e cultural das obras analisadas.

Com isso, notou-se que os romances contemporâneos e as adaptações cinematográficas ainda apresentam resquícios inspirados nas obras de Jane Austen. Como personagens complexas, o papel da mulher na sociedade, a importância do matrimônio, as relações familiares e amorosas, além de pares românticos que caracterizam a sociedade do século XIX, mas que trazem aspectos atemporais e cotidianos. Projetos futuros relacionados à intermedialidade podem ser elaborados com o objetivo de analisar, estudar e categorizar as particularidades entre obras consideradas clássicas e livros modernos, assim como, as adaptações para mídias digitais ou outras formas de expressões artísticas.

## 7. REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane, 1775-1817. **Orgulho e Preconceito**. Tradução: Carol Chiovatto. São Paulo: Antofágica; 1ª edição, 2021.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

CLUVER, Claus. **Intermedialidade**. Minas Gerais: UFMG, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MASSAUD, Moisés. **A criação literária: prosa I**. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

**Os Bridgertons**. Direção: Chris Van Dusen. Produção: Shonda Rhimes. USA: Shonda Rhimes, 2020.

QUINN, Julia, 1970. **Os Bridgertons**. Tradução: Cássia Zanon. São Paulo: Editora Arqueiro; 1ª edição, 2000.

RAJEWSKY, Irina. **Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade.** In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.