

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ  
INSTITUTO DE LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE  
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS COMPARADOS, CULTURAIS E  
INTERDISCIPLINARES EM LITERATURA

Lídia Maria Guimarães de Miranda

**ASPECTOS DA TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA DO ROMANCE *JANE EYRE*,  
DE CHARLOTTE BRONTË, PARA A *GRAPHIC NOVEL JANE*, DE ALINE BROSH  
MCKENNA E RAMÓN K. PÉREZ**

Marabá - PA

2023

Lídia Maria Guimarães de Miranda

**ASPECTOS DA TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA DO ROMANCE *JANE EYRE*,  
DE CHARLOTTE BRONTË, PARA A *GRAPHIC NOVEL JANE*, DE ALINE BROSH  
MCKENNA E RAMÓN K. PÉREZ**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – POSLET do Instituto de Linguística, Letras e Artes – ILLA da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – UNIFESSPA como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Orientador: Dr. Dirlenvalder do Nascimento Loyolla.

Marabá - PA

2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará**  
**Biblioteca Setorial Campus do Taurizinho**

---

M672a Miranda, Lídia Maria Guimarães de  
Aspectos da transposição intermediática do romance Jane Eyre, de Charlotte Brontë, para a graphic novel Jane, de Aline Brosh McKenna e Ramón K. Pérez / Lídia Maria Guimarães de Miranda. — 2023.  
125 f.

Orientador(a): Dirlenvalder do Nascimento Loyolla.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Instituto de Linguística, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras (POSLET), Marabá, 2023.

1. Literatura inglesa - Adaptações - Histórias em quadrinhos. 2. Intermedialidade. 3. Bildungsroman. I. Loyolla, Dirlenvalder do Nascimento, orient. II. Título.

---

CDD: 22. ed.: 823

Elaborado por Adriana Barbosa da Costa - CRB-2/994

Lídia Maria Guimarães de Miranda

**ASPECTOS DA TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA DO ROMANCE *JANE EYRE*,  
DE CHARLOTTE BRONTË, PARA A *GRAPHIC NOVEL JANE*, DE ALINE BROSH  
MCKENNA E RAMÓN K. PÉREZ**

Dissertação de Mestrado apresentada, no âmbito da Qualificação, ao Programa de Pós-Graduação em Letras – POSLET do Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem e Sociedade.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Dirlenvalder do Nascimento Loyolla (Orientador)

---

Prof. Dr. Paulo Eduardo Benites de Moraes – UNIR (Membro externo)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Simone Cristina Mendonça – UNIFESSPA (Membro interno)

Para os meus pais, meu noivo e meus cachorros, com amor.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus, por ter me dado saúde, força, coragem e determinação para concluir esta dissertação.

Agradeço à minha mãe, Francisca Maria, meu maior exemplo de dedicação à educação, por sempre me incentivar a continuar estudando, e por sempre acreditar que eu posso ir muito além do que eu imagino.

Ao meu pai, Jorge, e meu irmão Vinicius, por sempre torcerem e acreditarem que eu iria concluir esta pesquisa.

Ao meu noivo, Wendel, pelo companheirismo, ajuda, incentivo, amor e cuidado durante toda essa caminhada.

Ao meu orientador, Dirlenvalder Loyolla, que me acolheu logo no início dessa jornada, como aluna ouvinte nas suas disciplinas do mestrado e, posteriormente, como orientanda. Gratidão pela paciência, compreensão e dedicação que teve comigo durante a escrita desta pesquisa e por todo o aprendizado que adquiri desenvolvendo este trabalho.

Aos professores Simone Cristina Mendonça e Paulo Eduardo Benites de Moraes, por terem aceitado o convite para fazerem parte da minha banca de avaliação e pelas importantes contribuições na banca de qualificação.

À minha amiga Tainara Dantas, que sempre esteve ao lado durante todo o processo de mestrado, desde a inscrição no programa até a conclusão deste trabalho, me direcionando, me incentivando, tirando minhas dúvidas e me tranquilizando dizendo que tudo daria certo.

Aos meus amigos e colegas de trabalho, pelo incentivo, apoio, compreensão e carinho durante o mestrado.

## RESUMO

Nosso objetivo nesta dissertação de mestrado é analisar o processo de transposição do romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (1847), para a *graphic novel Jane*, de Aline Brosh McKenna e Ramón K. Pérez (2019), sob a perspectiva das teorias da Intermidialidade e da Adaptação. A pesquisa também leva em consideração um aspecto importante da obra de Brontë que é o fato de possuir, ao mesmo tempo, características de uma novela folhetinesca e de um *Bildungsroman* – o que torna mais complexo o seu processo de adaptação. Tais características também foram transpostas e encontradas na *graphic novel Jane*, de McKenna e Pérez. Para lidar com a temática da transposição intermediária lançamos mão dos seguintes autores: Linda Hutcheon (2013) para tratar da questão da teoria da adaptação; e Claus Clüver (2012), Irina Rajewsky (2020) e Lars Elleström (2017) para abordar os estudos sobre intermedialidade. O trabalho, pautado em pesquisa bibliográfica e análise de textos verbais e não-verbais, também leva em consideração os seguintes autores ligados à crítica literária, à história da literatura e à análise de quadrinhos: Rocha (2008), Carvalho e Silva (2021), Soares (2007), Hauser (1982), Moisés (1985; 1987), Silveira, Sangaletti e Wagner (2018), Silva (2015), Maas (2000), Carvalho (2010), Aguiar e Silva (1991), McCloud (1995), Hatfield (2005) e Eisner (2010), dentre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Transposição. Intermidialidade. Adaptação. *Jane Eyre*. *Graphic novel*.

## ABSTRACT

Our objective in this dissertation is to analyze the process of transposition of the novel *Jane Eyre*, by Charlotte Brontë (1847), to the graphic novel *Jane*, by Aline Brosh McKenna and Ramón K. Pérez (2019), from the perspective of theories of Intermediality and Adaptation. The research also takes into account an important aspect of Brontë's work, which is the fact that it has, at the same time, characteristics of a feuilleton novel and a *Bildungsroman* – which makes its adaptation process more complex. Such characteristics were also transposed and found in the graphic novel *Jane*. To deal with the issue of intermedia transposition, we made use of the following authors: Linda Hutcheon (2013) to approach the issue of adaptation theory; and Claus Clüver (2012), Irina Rajewsky (2020) and Lars Elleström (2017) to approach studies on intermediality. The work, based on bibliographic research and analysis of verbal and non-verbal texts, also takes into account the following authors linked to literary criticism, the history of literature and the analysis of comics: Rocha (2008), Carvalho and Silva (2021), Soares (2007), Hauser (1982), Moisés (1985; 1987), Silveira, Sangaletti and Wagner (2018), Silva (2015), Maas (2000), Carvalho (2010), Aguiar and Silva (1991), McCloud (1995), Hatfield (2005) and Eisner (2010), among others.

**KEYWORDS:** Transposition. Intermediality. Adaptation. *Jane Eyre*. Graphic novel.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa da <i>graphic novel Jane</i> .....	12
Figura 2 – Capa do livro <i>Odisseia</i> , de Homero – recontado por Ruth Rocha.....	36
Figura 3 – Capa dos livros <i>O alienista</i> , de Machado de Assis, e <i>A pata da gazela</i> , de José de Alencar – reescritos por Patrícia Secco.....	37
Figura 4 – “Apartheid – soneto”, de Avelino de Araújo.....	39
Figura 5 – <i>Dom Casmurro</i> , de Machado de Assis, em quadrinhos .....	56
Figura 6 – Naufrágio do barco de pesca onde os pais de Jane trabalhavam .....	61
Figura 7 – Como Jane se sentia morando com a tia e os primos.....	62
Figura 8 – Cidade de Nova York .....	63
Figura 9 – Jane andando por Nova York.....	64
Figura 10 – Jane chegando no local onde vai morar.....	65
Figura 11 – Jane organizando as coisas para ir embora.....	67
Figura 12 – Jane e Adele ao longo dos meses .....	69
Figura 13 – Jane indo ao encontro de Adele e Rochester.....	70
Figura 14 – Jane no ônibus a caminho de Nova York.....	73
Figura 15 – Jane no seu local de trabalho.....	75
Figura 16 – Jane na sua aula de desenho .....	77
Figura 17 – Jane após conversa com Rochester .....	80
Figura 18 – Jane indo para a reunião no colégio de Adele .....	81
Figura 19 – Jane desenhando Rochester .....	82
Figura 20 – Jane conversando com sua amiga Nicole I.....	84

Figura 21 – Jane conversando com sua amiga Nicole II .....	85
Figura 22 – Jane recebendo a aceitação do seu trabalho na galeria de arte .....	87
Figura 23 – Jane com seus amigos na galeria de arte .....	89
Figura 24 – Jane recebendo a visita de Rochester e Adele na galeria de arte...	90
Figura 25 – Cartazes I e II – adaptações cinematográficas de <i>Jane Eyre</i> , de 1934 e 1943 .....	92
Figura 26 – Cartazes III e IV – adaptações cinematográficas de <i>Jane Eyre</i> , de 1970 e 1996 .....	93
Figura 27 – Cartazes V e VI – adaptações cinematográficas de <i>Jane Eyre</i> , de 1997 e 2011 .....	94
Figura 28 – Cartazes de divulgação das séries de TV <i>Jane Eyre</i> – adaptações de 1983 e 2006 .....	95
Figura 29 – Cena da Peça de Teatro <i>Jane Eyre</i> , no National Theatre .....	96
Figura 30 – Balé <i>Jane Eyre</i> .....	96
Figura 31 – Capa do mangá <i>Jane Eyre</i> .....	97
Figura 32 – Cidade de Nova York ao fundo .....	99
Figura 33 – Apresentação do rosto de Jane Eyre na narrativa .....	100
Figura 34 – Encontro de Jane com Adele .....	103
Figura 35 – Adele mostrando a casa para Jane .....	104
Figura 36 – Beijo de Jane e Rochester .....	106

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 PESADO COMO UM <i>BILDUNGSROMAN</i>, LEVE COMO UMA NOVELA FOLHETINESCA: O CASO <i>JANE EYRE</i></b> .....	17
<b>3 A TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA: PERSPECTIVAS TEÓRICAS</b> .....	36
3.1 A TEORIA DA ADAPTAÇÃO .....	40
3.2 A INTERMIDIALIDADE. ....	49
<b>4 ASPECTOS DA TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA NA CRIAÇÃO DA <i>GRAPHIC NOVEL JANE</i></b> .....	58
4.1 <i>JANE</i> , DE ALINE BROSH MCKENNA E RÁMON K. PÉREZ .....	58
4.1.1 A narrativa visual objetiva .....	66
4.1.2 <i>Jane</i> : romance gráfico de formação? .....	72
4.2 DE <i>JANE EYRE</i> A <i>JANE</i> : ADAPTAÇÃO TRANSCULTURAL .....	92
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	109
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	114

## 1 INTRODUÇÃO

O romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (1847), clássico da literatura inglesa, também é considerado por alguns críticos, como Lima (2008), Elono, Barros e Silva (2016), dentre outros, como um dos romances que inauguraram o chamado gênero *Bildungsroman* feminino. O *Bildungsroman*, ou romance de formação, é, em linhas gerais, toda narrativa ficcional que acompanha a jornada de um(a) protagonista ao longo da sua vida, não necessariamente preocupando-se com detalhes do mero envelhecimento físico da personagem, mas sim com o desenvolvimento do seu caráter. Aguiar e Silva (1991) entende que o *Bildungsroman* é “O romance que narra e analisa o desenvolvimento espiritual, o desabrochamento sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói” (AGUIAR E SILVA, 1991, p. 730). Ambientada no século XIX, a narrativa se passa numa Inglaterra em transição entre as velhas tradições e o “moderno”, a chamada Era Vitoriana. O romance trabalha com diversos temas da época vitoriana expondo várias críticas sociais, e uma delas é o padrão imposto para a mulher pela sociedade da época: ser boa esposa e boa mãe de família. De acordo com Lima (2013):

A Era Vitoriana é, reconhecidamente, um período de grande notabilidade para a Inglaterra, sendo esta, nesse momento histórico, a nação que se projetou diante do mundo por suas inovações tecnológicas, descobertas científicas e economia próspera (LIMA, 2013, p. 13).

Podemos entender que o período vitoriano trouxe diversas preocupações para a sociedade daquela época, como: trabalho árduo, moral, disciplina, castidade e fidelidade conjugal. Considerada uma obra muito à frente do seu tempo por trazer uma personagem feminina forte, corajosa, determinada e dona de si, a narrativa é uma verdadeira crítica da situação da mulher da era vitoriana. A narrativa de Brontë quebrou vários padrões estabelecidos para as mulheres de classe média daquele período ao colocar Jane como uma personagem independente, que prova que as mulheres podem trabalhar e ter uma vida normal, independentemente de serem casadas ou não. Brontë ainda faz de *Jane Eyre* um romance com características autobiográficas, o que deixa a obra ainda mais interessante. Sidonie Smith e Julia Watson (2002) entendem que o escritor de uma autobiografia se torna tanto o sujeito observador quanto o objeto a ser contado, investigado, lembrado e contemplado.

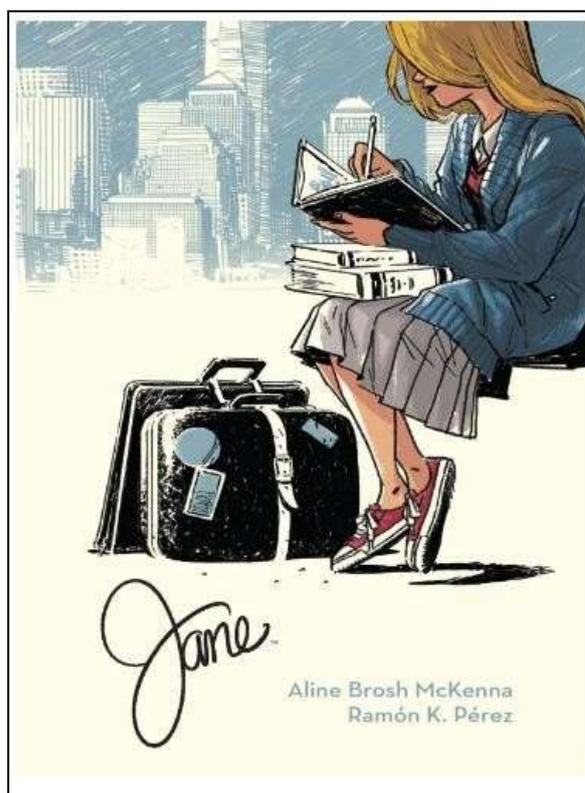
O romance *Jane Eyre* retrata a trajetória de Jane desde quando ainda morava na casa dos parentes, ou seja, com uma tia e seus primos que a excluem do convívio com eles. Em seguida ela é mandada para uma instituição que ensinam meninas, onde permanece até completar seus estudos, em seguida ela se torna professora nessa mesma instituição. Após esse contato com a docência, Jane decide que é hora de sair e procura emprego em outro lugar. Surge então a oportunidade de ser preceptora (professora particular) de uma jovem, chamada Adele, na mansão do Sr. Rochester. É nessa mansão que boa parte da trama se passa. Após descobrir os segredos obscuros que rondam a casa, Jane decide que não pode ficar ali, partindo novamente para outro lugar. No final do livro, ela retorna para a mansão do Sr. Rochester.

A obra clássica de Brontë, que já foi adaptada por mais de dez vezes para o cinema e televisão, também obteve, recentemente, uma releitura em *graphic novel*. Trata-se da obra *Jane*, da famosa roteirista hollywoodiana Aline Brosh McKenna e do premiado ilustrador de quadrinhos Ramón K. Pérez, que teve seu lançamento em 2017, mas só chegou ao Brasil em 2019 através da editora Pipoca & Nanquim. McKenna e Pérez trabalharam juntos nesse projeto para dar vida a *Jane*, uma história que traz uma versão contemporânea do clássico *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Aline McKenna trabalhou como roteirista do filme *O Diabo Veste Prada* e da série *Crazy Ex-Girlfriends*, além de outros filmes. Já o famoso ilustrador premiado Ramón K. Pérez é conhecido por ilustrar trabalhos com a Marvel e a DC Comics, a exemplo *X-Men* e *O Espetacular Homem-Aranha*. De acordo com a Editora Pipoca & Nanquim (2019), a HQ *Jane* foi indicada ao prêmio Eisner, em 2018, nas categorias Melhor Publicação Juvenil e Melhor Desenhista.

Nessa estreia de McKenna no mundo dos quadrinhos, um meio predominantemente masculino, ela se propõe a trazer um romance do século XIX para os dias de hoje. *Jane* é uma Graphic Novel que conta a história de uma menina órfã, que leva o mesmo nome do livro, a qual, ao atingir a maioridade, se muda para Nova York para estudar arte, através de uma bolsa de estudos recebida por suas habilidades como desenhista. Tendo que trabalhar para manter a bolsa de estudos na faculdade, a personagem Jane, consegue um emprego como babá de uma menina chamada Adele, numa mansão cercada de mistério e com um patrão, um executivo poderoso, misterioso e charmoso, chamado Sr. Rochester, totalmente ausente da sua função de pai. Nessa narrativa contemporânea, Jane é colocada em um mundo

de perigos, intrigas e romances. A personagem vai se desenvolvendo ao longo dos quadros, se tornando uma mulher forte e determinada, que vai atrás do que deseja e faz o que acredita ser o certo.

Figura 1 – Capa da *graphic novel* *Jane*.



**Fonte:** Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Jane-Exclusivo-Aline-Brosh-Mckenna/dp/8593695302?asin=B07WFJ48QM&revisionId=&format=2&depth=1>. Acesso em: 16 ago. 2022.

A *graphic novel* *Jane* é narrada em primeira pessoa, com diálogos simples e objetivos. A obra começa com cores nos tons de cinza, preto e branco, talvez para demonstrar a tristeza que Jane sentia pela perda dos pais e por viver de forma solitária na casa da tia. Mas, a partir do momento em que a personagem chega a Nova York, os quadros vão ganhando cores mais vibrantes e fortes, como o amarelo, o vermelho, o laranja e o azul, mostrando a energia que tal cidade possui para ela e sua felicidade de estar ali. Por ser uma releitura contemporânea da obra de Brontë, *Jane* é uma narrativa visual que tem o ritmo acelerado, como se fosse lido tal como se assiste a um filme. Nessa *graphic novel*, alguns momentos da história ficam subentendidos através das imagens e é dada mais atenção a situações que no clássico de Brontë não se mostram com tanta evidência. Exemplo disso é o romance

entre Jane e o Sr. Rochester, que não é tão óbvio assim, pois no livro de Brontë, a relação amorosa entre os dois é apenas uma das etapas do livro. Em *Jane* fica mais óbvia a relação de casal que existe entre eles; dessa forma, podemos considerar que essa adaptação é uma *graphic novel* romântica.

O tema desta pesquisa surgiu a partir de uma leitura comparada entre a obra *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, e *Jane*, de Aline McKenna e Ramón Pérez. Quando a narrativa *Jane* foi escolhida como objeto de estudo desta pesquisa, percebemos que queríamos identificar quais os recursos que a arte dos quadrinhos utiliza para adaptar uma obra clássica, analisar os espaços, ritmo, características dos personagens, peculiaridades, diferenças e semelhanças da obra adaptada com o texto fonte. Ocorre que, no caso dessa obra de McKenna e Pérez, há pelo menos duas “camadas” de adaptação, pois trata-se, primeiramente, (1) de uma releitura de uma narrativa do século XIX para outra história semelhante que se passa no século XXI, de uma transposição, e (2) também de uma transposição da mídia romance para a mídia romance gráfico.

O adaptador trabalha para reescrever a obra em outro contexto, “a partir de outras condições de produção e a partir do seu próprio contexto de produção de leitura, já que ele também é um leitor” (PAIVA, 2014, p. 13). A história em quadrinhos, ou HQ, ou arte sequencial, que também recebe o nome de *graphic novel* ou romance gráfico em casos específicos, é uma forma de arte que vem ganhando cada vez mais espaço e reconhecimento no mundo através de obras significativas e enredos bem construídos. Alguns trabalhos têm como fonte de inspiração outras mídias e a literatura, a exemplo da obra *Jane*, de Aline McKenna e Ramón Pérez. Muito mais que apenas um entretenimento, as histórias em quadrinhos e outras linguagens gráficas, como as tiras e charges, são verdadeiros veículos de comunicação, que têm a intenção de atrair o público leitor através da junção dos elementos ilustração e narrativa. Para Will Eisner (2010, p. 5), a arte sequencial possui uma estética singular, sendo um veículo de expressão criativa, “uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia”. Para o autor, ela deve ser estudada dentro do quadro de sua aplicação às revistas e às tiras de quadrinhos, onde é universalmente empregada.

Já Scott McCloud (1995) entende que os quadrinhos são formas pictóricas justapostas “em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador” (MCLOUD, 1995, p. 9). Diante dessas

premissas, fez-se necessário estabelecer uma linha teórica para se analisar a questão da adaptação de uma obra literária tradicional para os quadrinhos.

Em síntese, a justificativa deste trabalho é fundamentada na necessidade de ampliar os estudos no campo dos quadrinhos, meio para o qual não apenas a obra de Brontë foi adaptada, mas também várias outras obras. Além disso, cabe debruçarmos sobre o fenômeno da adaptação, que é múltiplo, e possui linhas teóricas diferentes entre si. Dentro dessa perspectiva, uma das bases para a nossa pesquisa é a teoria da adaptação, de Linda Hutcheon (2013); outra é a teoria da intermedialidade, principalmente representada por Claus Clüver, Irina Rajewsky e Lars Elleström.

Contrariando as teorias tradicionais da tradução, Hutcheon (2013) defende a originalidade de uma adaptação (a sua independência em relação ao original), ainda que a mesma traga relação com a obra que serviu de modelo:

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

Os estudos sobre a Intermidialidade, por sua vez, representam uma área recente de pesquisa que evoluiu principalmente da Literatura Comparada. De acordo com Claus Clüver (2006a), nos Estados Unidos, esse ramo dos estudos acadêmicos começou como Artes Comparadas e, mais tarde, transformou-se nos chamados Estudos Interartes. Para Clüver (2011, p. 9), a Intermidialidade implica, enquanto conceito, “todos os tipos de interrelação e interação entre mídias”. Essas mídias não compreendem apenas os chamados meios de comunicação tradicionais, como o rádio, a televisão e o cinema, mas também englobam a mídia romance, a mídia poema, a mídia escultura, os quadrinhos, a mídia *games*, entre outras.

Em linhas gerais, mídia é um suporte que transmite um signo, ou uma combinação de signos. Esses signos são recebidos e enviados por nós, seres humanos. Claus Clüver, especialista nos estudos sobre a intermedialidade, entende que a mídia faz parte de uma construção cultural que é o resultado de circunstâncias históricas e ideológicas. As mídias podem ser encontradas das mais diversas formas, como em: uma pintura, um outdoor, um muro, um tecido, uma canção, uma dança.

Para o teórico, uma metáfora frequentemente aplicada aos processos intermediários fala de cruzar as fronteiras que separam as mídias. O professor Claus Clüver, da Universidade de Indiana (EUA), é considerado um dos fundadores e um dos principais sistematizadores da chamada Intermidialidade. O pesquisador desenvolve trabalhos acerca das várias imbricações do fenômeno no contexto da arte contemporânea, a qual parece possuir o caráter intermediário em sua própria natureza. Todavia, é importante entendermos que mesmo obras do passado também manifestam o fenômeno em sua constituição.

De acordo com Coca (2013), o termo *intermídia* surgiu em 1966, no ensaio intitulado “Intermedia, Something Else Newsletter”, de Dick Higgins. Embora antigo, trata-se de um conceito ainda em processo, isto é, um eixo de pesquisa com uma abordagem relativamente “nova”:

Os antecedentes da intermidialidade perpassam conceitos como a dinâmica intertextual discutida por Julia Kristeva e os estudos interartes. A primeira corrente, mais voltada para a tradição literária, e a segunda para as formas de expressão consideradas como artes. Não é, contudo, um conceito “novo”, mas que só começa a ser discutido de maneira mais efetiva no meio acadêmico a partir da década de 1980, quando se acirra a preocupação em compreender os procedimentos, estruturas e conceitos que integram as mídias e, conseqüentemente, esses processos em suas dimensões históricas e sociais (COCA, 2013, p. 103).

Em linhas gerais, a diferença entre a teoria da adaptação de Hutcheon e a perspectiva teórica por trás da intermidialidade é que a primeira possui um viés culturalista, enquanto a noção de intermídia reflete uma relação muito forte a teorias ligadas à Semiótica e à Semiologia. Os estudos envolvendo adaptações ou transposições intermediárias, partindo ou não do texto-fonte, servem para indagar os motivos que levaram à escolha de determinado formato de mídia para a criação desse novo texto.

Pautado em pesquisa bibliográfica e análise literária, levando em consideração tanto a linguagem verbal quanto a não-verbal, este estudo conta um quadro teórico misto, que engloba tanto estudos sobre crítica e história literária, estudos sobre adaptação e intermidialidade e também trabalhos específicos sobre quadrinhos/*graphic novels*.

Além desta Introdução, este trabalho é subdividido em três capítulos de desenvolvimento. No capítulo dois, intitulado “Pesado como um *Bildungsroman*, leve

como uma novela folhetinesca: o caso *Jane Eyre*”, serão abordadas questões referentes ao texto-fonte, que é o clássico da literatura inglesa *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Nessa seção será realizado um estudo sobre a obra, a fim de se refletir sobre o seu enredo, personagens, espaço-tempo, contexto histórico e panorama crítico. Da mesma forma, será organizada uma abordagem da obra enquanto um livro que flutua entre a novela folhetinesca e o *Bildungsroman* feminino. Para isso utilizamos como base teórica os autores: Bennet (1934), Soares (2007), Hauser (1982), Moisés (1987) para Novela; Silveira, Sangaletti e Wagner (2018), Silva (2015), Moisés (1985) e Hauser (1982) para o Folhetim; e Maas (2000), Carvalho (2010) e Aguiar e Silva (1991) para falar sobre o *Bildungsroman*.

No terceiro capítulo desta dissertação, intitulado “A transposição intermediária: perspectivas teóricas”, serão apresentados os conceitos, definições e características tanto da transposição sob a perspectiva dos estudos da adaptação segundo Hutcheon (2013), quanto dos estudos da intermedialidade – conforme Clüver (2012-2001); Rajewsky (2020-2012); Elleström (2017); Wolf (2011) e Seger (2007).

No quarto capítulo desta dissertação, intitulado “Aspectos da transposição intermediária na criação da graphic novel *Jane*”, serão apresentados uma sucinta abordagem a respeito da obra *Jane*, assim como informações sobre os seus autores. Também serão demonstradas as características dos gêneros novela, folhetim e *Bildungsroman* encontrados na obra *Jane*. E, por fim, analisaremos aspectos que fazem da narrativa *Jane* uma adaptação transcultural. Utilizamos como base teórica para elaborar esse capítulo de análise os autores: Linda Hutcheon (2013), Moisés (1987), Rohde (2005), Galbiati (2011), Aguiar e Silva (1991).

## 2 PESADO COMO UM *BILDUNGSROMAN*, LEVE COMO UMA NOVELA FOLHETINESCA: O CASO *JANE EYRE*

*Jane Eyre* foi o segundo romance escrito pela autora inglesa Charlotte Brontë (1816-1855) e teve sua publicação no ano de 1847. Brontë ainda escreveu mais três romances: *The Professor*, escrito em 1846, mas publicado em 1847; *Villette*, publicado em 1853 e *Shirley*, publicado em 1849. A autora exerce lugar de destaque no cânone da Literatura Inglesa, mas dentre os seus quatro romances, *Jane Eyre* foi o mais consagrado. De acordo com Patrícia Rocha (2008):

Três entre as quatro obras publicadas por Charlotte Brontë (1816-1855) tendem a ser irrevogavelmente comparadas àquela que seria o grande sucesso de público e crítica na carreira da mais velha das irmãs Brontë. *Jane Eyre* (1847) não apenas tornar-se-ia o carro-chefe na breve carreira de Charlotte Brontë, mas também determinaria o suposto fracasso das outras obras, visto que a maioria dos críticos literários sucumbe à tendência de abordá-las sob a mesma ótica e perspectiva fornecida por *Jane Eyre*, sem, no entanto, levar em consideração suas peculiaridades (ROCHA, 2008, p. 14).

Charlotte e as irmãs Emily e Anne Brontë eram romancistas. As obras das irmãs Brontë são sempre reconhecidas pelos seus elementos autobiográficos presentes nas narrativas. Para Carmelinda Carvalho e Silva (2021):

*Jane Eyre* trata-se de um romance autobiográfico no qual a narradora conta sua trajetória formativa, desde os 10 anos de idade até os seus, em média, 28 anos de idade, quando já se tratava de uma mulher adulta, casada há uma década com Rochester e mãe de seus filhos. A obra enquadrava-se no que a tradição literária denominou de Bildungsroman, uma espécie de romance que discorre sobre o processo de desenvolvimento do/a protagonista, seja moral, físico ou psicológico, englobando desde sua infância até a fase adulta (CARVALHO E SILVA, 2021, p. 40).

*Jane Eyre* (1847) foi inicialmente publicada em três volumes, sob o pseudônimo de Currer Bell. Em *Jane Eyre*, Charlotte Brontë narra com propriedade o contexto histórico, social e cultural pelos quais a Inglaterra passava, a chamada Era Vitoriana – um período marcado pelo destaque da Inglaterra como potência industrial, em que as descobertas científicas, tecnológicas e a economia próspera estavam em ascensão. Diante do novo cenário, a Inglaterra ficou dividida em duas classes: a trabalhadora e a burguesa.

De acordo com Elis Alves (2020):

A obra *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë mostra a protagonista (que dá nome ao livro) como uma mulher que luta para consolidar-se como pessoa atuante em uma sociedade onde o principal papel da mulher era de ser esposa e mãe. Através dessa narradora, o leitor fica sabendo dos seus sonhos, dúvidas, ilusões e lutas dentro dessa sociedade estritamente fechada em suas regras (ALVES, 2020, p. 301).

A narrativa conta a história da protagonista Jane Eyre, uma órfã que tem seu crescimento emocional/moral desenvolvido em fases da sua vida. Cada fase faz parte de um lugar por onde a personagem narradora passou: a infância em Gateshead com a tia e os primos; em Lowood School, onde estudou e, posteriormente, trabalhou como professora; em Thornfield, onde foi preceptora da menina Adele e onde conheceu o Sr. Rochester; em Moor House, com a família Rivers – posteriormente descobre que são seus primos – e, por último, retorna a Thornfield somado ao casamento em Ferndean com o Sr. Rochester. *Jane Eyre* também conta a história de amor entre uma funcionária (Jane) e seu patrão (Rochester), na qual, apesar das convenções sociais e das barreiras econômicas, no fim, o amor vence. Para Caldas (2017):

*Jane Eyre* trata da história de formação de uma jovem órfã que, após enfrentar várias adversidades em direção à maturidade, é surpreendida com uma herança e com a morte da esposa de seu amado, possibilitando um desfecho satisfatório. Mais um romance sobre casamento e ascensão social com fortes pitadas de gótico (CALDAS, 2017, p. 17).

Charlotte Brontë cria uma personagem que faz questionamentos sobre as situações que lhe eram impostas, atitude incomum exercida pelas mulheres daquela época, ainda mais Jane sendo tão jovem. Brontë dá vida a uma heroína que sempre quis exercer seu direito de ser uma mulher livre, que estabeleceu suas próprias escolhas e não se deixou ser usada como um mero objeto de manipulação pela sociedade patriarcal. Para Alves (2020):

A obra *Jane Eyre* foi escrita por uma mulher, que cria uma personagem protagonista e a primeira heroína “feia” da ficção. Este personagem feminino foge à regra do estereótipo submisso, mudo e sem valor. A autora consegue mostrar uma mulher que busca sua independência, descrevendo essa personagem com características que se enquadram dentro do movimento feminista, isto é, mostrando que

Jane é uma mulher forte e que não se submete a tudo e a todos (ALVES, 2020, p. 311).

O romance foi alvo de muitos comentários, tanto bons quanto ruins, na época em que foi publicado, por relatar a história de uma mulher que foge dos padrões e estereótipos da sociedade em que estava inserida. A obra desafiou os costumes e convenções sociais de sua época; para Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000), *Jane Eyre* é:

[...] uma história de confinamento e fuga, um romance de formação feminino, em que os problemas encontrados pela protagonista, enquanto ela luta desde o aprisionamento de sua infância em direção a um objetivo quase impensável de liberdade madura, são sintomas das dificuldades que todas as mulheres em uma sociedade patriarcal devem enfrentar e superar: opressão (em Gateshead), fome (em Lowood), loucura (em Thornfield) e frieza (em Marsh End) (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 339 – tradução nossa)<sup>1</sup>.

O romance apresentou algo nunca visto antes – a jornada de uma protagonista feminina em uma narrativa escrita por uma mulher. Brontë levou ao público a história de uma pobre jovem órfã, excluída e desprezada, e aproveitou para inserir em sua narrativa a exposição da sociedade patriarcal através de críticas veladas. De acordo com Rebecca Fraser (2008): “Muitos vitorianos viram Jane Eyre como expressão do descontentamento de Brontë com a estrutura da classe social” (FRASER, 2008, p. 56 – Tradução nossa)<sup>2</sup>.

O romance *Jane Eyre* apresenta relevantes questionamentos a respeito do papel da mulher e sua função na sociedade em que estava inserida. Trata-se de uma obra que trouxe para o público a ideia de liberdade feminina frente ao sistema patriarcal. Dentro dessa perspectiva, o trabalho de Charlotte Brontë foi visto por muitos como influência negativa sob o aspecto moral e social. Nas palavras de Karina Kurtz (2020):

---

<sup>1</sup> “(...) a story of enclosure and escape, a distinctively female Bildungsroman in which the problems encountered by the protagonist as she struggles from the imprisonment of her childhood toward an almost unthinkable goal of mature freedom are symptomatic of difficulties Everywoman in a patriarchal society must meet and overcome: oppression (at Gateshead), starvation (at Lowood), madness (at Thornfield), and coldness (at Marsh End)” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 339).

<sup>2</sup> “Many Victorians saw Jane Eyre as an expression of Brontë’s discontent with the social class structure” (FRASER, 2008, p. 56).

Jane é a heroína que vem representar a maioria das insatisfações de seu período e da classe média. Assim como ela também reflete toda a cultura feminina da qual ela faz parte, suas insatisfações, temores e desejos. Se colocarmos lado a lado “Jane Eyre” e o século XXI, veremos que a obra acompanhou a revolução do período e ainda aborda temas que são pertinentes aos dias atuais (KURTZ, 2020, p. 29).

A narrativa também foi considerada dramática por alguns pesquisadores, como Danielle Lima (2008), para quem:

(...) *Jane Eyre* é um romance dramático e trágico. Isto é ainda mais evidente se pensarmos nos elementos definidores de um romance dramático, de acordo com a proposta de Muir. O cenário, constituído por algumas poucas localidades, porém bem definidas (Gateshead Hall, Lowood School, Thornfield Hall, Moor House, Ferndean), é estratégico para a atuação de paixões humanas universais – amor, raiva, amizade, honra, vergonha, culpa, orgulho, ambição, entre outras (LIMA, 2008, p. 201-202).

*Jane Eyre* também traz em sua narrativa polêmicas que envolvem religião e os papéis sociais de um contexto histórico, onde o papel da mulher está sempre sendo questionado pela autora, mas de forma implícita. Kurtz (2020), por sua vez, entende que:

É importante mencionar que Jane representa o descontentamento feminino com o período, o desejo de liberdade total, não em migalhas, o poder de transformar e explorar suas identidades com direito a respeito, dignidade, integridade e reconhecimento social (KURTZ, 2020, p. 43).

Santarrita (*in*: BRONTË, 1983, orelha) entende a obra *Jane Eyre* como:

(...) uma narrativa simples, direta — a história de uma jovem órfã pobre e nada bonita (como a própria Charlotte, que por pouco não chegava a ser feia), e sua luta em busca de afirmação e dignidade, numa época – a vitoriana — e num país – a Inglaterra de até hoje — onde o sentimento de classe se ergue como uma barreira imposta não apenas de cima para baixo, mas também de baixo para cima (SANTARRITA, 1983, p. 3).

A obra foi um verdadeiro sucesso na época em que foi publicada, e com o passar dos anos ganhou ainda mais destaques e chamou atenção das mais diversas correntes críticas. No ensaio “Charlotte Brontë”, publicado no *The Common Reader*

I, em 1916, a escritora Virginia Woolf teceu importantes considerações em relação ao trabalho de Brontë; dentre tais afirmações, Woolf “acrescenta que Charlotte tem o poder de prender o leitor em *Jane Eyre*, embora sua própria voz não deixe de ser ouvida em nenhum momento nas falas das personagens” (CAMARGO, 2001, p. 68); Virginia Woolf, portanto, descreve Charlotte Brontë como a própria heroína do seu romance.

A estudiosa literária inglesa Miriam Allott, no seu livro *The Brontës: The Critical Heritage* (2001), reúne as críticas, tanto positivas como negativas, dos livros das irmãs Brontë. De acordo com Allott (2001), a obra foi bem recepcionada por uma figura ilustre, a Rainha Vitória da Inglaterra: “Terminei *Jane Eyre*, que é realmente um livro maravilhoso, bastante excêntrico em partes, mas escrito de forma tão poderosa e admirável, um tom tão requintado, um sentimento religioso tão fino e tão belos escritos”<sup>3</sup> (ALLOTT, 2011, p. 389-390, tradução nossa).

*Jane Eyre* chamou atenção até da imprensa religiosa, pois, segundo Allott (2001, p. 22, tradução nossa), por causa dessa obra de Brontë, o periódico *Church of England Quarterly* teria quebrado a “sua regra de nunca resenhar romances”<sup>4</sup>, já que o livro era “tão cativante” e criador de “uma impressão tão poderosa nos seis meses desde seu aparecimento” que o periódico abriu uma exceção.

A obra também foi bem recebida pelas revistas, jornais e periódicos da época como o *Era*, onde foi publicada a seguinte crítica “*Jane Eyre* é também um extraordinário livro e não é um mero romance”<sup>5</sup> (ALLOTT, 2001, p. 78, tradução nossa). O *People’s Journal* fez o seguinte comentário: “uma produção boa e impressionante”<sup>6</sup> (ALLOTT, 2001, p. 80, tradução nossa). Para o *Westminster Review*, a obra foi considerada “cheia de originalidade e frescor”<sup>7</sup> (ALLOTT, 2001, p. 87, tradução nossa). O *Atlas* publicou o seu comentário dizendo que tratava-se de um romance “cheio de vigor juvenil, de frescor e originalidade”<sup>8</sup> (ALLOTT, 2001, p. 68,

---

<sup>3</sup> “Finished *Jane Eyre*, which is really a wonderful book, very peculiar in parts, but so powerfully and admirably written, such a fine tone in it, such fine religious feeling, and such beautiful writings” (ALLOTT, 2001, p. 389-390).

<sup>4</sup> “broke its rule never to review novels” (ALLOTT, 2001, p. 22).

<sup>5</sup> “extraordinary book” “no mere novel” (ALLOTT, 2001, p. 78).

<sup>6</sup> “good and striking production” (ALLOTT, 2001, p. 80).

<sup>7</sup> “originality and freshness” (ALLOTT, 2001, p. 87).

<sup>8</sup> “full of youthful vigour, of freshness and originality” (ALLOTT, 2001, p. 68).

tradução nossa). Segundo o *Examiner*, *Jane Eyre* seria “um livro de inegável poder”<sup>9</sup> (ALLOTT, 2001, p. 76, tradução nossa).

Em um outro momento, o *People’s Journal* comentaria que tal livro era: “corajoso, lúcido e pungente”<sup>10</sup> (ALLOTT, 2001, p. 80, tradução nossa). O outro meio de comunicação da época chamado *Critic* afirmou que “Charlotte possui invenção fértil, grande poder de descrição, e uma faculdade favorável para conceber e desenhar personalidades”<sup>11</sup> (ALLOTT, 2001, p. 73, tradução nossa). O resenhista do *Examiner* escreveu: “É um conto sóbrio e sério interessado em trazer à vida a situação pobre e de dependência de uma classe muito interessante de pessoas e uma que é muito numerosa entre as mulheres na Inglaterra”<sup>12</sup> (ALLOTT, 2001, p. 102, tradução nossa). Aqui o resenhista se refere à classe das preceptoras, ou seja, das mulheres que ensinavam às crianças ricas em suas casas; além de ensinarem, também cuidavam dessas crianças. A personagem Jane foi preceptora da menina Adele, assim como a escritora Charlotte fora preceptora na casa de duas famílias antes de publicar seus livros.

Segundo G. H. Lewes, filósofo e crítico de literatura e teatro inglês, para a *Fraser’s Magazine*, “nenhuma bondade ou esperteza extraordinárias incitam sua admiração; mas você admira, você a ama [Jane], a ama por sua vontade forte, mente honesta, coração amoroso e pessoa peculiar, porém fascinante”<sup>13</sup> (ALLOTT, 2001, p. 85, tradução nossa). A romancista responsável pela biografia de Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell, conta que recebeu uma carta de um clérigo na América e ele escreveu informando o seguinte:

Temos em nosso lugar mais sagrado uma prateleira especial, bastante adornada, como um lugar que gostamos de homenagear, com

---

<sup>9</sup> “a book of decided power” (ALLOTT, 2001, p. 76).

<sup>10</sup> “bold, lucid, pungent” (ALLOTT, 2001, p. 80).

<sup>11</sup> “fertile invention, great power of description, and a happy faculty for conceiving and sketching character” (ALLOTT, 2001, p. 73).

<sup>12</sup> “It is a sober and serious tale concerned to bring to life the poor and dependente situation of a highly interesting class of persons ando ne that is very numerous among women in England” (ALLOTT, 2001, p. 102).

<sup>13</sup> “no extraordinary goodness or cleveness appeals to your admiration; but you admire, you love her [Jane], - love her for the strong will, honest mind, loving heart, and peculiar but fascinating person” (ALLOTT, 2001, p. 8).

romances que reconhecemos como tendo uma boa influência sobre o caráter, o nosso caráter. O principal é *Jane Eyre* <sup>14</sup>(DUNN, 2001, p. 458, tradução nossa).

Através dessa carta recebida por Gaskell, principalmente no que tange à expressão “nosso caráter”, informada pelo religioso, podemos entender o caráter bom, honesto, amoroso e fiel da Igreja, que condiz com o da personagem Jane Eyre. É importante informar que Charlotte Brontë tinha um pai que era reverendo, ou seja, um religioso; conseqüentemente, a autora foi criada com os valores pregados pela Igreja e isso possivelmente serviu de base para criar o caráter e personalidade de Jane.

Apesar de o romance ter tido uma boa recepção crítica, ele também foi muito atacado. A resenha feita por Lady Elizabeth Eastlake (autora, crítica e historiadora de arte britânica) em dezembro de 1848 para a *Quarterly Review* dizia sobre a obra *Jane Eyre* “tom da mente e do pensamento que derrubou a autoridade e violou todo código humano e divino no exterior, e promoveu o cartismo e a rebelião em casa”<sup>15</sup> (GLEN, 2002, p. 162, tradução nossa). O Cartismo, que a autora citou no comentário, foi o primeiro movimento de massa das classes operárias da Inglaterra. Os trabalhadores das fábricas exigiam melhores condições de trabalho e salários. Percebemos que Lady Eastlake entendeu que a obra de Brontë trazia elementos que não condiziam com a época, como, por exemplo, o fato de haver uma personagem forte e obstinada a conseguir o seu lugar no mundo; ademais, sendo alguém que luta pela própria sobrevivência através do trabalho como preceptora, estabelecendo tratamento igual com os outros personagens e tendo opinião formada acerca dos assuntos que chegam ao seu conhecimento.

Em seu livro *Life of Charlotte Brontë*, a biógrafa Elizabeth Gaskell conta um episódio no qual o famoso escritor e crítico literário britânico William Makepeace Thackeray teria dito à autora de *Jane Eyre*: “Você sabe, eu e você, Srta. Brontë, ambos escrevemos livros malcriados!”<sup>16</sup> (DUNN, 2001, p. 458, tradução nossa). Thackeray havia feito várias acusações ao famoso romance de Brontë nos

---

<sup>14</sup> “We have in our sacred of sacreds a special shelf, highly adorned, as a place we delight to honour, of novels which we recognise as having had a good influence on character, our character. Foremost is Jane Eyre” (DUNN, 2001, p. 458).

<sup>15</sup> “tone of mind and thought which has overthrown authority and violated every code human and divine abroad, and fostered Chartism and rebellion at home” (GLEN, 2002, p. 162).

<sup>16</sup> “You know, you and I, Miss Brontë, have both written naughty books!” (DUNN, 2001, p. 458).

veículos de comunicação da época, de tal forma que Charlotte, na segunda edição de *Jane Eyre*, que saiu no ano de 1847, dedica o prefácio a ele. Nesse prefácio ela responde respeitosamente às ofensas dirigidas a ela e à sua obra.

O resenhista do *Atlas* considerou a personagem Helen Burns, criada por Brontë, “Muito bela, mas muito falsa<sup>17</sup>” (ALLOTT, 2001, p. 68, tradução nossa) e acrescentou: “Desse ponto em diante, no entanto, pensamos que a heroína passa por necessidades demasiado absurdas e ela é muito romanticamente auxiliada em suas dificuldades<sup>18</sup>” (ALLOTT, 2001, p. 72, tradução nossa). O periódico *Spectator*, por sua vez, viu no romance “artifício em demasia<sup>19</sup>”, onde a autora teria recorrido a “truques para contar sua história<sup>20</sup>”; sendo que o final da obra teria sido a parte “melhor arquitetada do livro” (ALLOTT, 2001, p. 74, tradução nossa). Enquanto que em um trecho da resenha do *Critic* afirma que:

É uma história de extraordinário interesse [...] sustentando [o interesse do leitor] por uma variedade de incidentes rara em nossa escola inglesa moderna de romancistas, os quais parecem fazer da difusão do menor número possível de incidentes sobre o maior número possível de páginas seu esforço. Currer Bell foi mesmo ao extremo oposto, e os incidentes de sua história são, se alguma coisa, demasiado abarrotados<sup>21</sup> (ALLOTT, 2001, p. 73, tradução nossa).

Percebemos ao ler essas opiniões sobre *Jane Eyre*, que os críticos da época nunca tinham se deparado com algo parecido ao romance de Brontë; a autora trouxe uma novidade ao narrar a história de uma personagem feminina tão determinada a seguir seus princípios, enquanto que os críticos estavam acostumados a se deparar com obras que seguiam o mesmo padrão patriarcal.

---

<sup>17</sup> “very beautiful, but very untrue” (ALLOTT, 2001, p. 68).

<sup>18</sup> “From that point forward, however, we think the heroine too outrageously tried, and too romantically assisted in her difficulties” (ALLOTT, 2001, p. 21).

<sup>19</sup> “too much artifice” (ALLOTT, 2001, p. 74).

<sup>20</sup> “trick to tell their story” (ALLOTT, 2001, p. 74).

<sup>21</sup> “It is a story of surpassing interest [...] sustaining it [the reader’s interest] by a copiousness of incident rare indeed in our modern English school of novelists, who seem to make it their endeavour to diffuse the smallest possible number of incidentes over the largest possible number of pages. Currer Bell has even gone rather into the opposite extreme, and the incidents of his story are, if anything, too much crowded” (ALLOTT, 2001, p. 73).

Em outro documento da época no *Athenaeum* encontramos: “Há tanto poder neste romance a ponto de nos fazer esquecer certas excentricidades na invenção, as quais beiram em um ou dois lugares o que é improvável, quando não desagradável”<sup>22</sup> (ALLOTT, 2001, p. 71, tradução nossa). O crítico literário Terry Eagleton, por sua vez, afirmou que “Jane não é a heroína mais agradável com quem alguém poderia esperar compartilhar uma corrida de taxi”<sup>23</sup> (DUNN, 2001, p. 451, tradução nossa). Lady Eastlake parece concordar com tal opinião quando diz que: “o herói e a heroína são ambos tão singularmente desinteressantes”<sup>24</sup> (DUNN, 2001, p. 451, tradução nossa). Voltamos a dizer que a obra trouxe novas inquietações, questionamentos e representação feminina na Inglaterra vitoriana. Por essa razão, o romance sofreu muita reprimenda, pois as obras que estavam sendo publicadas não tinham essa visão realista.

De acordo com Caldas (2014), na obra de Allott (2001) há uma resenha sem assinatura publicada em outubro de 1848, na *Blackwood Magazine*, por um crítico que descreveu o romance como “um conto muito patético”; também na *Forçade Revue* afirma-se que “*Jane Eyre* carrega o tom de uma confissão pessoal [...] o autor baseou-se exclusivamente na eloquência das emoções retratadas”<sup>25</sup> (ALLOTT, 2001, p. 101, tradução nossa).

Para Caldas (2017, p. 31), o crítico da *Spectator* parece desgostar no romance especialmente daquilo que escapa ao decoro da moral burguesa vitoriana: “Há um tom vulgar de comportamento (em vez de moralidade) no livro; e, o que é o pior de tudo, nem a heroína nem o herói atraem simpatia”. O leitor, dessa forma, não seria capaz de ver nada de cativante no Sr. Rochester, nem porque ele deveria ser tão profundamente apaixonado por Jane; dessa forma temos emoção intensa sem uma causa apropriada:

Jane Eyre é orgulhosa, portanto, ela é ingrata também. Agrada a Deus torná-la uma órfã, sem amigos e sem dinheiro – ainda assim, ela não agradece ninguém, muito menos Ele, pelo alimento e vestuário, os

---

<sup>22</sup> “There is so much power in this novel as to make us overlook certain eccentricities in the invention, which trench in one or two places on what is improbable, if not unpleasant” (ALLOTT, 2001, p. 71).

<sup>23</sup> “Jane is hardly the most agreeable heroine could hope to share a taxi with” (DUNN, 2001, p. 451).

<sup>24</sup> “The hero and the heroine are both so singularly unattractive” (DUNN, 2001, p. 451).

<sup>25</sup> “Jane Eyre bears the accent of a personal confession [...] the author has relied solely on the eloquence of the emotions depicted” (ALLOTT, 2001, p. 101).

amigos, companheiros e instrutores de sua juventude desamparada... Pelo contrário, ela olha para tudo o que foi feito para ela não só como seu direito inquestionável, mas como muito aquém dela<sup>26</sup> (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 338, tradução nossa).

Entendemos que, independente da recepção crítica que a obra teve nos seus primeiros anos no mercado, não podemos deixar de afirmar que a narrativa ainda hoje divide opiniões entre os críticos. Sem dúvida, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, é um verdadeiro sucesso, conquistando a cada nova edição novos leitores.

Charlotte Brontë questionou e retratou o cenário da Inglaterra da Era Vitoriana, um período muito importante para o país naquele momento. Por essa razão percebemos o quanto a obra dividiu a opinião do público e dos críticos. Se o romance agradou ao retratar a figura de uma mulher independente, com caráter digno e boa índole, que busca seu lugar ao mundo, enfrentando várias situações difíceis ao longo da vida, por outro lado, desagradou e passou a ser visto como imoral, fora dos padrões adequados para a época, apresentando personagens fracos e destituídos de graça, promoção ao Cartismo, dentre outras coisas.

São múltiplos os desdobramentos narrativos possibilitados pela obra. Dessa forma, podemos entender que a narrativa *Jane Eyre* contém elementos próprios de uma novela folhetinesca<sup>27</sup>. Segundo Bennet (1934), a novela é “definida como uma narrativa em prosa, sobre uma única situação, conflito, evento ou aspecto de uma personalidade; narra algo não usual ou absurdo e tem apenas um centro de interesse” (BENNET, 1934, p. 18). No caso de *Jane Eyre*, a narrativa gira em torno do desenvolvimento da personagem principal, Jane, que apresenta ao leitor as diversas

---

<sup>26</sup> “Jane Eyre is proud, therefore she is ungrateful, too. It pleases God to make her an orphan, friendless, and penniless – yet she thanks nobody, and least of all Him, for the food and raiment, the friends, companions, and instructors of her helpless youth... On the contrary, she looks upon all that has been done for her not only as her undoubted right, but as falling far short of it” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 338).

<sup>27</sup> É importante esclarecer que, via de regra, não há diferença entre as expressões “novela folhetinesca” e “romance de folhetim”, embora “romance” e “novela”, *per se*, sejam gêneros estruturalmente diferentes que, ao longo da história, foram sendo editorialmente confundidos. Inicialmente, teóricos da literatura marcavam a diferença entre romances e novelas através do tamanho das obras (isto é: da quantidade de páginas, bem como da quantidade de personagens e tramas que uma história pudesse ter). Posteriormente, a percepção da diferença entre ambos os gêneros passou a ser verificada através de um método mais sofisticado, que tão somente diz respeito à verificação dos níveis de *ação* e *reflexão* num texto narrativo (mais ação e menos reflexão, na novela; menos ação e mais reflexão, no romance). Neste trabalho, preferimos explorar a noção de “novela” justamente para evidenciar melhor o contraste entre a *leveza* e o *peso* que duas narrativas podem apresentar. Narrativas novelísticas são mais “leves” justamente por apresentarem mais sucessões de acontecimentos e raros momentos de reflexão sobre o ser e as coisas. Já o romance, principalmente a partir do século XX, embora também apresente quantidade razoável de ação, tornou-se o espaço por excelência da reflexão.

situações pelas quais passou até o alcance do seu objetivo final, o desejo de se tornar uma mulher independente financeiramente e de ser amada.

Nas palavras de Angélica Soares (2007, p. 54), no gênero novela percebemos a construção de um enredo unilinear, onde predomina “a ação sobre as análises e as descrições e são selecionados os momentos de crise, aqueles que impulsionam rapidamente a diegese<sup>28</sup> para o final”. Percebemos na obra de Charlotte Brontë que Jane é a própria narradora da sua história; é ela a responsável por relatar os acontecimentos da sua jornada.

Já o escritor e historiador de arte Arnold Hauser entende que a novela “permite ao herói bater-se contra a trivial realidade para sair vitorioso mesmo na derrota” (HAUSER, 1982, p. 886). Ao contrário do romance, em que o herói se mostra interiormente derrotado, mas ainda assim consegue alcançar seu objetivo, segundo Hauser. Para este autor, os personagens e enredo da novela são “estereotipados e construídos de acordo com um padrão pré-estabelecido” (HAUSER, 1982, p. 895).

Massaud Moisés (1987), no livro *A criação literária: prosa* faz um estudo acerca do gênero novela. Para ele:

A novela, histórica e essencialmente, ocupa situação de relevo menor que o do conto e o romance. Identificada com as manifestações populares de cultura, sempre correspondeu a um desejo de aventura e fuga realizado com o mínimo de profundidade e o máximo de anestésico (MOISÉS, 1987, p. 61).

O autor entende que a novela “ilude e mistifica por obrigar todas as situações a se enquadrarem num andamento acelerado, cheio de pitoresco, que não pode ser o da vida diária” (MOISÉS, 1987, p. 61). Dessa forma, a obra *Jane Eyre* nos apresenta as diversas fases que a protagonista vivencia, de modo envolvente e fascinante. Para Moisés (1987), a novela trabalha com ritmo bastante rápido, com uma exposição sucessiva, linear, dos acontecimentos, “intervenção constante e direta do subjetivismo do autor, quer em frases líricas, em divagações morais e no tom de conversa com o leitor, quer na eloquência ornada da própria linguagem” (MOISÉS, 1987, p. 66-67). Na obra *Jane Eyre*, a personagem protagonista principal constantemente conversa com

---

<sup>28</sup> De acordo com o *Dicionário Online* de Português a palavra Diegese significa ação de narrar, de escrever uma história; narração. Extensão da ficção dentro de uma narrativa; refere-se à parte que, dentro da narrativa, é fruto da imaginação ou da invenção do autor, não possuindo correspondência com a realidade do mundo, compondo a realidade da própria narrativa.

o leitor, o que pode ser identificado no seguinte trecho: “É verdade, leitor. Eu sabia e sentia isso. E embora eu fosse um ser imperfeito, com muitas falhas e poucas coisas para me redimir, ainda assim nunca me cansei de Helen Burns” (BRONTË, 2010, p. 101). Neste trecho da narrativa, Jane se refere à sua amiga da escola Lowood, Helen Burns.

Segundo Moisés, o primeiro ingrediente estrutural de uma novela é a ação. Nas palavras dele, “a novela é essencialmente multívoca, polivalente” (MOISÉS, 1987, p. 62), ou seja, é uma narrativa que relata muitas coisas, que oferece um leque de possibilidades de interpretação e com muita aventura acontecendo de forma intermitente, uma após a outra. O crítico literário ainda reforça o predomínio da ação quando afirma que a novela “caracteriza-se por desenrolar-se numa geografia fictícia, apenas a servir de cenário para a ação física ou dramática das personagens. E é a ação que importa na novela” (MOISÉS, 1987, p. 65).

Talvez a ação, um dos ingredientes fundamentais da novela, tenha feito com que ela se tornasse um sucesso entre o público leitor no Oitocentos. Pelo seu formato repleto de entretenimento, aventuras e fantasias, a novela passou a ser publicada em partes, ou seja, a cada dia/semana um novo capítulo era apresentado aos leitores, e isto deu origem ao chamado romance/novela em folhetim. De acordo com Silveira, Sangaletti e Wagner (2018):

[...] a palavra folhetim vem do francês *feuilleton*, que deriva de *feuille*, que significa pequena folha. Originário da França, o termo originalmente designava a parte inferior das primeiras páginas dos jornais, destinadas aos textos de entretenimento. A partir de 1836, o termo passou a designar o “romance-folhetim”, ou seja, romances publicados de forma fragmentada em jornais e marcados por uma estratégia de interrupção da narrativa (SILVEIRA; SANGALETTI; WAGNER, 2018).

Dessa forma, a interrupção é um recurso frequente na narrativa folhetinesca, o alternar de episódios faz com que a narrativa nos apresente personagens, cenários e situações diferentes. A intenção é despertar a curiosidade do leitor para as “cenas” do próximo capítulo. Nas palavras de Moisés (1985), o folhetim:

[...] se caracterizava pelo desfiar quilométrico de episódios emaranhadamente convencionais e por um sentimentalismo piegas. Com tais novelas bucólicas e sentimentais da Renascença e o fim da Idade Média, alimentava a imaginação de leitores menos exigentes,

assim, cumprindo uma função que hoje é desempenhada pelas novelas de televisão e filmes de *cow-boy* (MOISÉS, 1985, p. 232).

De fato, podemos constatar que a obra *Jane Eyre* é marcada por muita ação por parte de Jane, pois ao longo da sua história ela transita por vários lugares, como, por exemplo: Lowood e Thornfield Hall, convivendo com vários personagens, como as amigas Helen Burns e a professora Temple em Lowood, bem como com os moradores de Thornfield Hall Sra. Fairfax e Sr. Rochester. Em outras palavras, as fases da vida de Jane acabam por prender o leitor que se interessa para saber o desfecho final da história. De acordo com Mirella Silva (2015), o folhetim pode ser visto como um:

[...] gênero que difere sensivelmente na estrutura – variações de tempo, construção de personagens, modulação de pausas, capítulos, descrições – mas que se alinha à tradição do romance em sua essência na origem e nos pontos de repetições fundamentais. Os primeiros registros acerca do folhetim dizem respeito à cidade de Paris, na França, no ano de 1836 quando o diretor de jornais Émile de Girardin dividiu a novela espanhola *Lazarillo de Tormes* em partes separadas e publicadas diariamente no *feuilleton*, correspondente ao rodapé das folhas de jornal, geralmente na primeira página (SILVA, 2015, p. 19-20).

Ainda de acordo com a autora, o folhetim “obedece a uma ordem redundante de fixação das personagens, no conjunto de embaraços e resolução de ações, na retomada de enredos entrecruzados e sobrepostos” (SILVA, 2015, p. 23). Ou seja, são situações na narrativa que precisam ser resolvidas, ou que foram interrompidas por algum personagem e isto faz com que cenários/situações/personagens voltem a aparecer novamente na história. Dessa maneira, o leitor consegue “refrescar a memória” e depois seguir com a narrativa. Moisés (1987), dentro dessa perspectiva, entende que:

Nos séculos XIX, proliferaram as infindáveis novelas de folhetins, estampadas nos jornais e depois reunidas em volume. Algumas vezes, a garantia de acolhimento por parte do público, notadamente o feminino, fazia que os editores lançassem as novelas em livro, em vez de fragmentá-las em capítulos semanais ou quinzenais (MOISÉS, 1987, p. 48).

As narrativas folhetinescas ganharam vida de acordo com o crescimento do público leitor. Com isso, surgiram romances/novelas de folhetim para todo tipo de leitor

(mulheres, homens, crianças e jovens) e sobre os mais diversos temas, como por exemplo: narrativas sentimentais, de viagens, históricas policiais, modos e costumes. Silveira *et al.* (2018), entendem que os folhetins:

[...] tentaram ilustrar com realismo a emoção e a miséria da condição humana. Tinham várias opções de enredo, que iam das frivolidades a assuntos sérios, de temas particulares a acontecimentos políticos. Quando tratavam de amenidades e da vida da classe média, aproximavam-se do realismo literário. Também faziam um registro da vida cotidiana, algo típico do jornalismo, mas sem a pretensão de perpetuar a verdade, apenas sendo-lhe verossímil (SILVEIRA; SANGALETTI; WAGNER, 2018, p. 49).

Nas palavras de Hauser (1982) “O folhetim dirige-se a um público tão multiforme e recentemente constituído como o melodrama ou o *vaudeville*; rege-se pelos mesmos princípios formais e critérios estéticos que o teatro popular”, que é seu contemporâneo (HAUSER, 1982, p. 895). O *vaudeville* mencionado pelo autor, de acordo com o *Dicionário Cambridge*, era um tipo de entretenimento teatral nos anos 1800 e início dos anos 1900 que incluía música, dança e piadas.

Ainda de acordo com este autor a “significação do romance em folhetim é a de ser uma democratização sem precedentes da literatura e uma redução completa do público que lê, a um mesmo nível” (HAUSER, 1982, p. 896). Neste ponto, entendemos que uma classe social estava em ascensão no momento do surgimento do folhetim, a burguesa. Dessa forma, a burguesia precisa se ver representada nas obras publicadas, já que era ela a responsável pelo grande lucro da imprensa no século XIX. Com a classe burguesa surgiu também um outro estilo/gênero literário, o *Bildungsroman*.

O termo *Bildungsroman* é morfologicamente resultado da justaposição das palavras *Bildung* (formação) e *Roman* (romance), que se traduz comumente na área dos estudos literários como “romance de formação”. Assimilado pela crítica como um acontecimento alemão, o termo *Bildungsroman*, segundo Wilma Maas (2000), representa o “espírito alemão” em seu mais alto grau, firmando-se como um conceito produtivo não só na Alemanha, mas também nas literaturas nacionais de origem europeia e nas mais jovens, como as americanas. Para Jorge Carvalho (2010), o termo *Bildungsroman* começou a ser aplicado a um conjunto de narrativas escritas na

Alemanha, a partir de 1750, onde tais narrativas exprimem e confirmam os valores emergentes da burguesia em ascensão.

O *Bildungsroman* foi fundamental para a construção da nação alemã, visto que trazia na sua estrutura elementos auto reflexivos da classe burguesa que queria se ver representada. Nas palavras de Carvalho (2010):

O Bildungsroman ou romance de formação caracteriza-se, do ponto de vista temático, pela narrativa linear (histórico-diacrónica) do tempo específico e efêmero da vida de um protagonista masculino, habitualmente da classe média, que é o da juventude inupta, em irrequietude, instabilidade e insatisfação [...] representado no conjunto de acontecimentos e de experiências marcantes através dos quais se desenvolve a sua autoformação, como indivíduo e como membro do coletivo social (CARVALHO, 2010, p. 132).

*Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, é considerado por alguns teóricos como o primeiro *Bildungsroman* feminino, de fato, já que a narrativa de Brontë se encaixa nas definições desse gênero por retratar as fases de vida da sua protagonista. Jane, apesar de ser órfã de pai e mãe, não era desprovida de recursos, pois a família de sua mãe era rica. Os Reeds, família do seu tio, irmão de sua mãe, com quem morou antes de frequentar a escola Lowood, pertenci à classe média. Jane, quando pequena, relata seu temor ao se imaginar morando com os parentes pobres, como mostra o seguinte trecho do livro:

Balancei a cabeça. Não podia imaginar gente pobre sendo gentil. Depois, já me via aprendendo a falar como eles, adotando seus modos, sendo mal-educada, ficando igual as mulheres que às vezes via lavando roupa ou embalando crianças nas portas de casebres do vilarejo de Gateshead. Não, não era heroica o suficiente para comprar minha liberdade por um preço tão alto (BRONTË, 2016, p. 36).

O surgimento do *Bildungsroman* está atrelado aos acontecimentos da Alemanha no final do século XVIII, através da consolidação da classe burguesa que passava por uma transição econômica, social e política. Por essa razão o *Bildungsroman* pode ser considerado um gênero da burguesia emergente, já que o termo aborda os conflitos entre o indivíduo e o mundo. Seguindo essa linha de pensamento, percebemos que em *Jane Eyre*, a protagonista é bem-sucedida em sua jornada apesar dos obstáculos e das injustiças que sofreu durante a sua vida até atingir o seu objetivo.

Do ponto de vista teórico, o termo *Bildungsroman* foi criado em 1810, e usado pela primeira vez numa conferência na Universidade de Dorpat pelo professor de Filologia Clássica, chamado Karl Morgenstem. De acordo com Maas (2000):

A definição inaugural do *Bildungsroman* por Morgenstem entende sob o termo aquela forma de romance que "representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade". Uma tal representação deverá promover também "a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance" (MAAS, 2000, p. 20).

Por se tratar de uma representação, o jovem leitor da classe média burguesa se deparará com personagens no *Bildungsroman* que se assemelham a ele. Além disso, o *Bildungsroman* trouxe a beleza estética da arte, que impulsionava nos jovens a sua ascensão moral, juntamente com o enriquecimento cultural e especialização das faculdades espirituais e intelectuais. Em *Jane Eyre* nos deparamos com o retrato da Inglaterra no período vitoriano e o comportamento da sociedade daquela época. Nas palavras de Maas (2000):

A palavra *Bildungsroman* conjuga, portanto, dois termos de alta historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo auto aperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista (MAAS, 2000, p. 23-24).

Ou seja, o *Bildungsroman* vem falar sobre o homem comum e a busca pelo seu lugar no mundo através do seu auto aperfeiçoamento; com isso, o termo torna-se expressão direta das atitudes da burguesia. A personagem Jane, desde o início de sua história, mostra-se insatisfeita, incompreendida e deslocada. Primeiro na casa dos Reeds, pelos maus-tratos que sofria pela tia e pelos primos, em seguida em Lowood, escola com um regime severo e autoritário sob o comando do clérigo Brocklehurst e depois na mansão de Rochester após a descoberta de seu segredo. Dessa forma, Jane sempre foi em busca de vencer por todos os percalços que foram aparecendo durante a sua vida. Carvalho (2010) expõe a definição feita por Dilthey sobre o *Bildungsroman*:

[...] é a narrativa da modelagem de carácter de um jovem num desenvolvimento regular e harmonioso da sua personagem, no qual cada fase tem, sucessivamente, um valor específico, até alcançar o grau último onde se conjugam o material e o espiritual na totalidade do ser (CARVALHO, 2010, p. 95).

Ou seja, a história finaliza com os princípios e os valores do herói sendo exaltados, o que faz com que o protagonista ocupe uma nova posição na sociedade. Fazendo um paralelo com a história de Jane Eyre, a jovem termina o livro casada com o Sr. Rochester e alcança um desejo pelo qual lutou a maior parte de sua vida, que foi tornar-se uma mulher financeiramente independente e casada por escolha própria. Outro autor que apresentou uma definição para o *Bildungsroman*, na qual coloca como foco o processo gradual de conhecimento e aperfeiçoamento do personagem foi Aguiar e Silva (1991), para quem:

O romance que narra e analisa o desenvolvimento espiritual, o desabrochamento sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói. Este é um adolescente ou um jovem adulto que, confrontando-se com o seu meio, vai aprendendo a conhecer-se a si mesmo e aos outros, vai gradualmente penetrando nos segredos e problemas da existência, haurindo nas suas experiências vitais a conformação do seu espírito e do seu carácter (AGUIAR E SILVA, 1991, p. 730).

Voltando a fazer ligação com a obra de Brontë, entendemos que apesar das agruras pelas quais enfrentou, Jane revela-se uma personagem extremamente fiel a suas convicções, deixando muitas vezes o que sente de lado, optando guiar-se pela razão, não agindo, assim, contra os seus princípios. Exemplo disso foi no momento em que Jane descobre que Rochester tinha uma esposa e mesmo sabendo que ele tinha sentimentos por Jane, pela circunstância, a jovem optou por abandoná-lo por acreditar que agia de forma correta, uma vez que ela não queria ser vista como uma amante.

Dessa forma, entende-se que o *Bildungsroman* conta a história de vida de um herói que sofre as dores do mundo, vítima de injustiças humanas ou do próprio destino, mas que, insatisfeito com a ordem das coisas, parte em busca de novas perspectivas. O protagonista de um romance de formação nunca é o mesmo ao longo de sua narrativa, pois ele sempre tende a crescer (humana e intelectualmente) ao

longo de sua jornada. Todas as lições, dilemas e conflitos tornam-se peças necessárias para que o personagem se transforme em alguém mais rico em experiências e reflexões.

O *Bildungsroman* também serviu como um meio para educação do jovem alemão do século XVIII. Com a ascensão da burguesia, a estrutura da narrativa do *Bildungsroman* foi usada para a exposição dos ideais da sociedade alemã no seu processo de formação social, cuja intenção era a criação de um novo cidadão. Através da narrativa, que tinha como personagem principal um jovem do sexo masculino em pleno aprendizado, o *Bildungsroman* foi cada vez mais consumido pela população com vistas a se “educar” o jovem alemão. Para Maas (2000):

A educação do indivíduo encontra-se, portanto, associada à formação do Estado burguês estamental. O romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é um documento contemporâneo desse processo de constituição do mundo burguês (MAAS, 2000, p. 34).

O *Bildungsroman* trabalha com percurso pessoal que o protagonista tem que enfrentar, para adquirir posteriormente o seu aperfeiçoamento individual. Esse era o tipo de narrativa que a burguesia almejava para servir de exemplo para os jovens daquela época. Portanto, de acordo com Maas (2000), várias enciclopédias literárias entendem o *Bildungsroman* como um gênero atrelado à figura do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, do autor alemão Johann Wolfgang von Goethe. O romance de Goethe representa o *Bildungsroman* por excelência por retratar o espírito da época, pois a formação do personagem é mostrada através de vários graus, formas e fases da vida.

Em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, percebemos ao longo da narrativa a construção dessa personagem, da sua infância, passando pela adolescência até atingir sua maturidade. Por Jane ser a própria narradora da sua história, ao longo da narrativa conhecemos a sua personalidade, sua fisionomia, modo de pensar e agir e a sua crença e princípios. Durante a narrativa, o leitor consegue acompanhar a evolução e o desenvolvimento dessa heroína até o seu desfecho final.

Dessa forma, entendemos que o romance *Jane Eyre* se mostra leve ao conter em seu enredo: uma narrativa unilinear (ou seja, clara, direta e simples), onde o elemento ação se faz presente nas diversas fases que a personagem vivencia; Jane

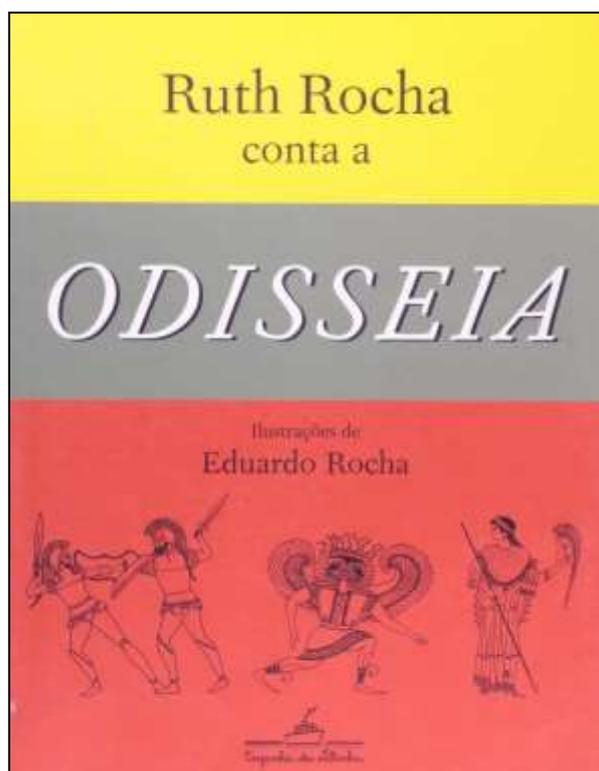
também é levada a encarar a realidade cruel a que é submetida nos primeiros anos de sua vida para ao final da história sair vitoriosa; o romance contém elementos culturais da época da Inglaterra Vitoriana, todos esses pontos são características do gênero novela que aliado ao gênero folhetim indicam que a obra também não era complexa, portanto, os episódios/fases da vida de Jane transcorrem de modo fluido, sem exigir muito do leitor, e retratam de modo realista a condição da mulher da classe média do século XIX.

Apesar de expor leveza em sua narrativa, a obra também se apresenta pesada, ao enquadrar o *Bildungsroman* como parte de uma das características do romance. Compreendemos que o romance tem um tom mais forte ao retratar o conflito interno/externo do indivíduo com o mundo e com si próprio, através das escolhas que são tomadas e desafios impostos ao longo da jornada. A narrativa, considerada um *Bildungsroman* feminino, serve de exemplo (para o leitor) ao mostrar a boa índole da personagem principal e sua crença em Deus e nos princípios da Igreja; o seu enriquecimento cultural, espiritual e intelectual se desenvolvendo durante a narrativa. Jane se mantém firme nos seus propósitos e naquilo que acredita ser o certo a fazer, e com isso finaliza sua história tendo êxito e conquistando um novo lugar na sociedade. É através desses meios que compreendemos que a narrativa muda de algo simples, direto e claro (leve) para se tornar em alguns momentos forte, intenso e profundo (pesado).

### 3 A TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA: PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Adaptação é uma palavra que pode significar diferentes fenômenos nos mais diversos contextos. No plano das artes, adaptar pode significar a transposição de uma obra literária para o teatro, para o cinema, para a televisão ou outras mídias (incluindo *games*). A adaptação no meio literário também já significou a reescrita de uma obra para uma linguagem mais simples, visando público infantil ou adolescente. Exemplo disso é a versão “recontada” da famosa narrativa epopeica *A Odisseia*, de Homero, feita pela autora infantil Ruth Rocha:

Figura 2 – Capa do livro *Odisseia*, de Homero – recontado por Ruth Rocha.



**Fonte:** ROCHA, Ruth. *Ruth Rocha conta a Odisseia*. Ilustrações de Eduardo Rocha. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Ruth-Rocha-Conta-Odiss%C3%A9ia/dp/8574060615>. Acesso em: 15 ago. 2022.

A técnica usada por Rocha, guardadas as devidas proporções, já que não se trata exatamente de uma tradução direta do grego ou de uma tradução indireta do francês ou inglês, é similar ao processo de criação das chamadas “belas infiéis” (*belles infidèles*), que eram traduções francesas do século XVII que tentavam atualizar autores greco-latinos, modificando-os para a obtenção de uma tradução “bela”, isto é,

estilizada na língua francesa, sem muita preocupação com o original em grego ou em latim. Esse processo foi fortemente criticado porque a tradução diferia muito do seu texto fonte.

Outro tipo de adaptação literária que também segue a mesma lógica da reescrita visando um público menos letrado, mas, neste caso, não necessariamente infanto-juvenil, foi realizado pela escritora Patrícia Secco, que publicou adaptações das obras *O alienista*, de Machado de Assis, e *A pata da gazela*, de José de Alencar.

Figura 3 – Capa dos livros *O alienista*, de Machado de Assis, e *A pata da gazela*, de José de Alencar – reescritos por Patrícia Secco.



**Fonte:** ADAPTAÇÕES. *Casmurros*. 2014. Disponível em: <https://blogcasmurros.blogspot.com/2014/05/adaptacoes.html?m=0>. Acesso em: 15 ago. 2022.

À época de suas publicações, as adaptações feitas por Secco foram extremamente criticadas por vários setores da intelectualidade brasileira, que viram no procedimento não necessariamente um instrumento para se promover a popularização da leitura de clássicos literários nacionais, mas sim uma espécie de “desrespeito” para com tais obras. De acordo com Fischer (2014, n.p.), o público-alvo visado por Patrícia Secco em suas produções era o chamado neoleitor, “categoria nova e um tanto imprecisa” definida pelo crítico como sendo “o jovem e o adulto de escassa escolaridade, ou recém-alfabetizado”, ou mesmo aquele que retornou ao

“mundo escolar e da leitura, ou ainda o jovem e adulto que aprende o português como segunda língua”. Fischer ainda acrescenta que tal forma da adaptação, dentro dessa perspectiva, “obedece a um conjunto de critérios sociolinguísticos explicitados com clareza, visando tanto ao neoleitor quanto ao professor que tome a edição para trabalho” (FISCHER, 2014, n.p.).

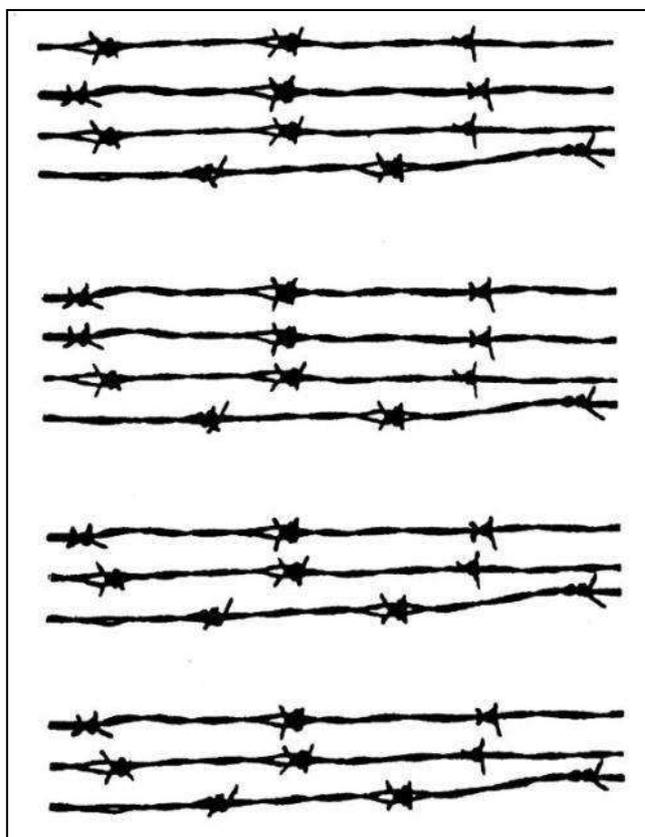
A adaptação é uma espécie de tradução, caso entendamos tal conceito sob a perspectiva linguística exposta por Roman Jakobson em seu artigo “Aspectos linguísticos da tradução”, de 1959. Em tal trabalho, ao estabelecer o conceito de tradução, o linguista russo subdividiu-o em três categorias, a saber: (1) tradução intralingual; (2) tradução interlingual e (3) tradução intersemiótica. A intenção de Jakobson era a de mostrar que os processos tradutórios envolvem muito mais coisas do que a mera transposição de significados de uma língua para outra:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação (rewor-ding)* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 2003, p. 63-64)

No que diz respeito ao que ele chama de tradução intersemiótica, Jakobson reafirma o pressuposto da relação interartes: mostra que é perfeitamente possível a transposição de uma mensagem verbal em uma mensagem não-verbal e vice-versa.

No campo da poesia, essa relação é mais evidente como se pode perceber a partir de trabalhos como os do Movimento da Poesia Concreta, onde o elemento verbal (ou de sentido) dos textos passou a ser conformado em uma estrutura visual geométrica, sugerindo novas dimensões interpretativas para as obras. Mais recentemente, essa proposta foi revolucionada pelos trabalhos rotulados como “poesia visual”, os quais não fazem uso nem mesmo de palavras para a composição de alguns poemas (com exceção do título). O poema visual abaixo, de autoria de Avelino de Araújo, é um bom exemplo dessa prática que pode ser vista como uma espécie de junção entre a Literatura e as Artes Visuais:

Figura 4 – “Apartheid – soneto”, de Avelino de Araújo.



**Fonte:** ARAÚJO, Avelino de. “Apartheid – soneto”. *Sibila – Revista de poesia e crítica literária*. 15 abr. 2019. Disponível em: <http://sibila.com.br/arte-risco/rolando-sanchez-mejias/13464>. Acesso em: 14 ago. 2022.

O poema visual acima apresenta elementos tanto do sistema semiótico verbal (linguístico) quanto do sistema semiótico pictográfico (a imagem que remonta ao arame farpado). O título do poema (“Apartheid – soneto”) é o único elemento que apresenta signos verbais, e é a partir justamente das noções de “Apartheid” e de “soneto” que o leitor começa ler a obra fazendo junção entre os significados de tais palavras e o significado do signo não-verbal representado pela imagem do arame.

Os estudos de Jakobson deram margem a outra perspectiva teórica relativa à área dos estudos interartes e sua relação com a literatura, a qual se entende pela chamada “Teoria da adaptação”. Após a segunda metade do século XX, com o desenvolvimento do cinema e da televisão, bem como das artes gráficas em geral, houve uma série de adaptações de obras literárias para novos formatos. Isso gerou uma demanda por parte da crítica, que passou a não reconhecer tais produtos como meras adaptações ou “cópias incompletas” da obra literária original, posto que, em se

tratando de uma nova dimensão semiótica, tornava-se anacrônico todo e qualquer tipo de acusação de insuficiência por parte da adaptação. Assim, críticos como Linda Hutcheon, autora da famosa obra *Uma teoria da adaptação* (2013), propuseram uma nova perspectiva em relação ao contexto de criação de obras adaptadas; para ela, o filme ou a telenovela produzidos a partir de uma obra literária, como um romance, por exemplo, devem ser considerados em sua individualidade, não necessariamente levando-se em consideração sua “fidelidade” em relação à narrativa primária.

A nova perspectiva proposta por teóricos como Hutcheon (1991; 2013) ganha força uma vez que cada adaptação produzida num determinado tempo e espaço será marcada, necessariamente, com certos códigos linguísticos, morais e comportamentais de seu espaço e tempo. Vale dizer: um mesmo romance de língua inglesa ou uma peça de Shakespeare adaptados pelo cinema hollywoodiano ao longo do século XX, por exemplo, gerará tantas obras diversas quantas forem suas adaptações.

### 3.1 A TEORIA DA ADAPTAÇÃO

A adaptação é um fenômeno muito presente nas sociedades ocidentais; segundo Linda Hutcheon, a adaptação é encontrada “nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos” (HUTCHEON, 2013, p. 22). Ou seja, existem vários meios utilizados pelos adaptadores para contarem uma história; um exemplo são os jogos de vídeo *game* que têm como base conceitual o universo do personagem Harry Potter – baseado, por sua vez, nos filmes da franquia cinematográfica, a qual, por sua vez, é proveniente dos romances da autora J. K. Rowling. Para Hutcheon (2013), os diferentes gêneros e mídias dos quais e para os quais as histórias são transcodificadas no processo de adaptação “não são apenas entidades formais”, já que eles também “representam modos distintos de interagir com os públicos” (HUTCHEON, 2013, p. 15).

Segundo a autora, os adaptadores continuam utilizando as mesmas ferramentas dos contadores de histórias. Dessa forma, eles se apropriam de ideias concretas ou reais e fazem com elas seleções, ampliações, analogias e também crítica. Portanto, as histórias contadas partem sempre de outros lugares. Hutcheon

(2013) ainda entende que “tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes” (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Nas palavras da pesquisadora, “quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação com outra(s) obra(s)” (HUTCHEON, 2013, p. 27). Em outras palavras, na adaptação existe uma conexão com um texto fonte, e isso mostra que os estudos de adaptação são também estudos comparados. As adaptações podem ser consideradas como formas de se parafrasear, ou de contar uma história de maneira diferente, ou podem ser similares a um *trailer* de filme, onde podemos encontrar elementos da sua “fonte”.

O próprio significado da palavra nos revela isso, já que o vocábulo *adaptar* diz respeito ao ato de se modificar (algo), de se ajustar ou adequar, e isso pode ser feito de vários modos. De acordo com Hutcheon (2013):

A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o (HUTCHEON, 2013, p. 28).

A autora aponta que adaptações são recodificações, ou seja, traduções que assumem a forma de transposições intersemióticas entre diferentes sistemas de signos. Segundo ela, isso corresponde a uma forma específica de tradução, a que Hutcheon chama de transcodificação ou transmutação (HUTCHEON, 2013, p. 40). Em outros termos, é tradução de informação em diferentes sistemas de arte, que pode ser tanto verbal, visual ou sonora. Hutcheon (2013) define em três perspectivas diferentes, porém inter-relacionadas, o fenômeno da adaptação: a primeira delas é como uma entidade ou produto formal; a segunda como um processo de criação e a terceira como um processo de recepção.

Como uma entidade ou produto formal, Hutcheon (2013) entende que a adaptação pode ser vista como uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular:

Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma

história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Já no que tange à adaptação como um processo de criação, a autora compreende que: “a adaptação sempre envolve tanto uma reinterpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Por fim, no que diz respeito à adaptação como processo de recepção, Hutcheon (2013) a vê como “uma forma de intertextualidade, já que, segundo a autora, nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos<sup>29</sup> por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Em resumo, Linda Hutcheon, trabalha a adaptação como: 1) uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; 2) um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; 3) um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Trabalhando a adaptação como produto, a pesquisadora entende que, nesta perspectiva, ela (adaptação) é frequentemente comparada com a tradução, e por qual motivo? Para a autora, por não haver tradução literal, também não há motivo de existir uma adaptação literal. Em ambas, quando há a transposição para outra mídia, ou o deslocamento dentro de uma mesma, isso sempre significa mudança ou reformatação (na linguagem das novas mídias). De acordo com Hutcheon (2013):

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

Trabalhando a adaptação como processo, a autora pontua várias situações: a) os adaptadores, antes de tudo, são intérpretes, para depois se tornarem criadores; b) a escolha de trabalhar com uma mídia é diferente para cada tipo de adaptador, exemplo: alguém que deseja adaptar um romance para o cinema se sentirá atraído por aspectos diferentes de alguém que deseja adaptar o mesmo romance para uma

---

<sup>29</sup> De acordo com o *Dicionário Online de Português*, Palimpsesto diz respeito a um manuscrito em pergaminho que, após ser raspado e polido, era novamente aproveitado para a escrita de outros textos (prática usual da Idade Média).

peça de teatro; c) o trabalho do adaptador é subtrair e contrair para apresentar uma história; d) adaptar, do ponto de vista do adaptador é um ato de apropriação ou recuperação e envolve a criação de algo novo.

Hutcheon acredita que o fracasso de certas adaptações está ligado à falta de criatividade e habilidade do seu adaptador em tornar o texto adaptado algo que lhe pertence. Nas palavras de Hutcheon (2013): “Para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação é inevitavelmente um tipo de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado” (HUTCHEON, 2013, p. 45).

Outro tema levantando pela autora na sua pesquisa são as “formas de engajamento”, que é a relação estabelecida entre a obra e o receptor. Hutcheon as divide em três, que são: o modo contar, o modo mostrar e o modo interagir. Hutcheon entende que o modo contar está relacionado aos textos escritos, como a literatura em prosa. Ele nos faz interagir com a história através da nossa imaginação, modo o qual cada palavra utilizada pelo autor é responsável por nos conduzir pela história. Podemos parar a leitura, reler ou pular passagens do livro.

Já o modo mostrar, dentro dessa perspectiva, estaria relacionado às imagens em movimento ou fixas, que é o que podemos ver em filmes e adaptações teatrais. Através da percepção direta, temos as performances visuais e gestuais dos personagens. As músicas apresentadas em um filme, por exemplo, oferecem “equivalentes” auditivos para as emoções desses personagens, ou seja, os recursos utilizados nesse modo servem para transmitir ao público aquilo que passa na mente dos personagens.

Por fim, o modo interagir, para a autora, diz respeito à interação que há da obra com o público, que pode ser vislumbrada através dos jogos de vídeo *game* ou os parques temáticos, onde existe a interferência ativa do público com o objeto.

De acordo com Hutcheon (2013):

Ter em mente esses três modos de engajamento com as histórias – contar, mostrar e interagir – pode nos ajudar a estabelecer certas precisões e distinções que o foco isolado na mídia não pode. Além disso, permite-nos fazer conexões entre as mídias que a concentração na especificidade midiática pode apagar, afastando-nos assim das definições formais de adaptação, em particular, para considerar o processo (HUTCHEON, 2013, p. 53-54).

A pesquisadora argumenta que as características próprias de cada modo de engajamento se fazem presentes nas demais. Um exemplo dado por ela é a imersão, que é vista tanto no processo imaginativo, quanto no perceptivo e participativo. Outro exemplo citado é o papel do receptor ativo, que se faz presente em maior ou menor grau nos três modos.

Hutcheon compreende que com o mundo globalizado, as mudanças significativas no contexto, podem alterar a maneira que uma história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. Conforme a autora, “até mesmo uma mudança na contextualização temporal pode revelar muito sobre o momento em que a obra é criada e recebida” (HUTCHEON, 2013, p. 54).

Outro ponto levantado pela autora é que a tecnologia, sempre conduziu/estruturou a adaptação, fazendo com que as novas mídias abrissem oportunidades para os três modos de engajamento. Exemplo disso é a tecnologia 3D, na qual os efeitos especiais chamam o público para interagir com a obra.

Através das modalidades de engajamento, percebemos que existe enorme complexidade durante o processo de elaboração de uma obra, assim como também há grande complexidade no processo de adaptação. Hutcheon entende que as obras adaptadas não têm apenas vínculo com as suas obras-fontes, mas também criam novos elementos adicionando características de seus próprios modos de engajamentos. A adaptação de um romance para o cinema não é mais o romance original, pois deixou de ser a mídia livro para ser a mídia filme, com recursos audiovisuais que o romance não possui. Ao ser adaptado/transformado em cinema, a obra transforma-se em outra coisa e precisa ser avaliada independentemente, tal como um original.

Um outro ponto levantado pela pesquisadora é da adaptação como um processo biológico, ou seja, a adaptação se ajusta a um determinado meio e passa por diversas evoluções. Nas palavras de Hutcheon (2013):

As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas (HUTCHEON, 2013, p. 58).

Em outras palavras, as adaptações se fazem presentes nas diferentes épocas e espaços culturais e com o passar dos anos, assumem novas fórmulas, que podem ocorrer através das mídias, linguagens e outros meios, isso é o que podemos chamar de evolução. As histórias são contadas e recontadas e quando é oportuno, se fazem presentes em novos suportes.

Outro destaque que Hutcheon chama atenção é para as dimensões sociais e comunicativas das mídias. Para isso, a autora define adaptação como “um palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções” (HUTCHEON, 2013, p. 61). A pesquisadora emprega o termo transcodificação como a mudança de um código (ou mídia) para outro. Todo processo de adaptação de uma obra para outra está sujeito a dificuldades linguísticas, culturais, contextuais e intersemióticas.

Para Hutcheon (2013):

[...] quando as adaptações se movimentam entre os modos de engajamento, e dessa forma entre as mídias – especialmente na mudança de mídia mais comum, isto é, da página impressa para a performance de teatro e rádio, para a dança, a ópera, o musical, o cinema ou a televisão -, é que elas se veem presas aos intrincados debates sobre especificidade midiática; o mesmo ocorre quando as obras são adaptadas do meio impresso ou performativo para as mídias interativas, com seus múltiplos canais sensoriais e semióticos (HUTCHEON, 2013, p. 63).

A autora também discute para quem o mérito da adaptação é dado, uma vez que, segundo ela, a adaptação diz respeito a um processo coletivo quando é feito através de mídias participativas ou performativas. Em outros termos, o cinema, a televisão, a ópera, o balé etc. englobam obras que são desenvolvidas, montadas e realizadas por um grupo de pessoas. Desse modo, ela questiona as noções de individualidade e coletividade quanto ao mérito de uma obra adaptada. Hutcheon, na sua pesquisa, cita vários exemplos, como:

a) diretor/compositor musical: pessoa responsável pela criação da música que reforça as emoções e provoca reações no público, fazendo com que interpretemos de maneira diferente cada um dos personagens;

- b) figurinista e cenógrafo: que buscam inspiração no texto fonte para a realização do seu trabalho;
- c) os atores: responsáveis pela incorporação dos personagens que dão vida ao material adaptado;
- d) o diretor: uma espécie de gerente, que organiza os demais artistas para a produção da obra.

De acordo com Hutcheon (2013): “As artes performativas como o cinema são, de fato, definitivamente colaborativas: como no caso da construção de uma catedral gótica. Há vários trabalhadores e, por conseguinte, pode-se dizer, vários adaptadores” (HUTCHEON, 2013, p. 121).

Embora a adaptação seja composta por tantos profissionais, é a figura do diretor que é considerada como o responsável pelo trabalho final. Nas palavras da autora: “[...] o diretor é considerado o responsável direto pela forma e impacto do todo. Já que as preocupações características do diretor, seus gostos e sua marca estilística, tanto no teatro como no cinema, são as de maior destaque e visibilidade” (HUTCHEON, 2013, p. 122).

Hutcheon compreende que o material adaptado não é uma reprodução, mas sim um objeto interpretado e recriado, geralmente em uma nova mídia. Dessa forma, ela entende que o adaptador, antes de ser um criador, é um intérprete. Existe também um motivo por trás do ato de adaptar determinada obra em uma determinada mídia. Segundo Hutcheon (2013):

É claro que os adaptadores devem ter suas próprias razões pessoais, primeiro para decidir fazer uma adaptação, depois para escolher que obra adaptar e em qual mídia fazê-lo. Eles não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela (HUTCHEON, 2013, p. 133).

A autora também ressalta os prazeres das adaptações; isto é, a satisfação relacionada à arte da reinvenção e da revitalização do familiar: uma repetição com diferença, uma história que já é conhecida pelo público, mas que contém uma novidade. Hutcheon entende que este prazer é um prazer intertextual, que alguns

consideram elitista e outros veem como enriquecedor. A pesquisadora compreende a interação que existe entre as obras e da sua possibilidade de criar significados de um texto ao diálogo intertextual. Hutcheon ainda fala da relação que existe entre o público, obra adaptada e a adaptação. Para Hutcheon (2013):

Obviamente, a criação e recepção das adaptações estão inevitavelmente interligadas – e não apenas no que diz respeito a aspecto comerciais. Já que os públicos reagem de maneiras diferentes às diferentes mídias – graças às diferenças sociais e materiais, [...] a possível resposta do público-alvo a uma história será sempre uma preocupação do(s) adaptador(es) (HUTCHEON, 2013, p. 158).

Nesse ponto, quanto mais amada e popular a obra adaptada for, maior a chance de insatisfação do público comum com o trabalho do adaptador, em especial quando se trata de um fã. Nas palavras de Hutcheon (2013):

[...] para experienciar uma adaptação como adaptação, como visto, precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas memórias junto com o que experienciamos. Durante o processo, inevitavelmente preenchemos quaisquer lacunas na adaptação com informações do texto adaptado (HUTCHEON, 2013, p. 166).

Para a autora, o adaptador estabelece uma relação maior com o público se aquele não sentir afeição ou nostalgia em demasia pela obra adaptada. Hutcheon entende que sem o conhecimento prévio, por parte do público conhecedor, a versão adaptada é recebida como uma nova obra qualquer e não como uma adaptação; com isso, o diretor sente que tem maior liberdade e controle sobre o seu trabalho.

Hutcheon também problematiza a adaptação em relação ao contexto em que é recebida. Aqui a preocupação é a forma como uma história pode ser (re)interpretada por mudanças radicais num determinado contexto. Dentro dessa perspectiva, os adaptadores procuram atualizar a história temporalmente para seus públicos. De acordo com Hutcheon (2013) “Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio” (HUTCHEON, 2013, p. 192).

Para a pesquisadora existem alguns fatores que podem ajudar para que essa mudança de recepção ocorra, entre eles: tipo de impressão do livro, tamanho da tela da televisão, plataforma da qual o jogo é criado, a quantidades de propagandas

inseridas na adaptação, o status das celebridades que fazem parte da obra etc. Todos esses fatores influenciam o significado da obra e seu impacto com o público. E Hutcheon segue afirmando que “Não importa se contada, mostrada ou se com elementos interativos, a história sempre ocorre num determinado tempo e espaço social” (HUTCHEON, 2013, p. 194).

Outro destaque abordado pela autora é a adaptação transcultural, que é a adaptação de uma cultura para outra. Com a globalização cultural, as obras adaptadas podem passar por mudanças na linguagem, troca de lugar (espaço) e de momento histórico. Um exemplo citado por Hutcheon é o filme *Sete homens e um destino* [*The Magnificent Seven*] (1960), que é uma refilmagem hollywoodiana de *Os Sete Samurais* – filme japonês do diretor Akira Kurosawa. Nas palavras de Hutcheon (2013):

Se, por um lado, as adaptações, em sua grande maioria, não retornam temporalmente, por outro, elas são atualizadas para encurtar o intervalo entre as obras criadas anteriormente e os públicos contemporâneos [...] (HUTCHEON, 2013, p. 197).

Hutcheon ainda afirma que não há garantias de que o adaptador tenha consideração pelas mudanças culturais que podem ter ocorrido com o passar do tempo, fica claro nas explicações da autora que a mudança de tempo e lugar provocam tais alterações nas associações culturais. A adaptação transcultural também pode ocorrer em caminhos imprevisíveis, um exemplo dado por Hutcheon é que elas podem acontecer através das políticas raciais ou de gênero. Neste caso, os adaptadores procuram deixar de lado os elementos da obra fonte que sinalizam este assunto, por acharem problemáticos ou controversos. Para a autora “Em nome da relevância, os adaptadores buscam a recontextualização ou reambientação ‘correta’. Isso também é uma forma de transculturação” (HUTCHEON, 2013, p. 197).

Concluimos esse subcapítulo percebendo que em sua pesquisa Linda Hutcheon apresenta um estudo organizado sobre as questões referentes à adaptação. E isso inclui a relação que existe entre as diferentes artes, meios audiovisuais e as diversas linguagens que estão envolvidas nesse processo. Dessa forma, entendemos que, ao longo do seu trabalho, Hutcheon apresenta a adaptação mais como um produto e como um processo; e reforça a ideia da obra adaptada como um palimpsesto, ou seja, um material que pode ser reutilizado.

Compreendemos que a adaptação está cercada de várias reflexões em torno do seu conceito e que a autora, ao abordar obra fonte e obra adaptada, não se vincula somente à relação entre o cinema e a literatura, mas abre espaço para refletirmos sobre os outros meios pelos quais uma história possa ser mostrada, contada e interagida, como: teatro, balé, parques temáticos, música, *games*, cinema, etc.

Com isso, conclui-se que as adaptações fazem parte de um sistema complexo, a partir do qual diversos fatores devem ser considerados quando se adapta uma história: o contexto histórico; o público/leitor/espectador conhecedor da história, a interpretação do adaptador. Por essa razão, Hutcheon afirma em toda sua pesquisa que a adaptação é um processo criativo no qual precisam ser levados em conta os diferentes aspectos que envolvem um processo de adaptação.

### 3.2 A INTERMIDIALIDADE

O conceito de intermedialidade está relacionado aos estudos de mídias. Com o avanço da tecnologia, houve inclusão de novas formas de comunicação e, com isso, o surgimento de novos meios e maneiras para essa troca de mensagens. Os novos gêneros e formatos que surgem estão inseridos nas novas mídias. Dessa forma, elas se tornam objeto de pesquisa. É nesse contexto de estudos de mídias que vamos adentrar nos estudos sobre a intermedialidade.

O termo *intermídia* apareceu em 1812 nos trabalhos de Samuel Taylor Coleridge, mas era utilizado em um sentido diverso do contexto atual. O termo *intermídia* faz parte da construção da história da intermedialidade como a conhecemos hoje. Foi somente em 1966 que o pesquisador Dick Higgins utilizou o vocábulo visando trabalhar “modo de ingresso das obras cujas formas eram poucos familiares aos leitores/espectadores da época: poesias concretas, poesias sonoras, happenings<sup>30</sup> e

---

<sup>30</sup> De acordo com a enciclopédia Itaú Cultural, o termo *happening* foi criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto, nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (nesse sentido, o *happening* se distingue da performance, na qual não há participação do público). Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações conduzem a cena - ritmada pelas ideias de acaso e espontaneidade – em contextos variados como ruas, antigos *lofts*, lojas vazias e outros. O *happening* ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os "atores" não são profissionais, mas pessoas comuns.

outras” (RAMAZZINA-GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020, p. 4). Mais tarde, em 1981, Higgins já faz uso do termo intermedialidade para referir-se a obras “nas quais os materiais de várias formas de arte mais estabelecidas são ‘conceptualmente fundidos’ em vez de serem simplesmente justapostos” (HIGGINS, 2012 *apud* VENEROSO, 2012, p. 85). Hansen-Löve, nos anos 1990, foi o primeiro pesquisador que utilizou o termo intermedialidade em analogia com o termo intertextualidade para “capturar as relações entre literatura e artes visuais” (RAMAZZINA-GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020, p. 4).

Desde então, a palavra vem sendo utilizada em diversos campos de pesquisa, e isso desperta nos pesquisadores uma busca por definições/conceitos sobre a intermedialidade e sobre as mídias que contemplem as necessidades da sua área de estudo. Em relação a este ponto, a professora e pesquisadora Irina Rajewsky entende que o conceito de intermedialidade tenha sido estabelecido, desde o início:

[...] como um ‘termo guarda-chuva’, utilizado sempre de maneira diferente, justificado por abordagens teóricas diversas e sob o qual se combina uma multiplicidade de objetos, problemáticas e objetivos de pesquisa (Erkenntnisinteressen) heterogêneos (RAJEWSKY, 2020, p. 66).

A definição de intermedialidade não é uma tarefa fácil; segundo as autoras Ramazzina-Ghirardi, Rajewsky e Diniz, o termo se refere a:

[...] uma dinâmica de transformação comunicacional característica da contemporaneidade, as relações entre mídias fazem com que os debates em torno do sentido e do alcance de intermedialidade se tornem ainda mais importantes (RAMAZZINA-GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020, p. 4).

De acordo com Claus Clüver, a intermedialidade “implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias” (CLÜVER, 2007, p. 02). A definição de intermedialidade é algo controverso e a academia tem notado um crescente uso do termo, pois é um campo que tem interesse em estudar as diferentes mídias e sua relação com a criação de sentidos na sociedade contemporânea. Dessa forma, o debate acerca desse conceito é algo importante a ser questionado/analísado/estudado, já que as relações entre mídias se fazem presentes em vários campos de estudos.

É bastante elucidativa a definição de Clüver (2007) para o termo mídia, fazendo referência a um estudo anterior de Bohn, Müller e Ruppert (1988); para ele, mídia é “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (CLÜVER, 2007, p. 02). Em outras palavras, mídias são processos dinâmicos/interativos que ocorrem através da transmissão de signos por seres humanos; os humanos podem tanto receber tais signos, como enviá-los.

O pesquisador deixa claro em sua pesquisa que os estudos de intermedialidade são restritos a seres humanos, e que outras formas de linguagens, como as dos animais, não fazem parte desse estudo. Ao refletir sobre a mesma questão da conceituação do termo mídia, Elleström (2017) observa que:

Mídia é um termo empregado de forma ampla, e seria inútil tentar encontrar uma definição direta que abrangesse todas as noções que se encontram por trás dos diferentes usos da palavra. Noções dessemelhantes de mídia e de midialidade são utilizadas em campos diferentes de pesquisa, e não há motivo para interferência nesse sentido uma vez que elas atendem às suas tarefas específicas (ELLESTRÖM, 2017, p. 51).

O autor entende que o termo mídia abrange diversas definições, mas resolveu dividir esse termo abrangente (mídia) em quatro modalidades, que são: material; sensorial; espaço-temporal e semiótica. Segundo Elleström (2017), essas modalidades se caracterizam por serem fundamentos essenciais em todas as mídias; A modalidade material está relacionada a todos os tipos de comunicação; a modalidade sensorial trabalha com os cinco sentidos: visão, paladar, olfato, audição e tato e está vinculada à maneira como o receptor recebe o conteúdo dessa mídia; a modalidade espaço-temporal pega os dados sensoriais transmitidos e os cria em um tempo/espaço que podem ser tanto virtuais como reais. E por último, na modalidade semiótica é criado um significado para uma mídia que vai juntar os dados referentes ao espaço-tempo e os sensoriais, e com isso interpreta o(s) signo(s) envolvidos na mensagem.

Elleström (2017) ressalta que o que diferencia uma mídia da outra é a combinação dessas modalidades; dessa forma, todas as mídias são denominadas como multimodais, pois são representadas e compostas por vários modos.

Outro autor que apresenta uma definição do que seja mídia é Werner Wolf (2011), para quem a mídia, como é utilizada nos estudos literários e de intermedialidade, diz respeito aos meios de comunicação:

[...] convencionalmente e culturalmente distintos, especificados não apenas por canais institucionais ou técnicos particulares (ou por apenas um canal) mas, prioritariamente, pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos que incluem, mas não se restringem, a ‘mensagens’ referenciais. De maneira geral, a mídia faz diferença no tipo de conteúdo que pode ser evocado, em como esses conteúdos são apresentados e em como são experimentados (WOLF, 2011, p. 2).

Percebemos então, que uma teorização do termo mídia é indispensável para um entendimento mais profundo a respeito das suas características e formas de comunicação social. É nesse processo de comunicação que os sujeitos se estabelecem e novas formas de expressão surgem. Wolf (2011) entende que, no contexto da intermedialidade, mídia é compreendida como:

[..] meios convencionalmente distintos de comunicar conteúdos culturais. É caracterizada, em primeiro lugar, pela natureza de seus sistemas semióticos subjacentes [...] e, em segundo lugar, pelos canais técnicos ou institucionais (WOLF, 2011, p. 4).

Já a professora e pesquisadora Irina Rajewsky (2020), por sua vez, entende que enquanto a intertextualidade trabalha com a relação que existe entre os textos, a intermedialidade analisa os fenômenos que existem entre as mídias. Na compreensão de Clüver, a mídia “é um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto” (CLÜVER, 2007, p. 03) e cita como exemplo a recepção de uma imagem como pintura, que está vinculada a uma série de fatores interpretativos, como: diferenças de texturas como resultado da tinta que foi aplicada, dos instrumentos utilizados, dos processos de aplicação dessa tinta e da superfície escolhida para a comunicação (tela ou muro, por exemplo).

O professor e pesquisador compreende que as mídias “são os meios técnicos da produção e os instrumentos da transmissão, enfim, a materialidade de uma mídia que possibilita e sustenta a configuração midiática transmitida – o texto” (CLÜVER, 2007, p. 03). É importante esclarecer, que “texto” mencionado aqui pelo autor é trabalhado sob a ótica dos semioticistas, que entendem que uma obra de arte, por

exemplo, é um sistema de signo complexo. Dessa forma, esse objeto (mídia) denominado texto pode ser “lido”. Assim, temos como texto: um filme, um poema, uma dança e etc. Para Clüver (2001), a intermedialidade:

[...] diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais (CLÜVER, 2001, p. 9).

O autor argumenta em seu trabalho, que a maior parte dos estudos referentes à intermedialidade “explora relações e condições de textos individuais e específicos ao invés de aspectos mais generalizados e abstratos das inter-relações entre mídias” (CLÜVER, 2007, p. 08).

Rajeswky (2020) acredita que a intermedialidade surge para estabelecer uma relação entre artes e mídias, e das mídias com seus textos. As formas e expressões de comunicação são consideradas hoje como mídias. A autora compreende a intermedialidade como um fenômeno que ocorre entre as mídias cujo processo faz parte de um “cruzamento de fronteiras midiáticas”. Segundo a autora:

Intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): Aqui a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou filme “originais”, são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático (RAJEWSKY, 2012, p. 24).

A transposição midiática mencionada pela autora é a mudança que acontece de uma mídia para outra; essa mudança/transposição, conforme já vimos nos estudos sobre adaptação, sob a ótica de Linda Hutcheon, pode envolver mídias, gêneros e mudanças de foco. Em outras palavras, é recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, mas com elementos próprios, incluindo novas características ao texto fonte em uma nova mídia.

Nas palavras de Clüver (2007):

[...] a metáfora da transmissão de mensagens ou signos por um emissor para um receptor aplica-se também ao design de um outdoor ou de uma instalação, à coreografia de um balé ou à composição e performance de uma canção (CLÜVER, 2007, p. 02).

Isto é, a transmissão de mensagens/signos não se dá somente através das mídias rádio, televisão, cinema, jornais e revistas (mais comumente conhecidas), com a evolução tecnológica surgiram outros meios de se produzir e divulgar conteúdos e com isso surgiram também outros meios de comunicação, transformando esses meios em novos contextos/conteúdos midiáticos.

Rajewsky (2012) divide em três subcategorias analíticas o uso da Intermedialidade. A primeira delas é a combinação de mídias. Nesta subcategoria, a autora trabalha com a presença de pelo menos duas mídias, em sua materialidade, em diversas formas e graus de combinação. Essa combinação é encontrada em grande parte dos produtos culturais (dança, canções), e a mídia mais envolvida nessa combinação é a mídia verbal. A autora entende que os textos e os gêneros de textos se utilizam dos signos/mídias fazendo com que os resultados dessa combinação se tornem inseparáveis e indissociáveis (por exemplo, cinema, ópera, rádio, televisão, títulos de imagens, pinturas). As combinações de mídias também podem ser entendidas como: multimidialidade (presença de mídias dentro de um texto individual) ou plurimidiáticas (presença de várias mídias dentro de uma só mídia).

Outra subcategoria abordada por Rajewsky (2012) diz respeito às referências intermidiáticas. A autora trata de textos referentes a uma só mídia que evocam (por diferentes objetivos, motivos) textos específicos de outra mídia. Aqui se trabalha a superação das fronteiras midiáticas, isso acontece em razão de uma mídia simular/imitar certos elementos de outra mídia, exemplo disso são as histórias em quadrinhos que trabalham com técnicas e convenções cinematográficas, sempre dentro das suas possibilidades. De acordo com Rajewsky (2012), as referências intermidiáticas devem ser entendidas:

[...] como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia, seja para se referir a um subsistema midiático específico, ou a outra mídia como sistema. Esse produto, então, se constitui parcial ou

totalmente em relação à obra, sistema ou subsistema a que se refere (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

E por último, a subcategoria transposição midiática. Nesse ponto, Rajewsky (2012) entende que é um processo genético de transformar um texto que já pertence a uma mídia e mudá-lo para outra mídia, conforme as possibilidades materiais e as convenções atuais dessa nova mídia. Em outras palavras, é a transformação de um texto “original” que serve de “fonte” e está em uma mídia específica, que para acontecer essa mudança midiática é criado um novo texto em outra mídia. A autora compreende esse processo como “obrigatoriamente intermediático” (RAJEWSKY, 2012, p. 51) e temos como exemplo dessa transposição midiática: o romance para o cinema, romance para os quadrinhos, óperas e peças teatrais para o cinema etc.

Por sua vez, Clüver (2001) ressalta que “em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia” (CLÜVER, 2001, p. 17).

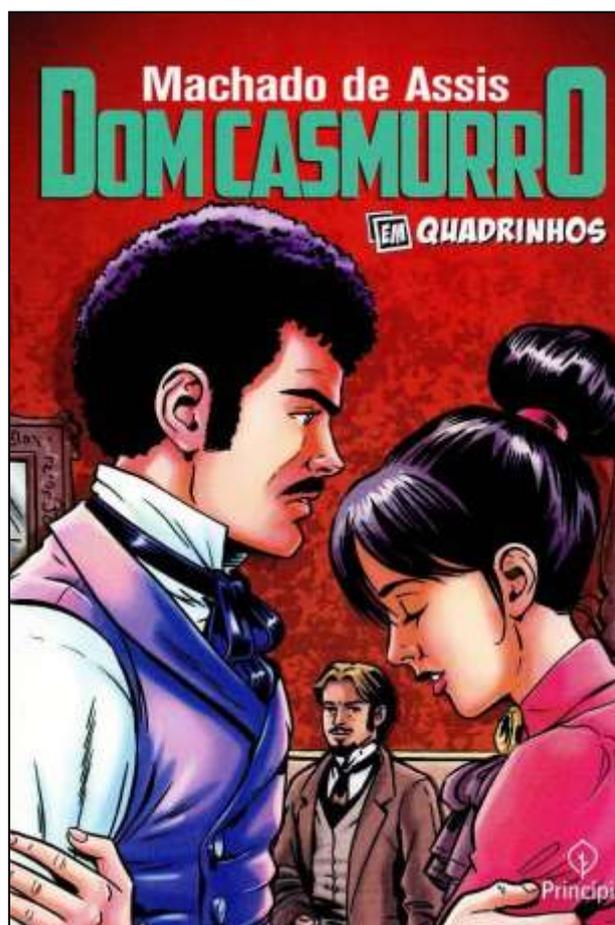
O que é importante extrair dessa discussão em torno da intermedialidade é que seus conceitos e definições estão vinculados aos estudos sobre a adaptação. Uma das estratégias mais comuns na adaptação é transportar o texto-original para a contemporaneidade e, assim, atualizá-lo, de acordo com o contexto histórico-social, ou através do ponto de vista do adaptador. Existem vários motivos por trás desse ato de adaptar, e isso geralmente é feito através das mídias.

Devido à sua própria natureza, a adaptação é um processo de transição ou conversão de uma mídia para a outra. Quanto a tal questão, Seger (2007) acrescenta que o material original “sempre oferecerá uma resistência à adaptação, como se dissesse: “Aceite-me do jeito que sou”. Porém, a adaptação implica mudança. Implica um processo que exige que tudo seja repensado, reconceituado” (SEGER, 2007, p. 17-18).

As adaptações se apresentam no contexto histórico atual com leque de finalidades. Exemplo disso são os clássicos da literatura brasileira, como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, atualmente adaptados para os quadrinhos, e essa mudança de mídia (romance para os quadrinhos) pode facilitar a leitura e o contato desses clássicos literários com os jovens estudantes do ensino fundamental ou médio.

O adaptador é o responsável pela seleção de qual mídia irá usar na criação desse novo produto.

Figura 5 – *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em quadrinhos.



**Fonte:** Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Dom-Casmurro-quadrinhos-Machado-Assis/dp/8594318413>. Acesso em: 17 ago. 2022.

Como bem afirma Linda Hutcheon, a adaptação “é uma repetição, sem replicação”. E é “sem replicação” justamente porque altera-se a mídia (e com ela, todas as suas possibilidades de manifestação, que são características suas, e talvez não existam na mídia anterior). No caso da obra de Machado de Assis “transformada” em quadrinhos, exposta acima, tende-se a perder parte da materialidade da prosa machadiana que, em si, é possui qualidades literárias superiores que alçaram tal escritor ao cânone brasileiro. Porém, na medida em que *Dom Casmurro* em quadrinhos não seja mais o romance *Dom Casmurro*, há aí todo um novo universo de possibilidades de expressão que dizem respeito à própria materialidade do desenho,

das cores utilizadas, da perspicácia do roteirista e do desenhista quanto à escolha de cenas expressivas etc.

## **4 ASPECTOS DA TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA NA CRIAÇÃO DA *GRAPHIC NOVEL JANE***

### 4.1 *JANE*, DE ALINE BROSH MCKENNA E RAMÓN K. PÉREZ

Aline Brosh McKenna e Ramón K. Pérez são os responsáveis pela criação da *graphic novel Jane*, publicada em 2019, no Brasil, pela editora Pipoca & Nanquim. A narrativa é inspirada no famoso romance da escritora inglesa Charlotte Brontë, *Jane Eyre*. Nesse romance gráfico, os autores prestam uma homenagem a Brontë; especificamente no prefácio do livro eles escrevem: “Para Charlotte Brontë, que suportou grandiosas perdas com grandiosa dignidade” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 5).

Aline Brosh McKenna nasceu em 02 de agosto de 1967, em Nova Jersey, Estados Unidos. De acordo com Fabio Camatari (2019, n.p), McKenna é uma das roteiristas mais lucrativas de Hollywood, além de uma premiada cineasta. Ela é mais conhecida pela sua adaptação para o cinema do romance *O Diabo Veste Prada* (2006), da autora Lauren Weisberger, estrelado pelas atrizes Meryl Streep e Anne Hathaway, filme que foi um grande sucesso de bilheteria. Camatari (2019, n.p.) acrescenta que, em 2006, o talento de McKenna foi reconhecido com indicações da Associação de Escritores da América (BAFTA) e Scriptor pelo seu trabalho nesse filme. Além do sucesso com *O Diabo Veste Prada*, outros trabalhos de McKenna, seja como coautora, *showrunner*, roteirista ou produtora executiva de filmes e série de TV também deram destaque a ela. Dentre tais produções, faz-se possível citar a série *Crazy Ex-girlfriend* (2015 a 2017) e os filmes *Vestida para Casar* (2008), *Uma Manhã Gloriosa* (2010), *Compramos um Zoológico* (2011), *Cruella* (2021), dentre outros.

Ramón K. Pérez é um cartunista, ilustrador e designer canadense, nascido em Ontário no dia 04 de julho de 1973. Pérez é um artista vencedor de vários prêmios Eisner e Harvey por seus trabalhos colaborativos em literatura infantil, mídia digital e quadrinhos. De acordo com informações obtidas no site da Amazon, Ramón Pérez também é CEO da proeminente Royal Academy of Illustration & Design (RAID), uma poderosa agência criativa e estúdio de artes em quadrinhos. Na sua lista de clientes estão Marvel, DC, The Cartoon Network e Fox Media. A lista dos trabalhos já realizados por Pérez é vasta; seus trabalhos mais recentes são os seguintes: *NOVA*, onde ilustra e co-escreve com Jeff Loveness para a Marvel Entertainment; *Tale Of*

*Sand (Contos de Areia)* de Jim Henson para a Archaia Entertainment; *The All New Hawkeye (Gavião Arqueiro)*, com Jeff Lemire e *The Amazing Spider-Man: Learning to Crawl (O Espetacular Homem Aranha)*, com Dan Rahnura.

De acordo com o site da editora Pipoca & Nanquim (2022, n.p.), McKenna e Pérez foram bastante elogiados pelo trabalho que fizeram em *Jane*. Dentre tais elogios, é possível destacar os seguintes:

Uma HQ capaz de defender o título de obra de arte (Gustavo Vícola / *Mundo dos Quadrinhos*);

A arte de Ramón colabora para o visual moderno e cinematográfico da obra, com sequências cheias de movimento e ângulos. Esse é um dos pontos altos do quadrinho, desenvolvendo um ambiente divertido e visualmente impactante (*Fora do Plástico*);

Eu amo *Jane Eyre* (e preciso reler a obra...) e eu amo essa releitura contemporânea. A história tem suas semelhanças com a original e o estilo de arte é maravilhoso (Trisha Jenn Loehr / *Trisha Jenn Reads*);

É um verdadeiro prato cheio, mas sem virtuosismo: tudo serve para contar muito bem a história. Não à toa recebeu duas indicações ao Prêmio Eisner, de Melhor Publicação Juvenil e Melhor Desenhista em 2018 (Fernando Caruso / *Caverna do Caruso*).

Em 2017, ano do lançamento do livro nos Estados Unidos, Aline McKenna concedeu uma entrevista ao site *Cosmopolitan*, e uma das perguntas que fizeram para a autora dizia respeito aos motivos que levaram a querer adaptar *Jane Eyre*. McKenna respondeu da seguinte forma:

É algo que eu sempre amei. Eu queria fazer algo que capturasse a personagem *Jane Eyre* e sua bondade moral e suas características tranquilas – pegar essa ideia da garota de aparência mais simples que não se destacaria em um ambiente da cidade e transpor isso para um cenário contemporâneo (THOMPSON, 2017, n. p., Tradução Nossa).<sup>31</sup>

Na mesma entrevista McKenna diz que a parte mais difícil de adaptar um livro longo e clássico, como *Jane Eyre* é “tentar torná-lo contemporâneo e ao mesmo tempo mostrar o que uma jovem estaria enfrentando naquele momento de sua vida, mas

---

<sup>31</sup> “It’s something that I loved. I want to do something that captured the character *Jane Eyre* and her moral goodness and her quiet characteristics – to take that idea of the more plainseeming girl who wouldn’t stand out in a city environment, and transpose that into a contemporary setting” (THOMPSON, 2017, n.p).

também mantendo a atemporalidade dos relacionamentos” (THOMPSON, 2017, n.p.; Tradução Nossa)<sup>32</sup>.

De acordo com colunista Cláudio Gabriel, responsável pelo site *Sentaai*, Ramón Pérez concedeu em 2019 uma entrevista em que fala um pouco sobre o lançamento de *Jane*. Pérez diz que colaborar com *Jane* “foi na verdade uma mudança para um estado mais natural de ser, enquanto trabalhávamos juntos na história – conversando sobre ideias e abordagens” (GABRIEL, 2019, n.p.). Pérez deixa claro na entrevista que prefere trabalhar na construção da narrativa, onde os elementos estilo e ritmo vão sendo discutidos ao longo do trabalho, do que trabalhar com um roteiro pronto e ter que segui-lo. Ele também afirmou na entrevista que o roteiro feito por McKenna em *Jane* é de estilo de filme completo, onde o foco se dá na cena e nos personagens, com uma narrativa fluindo solta. Pérez ainda comenta que em *Jane*, ofereceram a ele uma verdadeira liberdade narrativa.

Questionado sobre as inspirações visuais para criar a *graphic novel Jane*, Pérez respondeu que tanto ele quanto McKenna gostam muito da década de 1940 e da ilustração dos anos 1950; dessa forma, algumas obras de Al Parker, Albert Dorne, Norman Rockwell, dentre outros, os inspiraram para a realização desse trabalho.

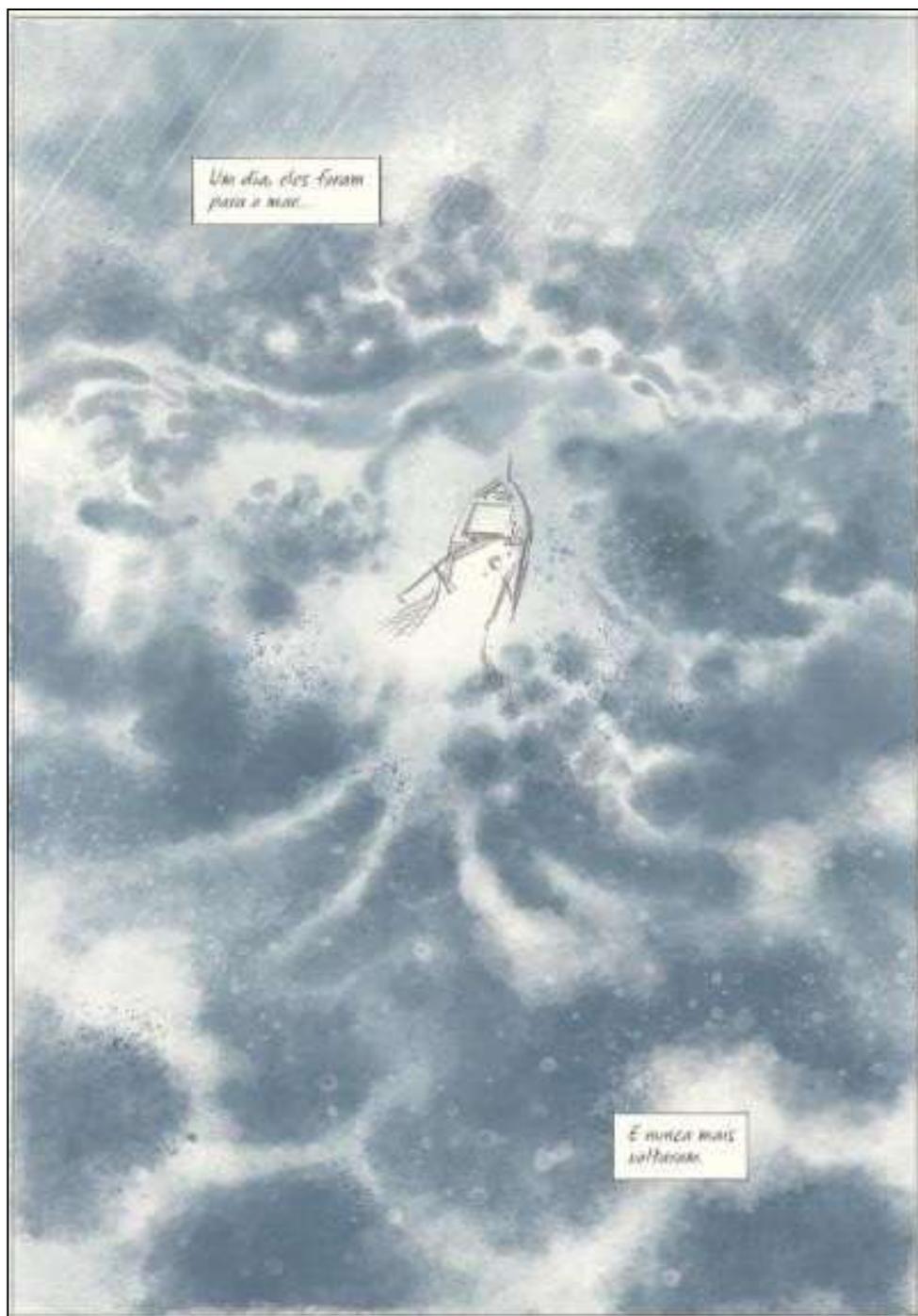
*Jane* é uma narrativa que traz um recorte de uma parte do romance *Jane Eyre*, de Brontë. Ou seja, o contexto explorado por McKenna e Pérez nessa releitura contemporânea é o momento em que Jane vai morar na casa do Sr. Rochester. A obra de McKenna e Pérez se passa nos Estados Unidos, onde há uma protagonista que dá nome ao livro (Jane), e que, através de uma bolsa de estudos, que ganhou por sua habilidade como desenhista, decide pegar o dinheiro que juntou durante todo o tempo que morou com a tia e os primos para ir morar em Nova York com o intuito de estudar artes.

Nessa homenagem feita a Brontë, a história começa com Jane explicando o que aconteceu com seu pai e sua mãe quando ela ainda era criança, e os quadinhos em tons de azul e cinza são utilizados para retratarem o mar com tempestade, cenário onde teria ocorrido a perda dos seus pais.

---

<sup>32</sup> “The hardest part was really trying to make it contemporary and trying to make it about what a Young woman would be facing in that time in her life, but also maintaining the timelessness of the relationships” (THOMPSON, 2017, n.p).

Figura 6 – Naufrágio do barco de pesca onde os pais de Jane trabalhavam.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 7).

Em seguida, a narrativa nos mostra através de quadros com desenhos rabiscados e nas cores preto e branco o período em que Jane morou com a tia e os primos. Na história, trata-se de um período solitário, em que a presença dela passava despercebida pelos outros moradores da casa.

Figura 7 – Como Jane se sentia morando com a tia e os primos.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 9).

A história ganha um rumo mais colorido, com quadros na paleta de tons amarelo, vermelho, azul, roxo e laranja no momento em que Jane desembarca na movimentada cidade de Nova York. Neste seu novo lar, ela descobrirá quem realmente é, e também passará por novas experiências que moldarão seu caráter e suas atitudes. Trata-se, portanto, de uma nova etapa de sua vida, e isso fica visualmente representado com a introdução de novas cores na história.

Figura 8 – Cidade de Nova York.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 14-15).

Jane é uma obra que busca introduzir rapidamente o leitor na história apresentando sem muitos rodeios os seus personagens. Com um texto simples, sintético (porém, não superficial) e diálogos objetivos, a *graphic novel* consegue fazer com que o leitor capte o que está sendo dito e mostrado, tanto na mente da personagem principal quanto no seu entorno.

Essa releitura da obra de Brontë traz nas suas páginas algo muito similar com a história do texto fonte, porém contém elementos únicos da sua narrativa, que podem ser observados em certos pontos da obra, como por exemplo: Adele é filha do Sr. Rochester; Jane agora tem amigos: Hector (seu colega de quarto) e Nicole (colega da

faculdade); seu romance com o Sr. Rochester é mais evidente; e o carinho e senso de responsabilidade pela vida de Adele é notável nesta obra.

A ilustração e o uso das cores feita por Pérez são responsáveis por conduzir o, digamos, “estado de espírito” da personagem, exemplo: se ela está em alguma situação alegre e animada usa-se tons vivos, se está em momento de tensão, medo ou pensativa a paleta de cor utilizada é a cinza ou em tons mais escuros. Identificamos essa técnica usada por Pérez já no início da narrativa, pois ao retratar a vida de Jane enquanto morava com a tia e os primos, nos quadros surgem rabiscos em tom preto e branco, simbolizando a vida um tanto quanto desanimada que a protagonista levava; já quando ela se muda para Nova York, a paleta de cores também muda, a partir do momento que a sua vida ganha sentido e ela vai se sentindo feliz naquele novo ambiente.

Figura 9 – Jane andando por Nova York.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 18).

Figura 10 – Jane chegando no local onde vai morar.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 19).

Com quadrinhos de ação que têm ritmo tal qual as cenas de um filme, *Jane* é uma história que nos apresenta uma personagem que busca seu lugar no mundo, que decide mudar de vida ao conseguir uma bolsa de estudos numa faculdade de arte em Nova York e ver sua vida ganhar um novo sentido ao aceitar uma vaga de emprego como cuidadora da menina Adele.

A descoberta de seus novos “poderes” como adulta e cidadã do mundo em busca de independência numa terra desconhecida é, de certo modo, representada nas imagens propostas nos quadrinhos. O uso da cor, nesses momentos, é um elemento que chama a atenção, posto que somente o céu azul e a personagem Jane estão coloridos nos primeiros segmentos, enquanto o resto do quadro permanece em preto e branco.

No que diz respeito ao emprego como cuidadora, Jane sente afeição e identificação pela garota, pois assim como Adele, Jane também foi uma criança solitária. Com o avançar da história, Jane decide falar com o pai da menina, que é totalmente ausente em suas funções paternas, para que ele tome providência em relação a algumas situações que estão ocorrendo com Adele na escola.

Diante dessa demonstração de importância que Jane mostrou pela garota para Sr. Rochester, ele passa a vê-la com outros olhos. A partir desse momento, Jane e Rochester ficam mais próximos e acabam tendo um relacionamento. Mas ainda existe um mistério que cerca a vida do Sr. Rochester e de Adele, e isso é desvendado no final do livro.

#### **4.1.1 A narrativa visual objetiva**

Neste subtópico analisamos a *graphic novel Jane* no sentido de demonstrar que nela há elementos de uma novela folhetinesca, tal qual identificamos em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, no segundo capítulo desta dissertação. Para essa análise, escolhemos três momentos na narrativa visual em que as características dos gêneros Novela e Folhetim foram detectadas.

Figura 11 – Jane organizando as coisas para ir embora.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 11).

Nesse momento da narrativa, Jane, nos apresenta a decisão de sair da casa da tia e partir para Nova York. Conforme já abordado por Moisés (1987), o gênero novela “sempre correspondeu a um desejo de aventura e fuga realizado com o mínimo

de profundidade e o máximo de anestésico” (MOISÉS, 1987, p. 61). A aventura em *Jane*, nesse caso, está representada pelo mito da viagem, que é representante da mudança de um estado a outro, e também como indicativo de novas experiências em novas paisagens e com novos personagens.

A decisão de mudança de vida é mostrada em todos os quadros através de certas ações: no primeiro quadro, por exemplo, ela resgata todo o dinheiro que conseguiu com o trabalho que tinha; num momento da narrativa, ela fala “economizei cada centavo que ganhei” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 10). Percebemos que Jane trabalhou de forma árdua, e isso pode ser notado visualmente através do curativo que traz na sua mão; o segundo quadro revela uma Jane pensativa sobre os motivos que a levaram a tomar essa decisão. A mala em cima da cama já está pronta, mas ainda aberta, talvez para guardar o objeto que ela está segurando; no terceiro quadro, o colar com a foto dos pais pode ser interpretado como uma espécie de benção ou proteção que Jane invoca para ser corajosa nessa nova jornada que está por vir; e no quarto e último quadro, o retrato da falta de afeto e importância que Jane tem na vida dos outros moradores da casa, que continuam fazendo o que sempre fizeram sem inclui-la nas suas atividades; pela imagem, vemos que eles nem percebem a sua saída, carregando uma mala, pois continuam assistindo à televisão.

Nesse início, a narrativa nos revela como o elemento ação é trabalhado. Através de quatro quadros podemos fazer diferentes interpretações sobre o momento da partida de Jane para Nova York, uma vez que tais quadros são desenhados no sentido de fazer com que o leitor se envolva com a história e entenda os motivos que levarão a protagonista a partir.

Por intermédio do quarto quadro, a curiosidade do leitor pode ser despertada, uma vez que Jane sai da casa da tia e se muda para outra cidade; há uma interrupção na história para a personagem principal já retornar em um novo cenário, com personagens e ambientes diferentes. Esse elemento de interrupção no andamento da narrativa é uma das características do folhetim.

Nos próximos quadrinhos percebemos a passagem do tempo desenvolver-se de forma mais acelerada. Jane e Adele passam vários meses sem a presença do Sr. Rochester, e isso é mostrado através de datas comemorativas e estações do ano.

Figura 12 – Jane e Adele ao longo dos meses.



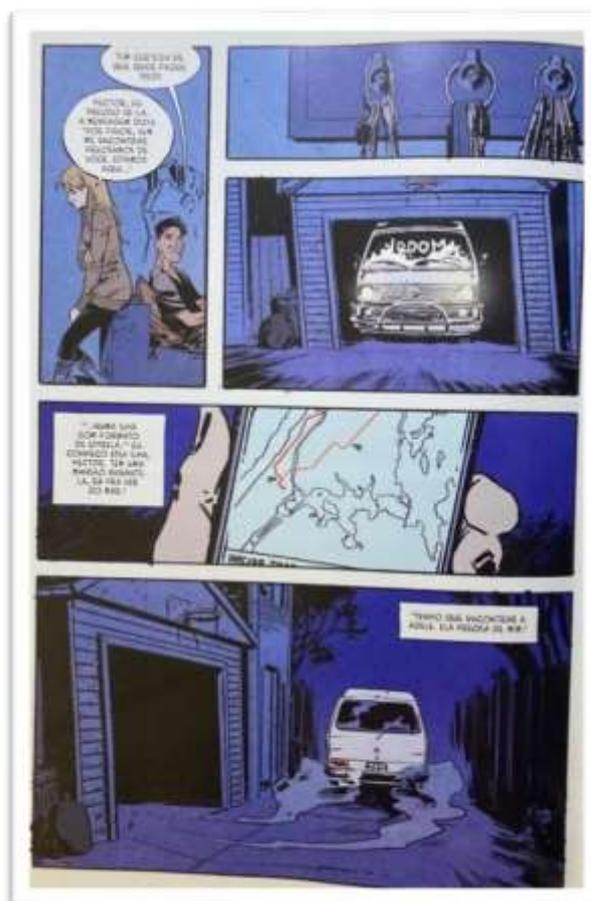
Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 125).

No primeiro quadro percebemos um contexto de comemoração do Halloween; Jane leva Adele para pedir doces na rua. Adele parece feliz com a sua fantasia de Mulher Maravilha, parece esquecer por um tempo que o pai viajara havia meses. Jane olha para Adele feliz e se sente feliz pelo fato de a garota estar se divertindo. No próximo quadro, já vemos Jane sozinha caminhando para casa ou para o trabalho. O importante nesse quadro é notar que os dias se passaram, que uma nova estação chegou, demonstrando a passagem rápida de tempo. No terceiro quadro, já vemos Adele em outra estação de ano, o inverno, provavelmente próximo ao natal, já que nos é mostrado na imagem o boneco de neve, símbolo visual bastante recorrente em contextos natalinos. Nessa imagem, a criança também parece feliz brincando com os

flocos de neve, o que nos leva a crer que a ausência do pai por um tempo é esquecida. No quarto e último quadro Adele comemora seu aniversário junto a Jane e Magda (governanta da casa). A menina aparece comendo seu pedaço de bolo e Jane aparece sorrindo ao fundo participando desse momento na vida da criança.

Os quadros acima nos mostram também as características do gênero novela; isso porque faz com que o leitor perceba que as situações visualmente apresentadas traduzem a narrativa de Jane através de um enquadramento feito para que haja um andamento acelerado da história tal qual o da vida diária. Ou seja, podemos deduzir que a intenção dos autores nesse fragmento narrativo é mostrar o transcorrer do tempo. Dentro dessa perspectiva, observamos características do folhetim, já que entendemos que o traço de Pérez tenta se aproximar do realismo literário, fazendo um registro da vida cotidiana, sem a pretensão de perpetuar a verdade, mas apenas mostrando algo que seja verossímil.

Figura 13 – Jane indo ao encontro de Adele e Rochester.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 162).

O contexto dessa figura é de uma Jane preocupada porque recebeu uma mensagem de Adele pedindo para encontrá-la. Jane fica na dúvida se vai ou não ao encontro da menina e conversa sobre isso com Hector, seu amigo. Nesse momento da narrativa, Jane já não trabalhava mais como babá de Adele, devido à descoberta do segredo do Sr. Rochester, que mantinha a esposa (Isabel) viva dentro de casa, já que estava em coma e vivia através de aparelhos. Após essa descoberta por Jane, durante um assalto que ocorreu na mansão, Rochester e Adele precisaram ir embora de casa, a fim de protegerem as suas vidas, já que havia alguém que desejava a morte do Sr. Rochester.

Com isso, os próximos quadros trabalham as ações que Jane vislumbra diante dessa situação: primeiro ela decide ir ao encontro, e isso é simbolizado através das chaves, no segundo quadro. Em seguida, no terceiro quadro, um carro aparece dentro de uma garagem (o carro pertence a Hector). No próximo, um celular é ligado para se verificar no GPS a localização da ilha (local onde estava Adele e o Sr. Rochester), e no último vemos Jane partindo para o seu destino.

Através desses quadros, também identificamos as características tanto do gênero novela quanto do folhetim. Os autores nos apresentam cenários/cenas muito rapidamente e de forma pontual, ou seja, a imagem de um objeto, como o chaveiro, já indica que a personagem vai usar uma das chaves para ligar o carro. Logo após, vem o uso do celular para usar o GPS e, por último, o automóvel sai pelas ruas. Em cada quadro são informadas ao leitor as ações que serão tomadas. No entendimento de Moisés (1987) no gênero novela é a ação que importa; dessa forma, a geografia fictícia utilizada pelo autor apenas serve de cenário para que a ação seja desenvolvida pela personagem, isso serve para o desenrolar da história. Dessa forma, os autores não se preocupam com certos detalhes que podem causar questionamentos, já que o importante na narrativa é fazer com que a ação seja realizada de forma acelerada, para chegarmos logo ao desfecho final. Situação semelhante acontece no gênero folhetim, que tem entre suas características essa interrupção bruta de um cenário para outro e troca de personagens e situações de forma constante, mas que também é essencial para dar continuidade para a narrativa.

Dessa forma, entendemos que nas três figuras analisadas da obra *Jane* há elementos que tornam a narrativa semelhante à obra *Jane Eyre*. Tais semelhanças estão pautadas nos seguintes aspectos: a narrativa gira em torno de uma personagem principal que

é Jane; o enredo aborda uma única situação e conflito, que é o da personagem em busca do seu lugar ao mundo e o seu reconhecimento pessoal e profissional; o predomínio do elemento ação, os acontecimentos se dão de forma multívoca/polivalente, isto é, de forma acelerada, sem fazer com que o leitor reflita sobre aquilo; Jane transita por vários cenários, que fazem com que a narrativa mantenha o ritmo rápido e evolua para o seu desfecho; os acontecimentos presentes na narrativa fazem um registro de vida cotidiana, principalmente nas imagens em que Jane está com Adele e quando Jane usa o celular para localizar Adele e Rochester, de forma criativa e envolvente. Todos esses elementos mencionados estão presentes no que chamamos no capítulo 2 (dois) de novela folhetinesca, em razão da união das características dos dois gêneros.

McKenna e Pérez trabalharam para fazer de *Jane*, uma narrativa que lembra o seu texto fonte, devido aos pontos acima mencionados e analisados, mas contendo elementos únicos da sua narrativa, como: novos cenários, personagens, desfecho final e, principalmente, os recursos midiáticos que foram utilizados para a construção da obra, como a mudança da mídia romance para a mídia quadrinhos (que neste trabalho chamamos de *graphic novel*), a paleta de cores utilizada pelo ilustrador, o formato do desenho escolhido e a linguagem mais acessível. Com todos esses recursos, podemos entender que em *Jane*, de McKenna e Pérez, também são encontradas características de uma novela folhetinesca.

#### **4.1.2 *Jane*: romance gráfico de formação?**

Conforme abordado no segundo capítulo desta pesquisa, o *Bildungsroman* (romance de formação) é aquela narrativa em que o personagem principal geralmente tem sua trajetória contada da juventude até parte da sua vida adulta, e onde há certo nível de desenvolvimento pessoal e de formação de caráter. Em *Jane* nos é apresentada uma narrativa que contém alguns elementos que podem ser identificados como *Bildungsroman*.

Na *graphic novel* de McKenna e Pérez (2019) percebemos, logo nos primeiros quadros, que a personagem principal é uma órfã, já que ela inicia sua história contando o que aconteceu com seus pais. Na figura seguinte, no primeiro quadro, temos a imagem de perfil de uma jovem (Jane), com uma mochila ao seu lado,

sentada olhando o mar pela janela de um ônibus. Ela está indo para Nova York, e é a partir dessa viagem de ônibus que ela começa a contar sua história através dos seus desenhos. Já no segundo quadro, percebemos somente o cabelo de Jane e sua mão apontando para mar, provavelmente para o local onde o navio em que seus pais trabalhavam afundou.

Figura 14 – Jane no ônibus a caminho de Nova York.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 6).

No gênero *Bildungsroman* temos uma narrativa linear de um tempo específico e passageiro da vida de um personagem. No caso da obra *Jane*, a narrativa relata os acontecimentos que a protagonista enfrenta ao se mudar para Nova York, que são as dificuldades como estudante de arte e no novo emprego (dada a existência de um mistério na mansão onde Jane trabalha).

O *Bildungsroman* também retrata a insatisfação da vida dessa jovem, e é o que acontece com Jane, que, cansada de ser uma pessoa invisível para tia e os primos com quem conviveu após a morte dos pais, decide trabalhar para juntar dinheiro e sair da casa da tia. De acordo com Rohde (2015), o *Bildungsroman*:

[...] é a história de um jovem que começa a jornada da vida em um estado de ignorância, experimenta a amizade e o amor, luta com as duras realidades do mundo e, dotado de variedade de experiências, atinge a maturidade, encontrando sua missão no mundo (ROHDE, 2005, p. 66 – tradução nossa)<sup>33</sup>.

Podemos dizer que na trajetória da personagem Jane também estão presentes essas características, uma vez que, ao se mudar para um dos maiores centros urbanos do mundo, faz novos amigos, apaixona-se e se depara com desafios e situações que contribuem consideravelmente para o seu amadurecimento. Ela, ao final da história, sai como mulher vitoriosa, fortalecida e repleta de novos aprendizados.

---

<sup>33</sup> The history of a young man who sets out into life in a state of ignorance, experiences friendship and love, struggles with the hard realities of the world and, armed with a variety of experiences, achieves maturity, finding his mission in the world (ROHDE, 2005, p. 66).

Figura 15 – Jane no seu local de trabalho.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 10).

Na figura acima entendemos que o local onde Jane trabalhava era um barco pesqueiro. É provável que o trabalho dos seus pais era o mesmo executado por Jane, cujo ambiente parece insalubre e também perigoso (já que seus pais foram vítimas de um naufrágio); Jane trabalha retirando as vísceras de peixes recém-pescados.

Nos quatro quadros Jane narra sua trajetória antes de chegar a Nova York, informando ao leitor como conseguiu dinheiro para sair da casa da tia. No primeiro quadro, referindo-se à sua habilidade de desenhar, ela informa: “Eu esperava que, um dia, esse fosse meu bilhete de partida” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 10). Jane pensava que ela não tinha utilidade para ninguém, mas sabia que era capaz de absorver o que via e representar isso num pedaço de papel. Sua habilidade de desenhar foi que a fez conseguir a bolsa de estudos na faculdade de arte.

Nos quadros seguintes ela continua contando sua trajetória: “Arrumei um trabalho” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 10) – segundo quadro; “Fiz o máximo de viagens que pude” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 10) – terceiro quadro; “Economizei cada centavo que ganhei” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 10) – quarto quadro. Através das falas de Jane e das imagens feitas por ela (ela é quem conta e desenha as imagens contando sua história), notamos o quanto foi árduo para a personagem ter que trabalhar para levantar a quantia necessária para ir embora; o fato de ter tido que economizar cada centavo que ganhou revela o quão insatisfeita ela se encontrava morando com a tia e os primos.

Nas palavras de Galbiati (2011), o protagonista de um *Bildungsroman* “deve ter alguma razão para iniciar a sua jornada. Uma perda ou descontentamento pode impulsioná-lo a deixar seu lar” (GALBIATI, 2011, p.16). Jane não tinha a casa onde morava com a tia e os primos como um lar, e talvez um dos motivos de querer partir tenha sido a falta de atenção, cuidado e amor que ela não teve da tia. Dessa forma, vai em busca de um lar que lhe pertença.

Na obra *Jane* existem várias histórias dentro de uma história. Para analisarmos a dimensão do *Bildungsroman* na obra em questão, focamos em uma dessas histórias, que é a da própria personagem Jane e seu desafio como artista, no início da vida acadêmica, na qual surgem várias dúvidas a respeito do trabalho que anda desenvolvendo. Através das imagens selecionadas, procuramos mostrar as etapas que a personagem enfrentou até o seu desfecho.

Figura 16 – Jane na sua aula de desenho.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 43).

O *Bildungsroman* aborda os conflitos do homem com o mundo, e os obstáculos percorridos até que se alcance um objetivo final. Nesse momento da narrativa

mostrado na Figura 16, temos Jane em uma das suas aulas de desenho. No primeiro quadro, a professora de Jane, cujo nome é Chantal, explica aos alunos que “se você não sabe quem é, jamais será capaz de expressar seu olhar único sobre a arte, sua voz idiossincrática” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 43). Reparamos que se encontra em negrito a expressão “quem é”; dessa forma, compreendemos que nesse quadro é buscado o aperfeiçoamento da personagem principal, e isso ainda é reforçado através de outra fala da professora Chantal em que diz: “É importante saber quem você é” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 43). Essa busca pelo auto-conhecimento e pelo aperfeiçoamento é uma das características do *Bildungsroman*, e Jane irá conquistar isso ao longo da narrativa, apesar das outras situações que acontecem na sua vida.

No segundo quadro é feita a apresentação da amiga da faculdade de Jane, Nicole. Nicole parece gostar de Jane assim que a vê. A introdução dessa amiga na narrativa serve de apoio para que Jane continue fazendo o seu trabalho da maneira que ela veja o mundo ao seu redor sem se deixar frustrar com os comentários da professora. Nos dois quadros seguintes temos a professora Chantal chamando a atenção de Jane, quando ela questiona se a moça entendeu o que ela quis dizer com “expressar sua individualidade”, frisando: “Você é uma intérprete, não uma câmera. Lembre-se disso” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 43). Entendemos que pelos gestos da professora, Jane não estava desenhando o/a modelo do primeiro quadro da forma como ela esperava que fosse feito. No quinto quadro, Jane parece estar confusa por não saber o que a professora espera dela, uma vez que ela sempre desenhava dessa forma. No último quadro da figura, notamos através da imagem da mão e do papel caindo – inclusive, há nele uma onomatopeia representando o som do papel sendo rasgado; após a crítica sobre a forma como estava desenhando, Jane acaba desistindo do desenho que havia feito na aula.

Para Galbiati (2011), “o processo de amadurecimento é longo, difícil e gradual: há conflitos entre as necessidades (desejos) do herói e as visões (julgamentos) impostas por uma ordem social” (GALBIATI, 2011, p. 56). Nas duas figuras subsequentes, constatamos que além das dificuldades que Jane está enfrentando no trabalho, ela ainda tem que se esforçar para estar presente e focada nas aulas da faculdade. Na figura de número 17, nos dois primeiros quadros, percebemos a sensação de alívio que a personagem principal está sentindo após ter conseguido agendar uma reunião do seu patrão com os professores de Adele. Falar sobre esse assunto com o Sr. Rochester é algo tenso para Jane, uma vez que ele não queria

comparecer a tal reunião. No último quadro da figura 17, a fala é da professora Chantal informando que haverá uma exposição na galeria de arte e pede para os alunos que inscrevam seus trabalhos, enquanto Jane dá início ao seu desenho que tem como modelo um homem à frente. O aviso de uma reunião às 11 horas se trata da reunião no colégio da Adele, entre Rochester e os professores da criança.

Na figura 18 temos a continuação da fala da professora Chantal, enquanto Jane recebe uma mensagem de alerta no celular avisando sobre a reunião. Chantal continua falando a respeito das inscrições dos trabalhos na galeria de arte, dizendo “aprovamos somente uma pequena parte dos trabalhos inscritos, cerca de dez por cento...” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 65). No próximo quadro compreendemos que a professora de Jane a está rondando, a fim de saber o que ela anda produzindo; também podemos deduzir que existe uma pressão por parte da professora sobre a personagem título da obra.

No *Bildungsroman*, temos a figura de um herói que se confrontando com o seu meio vai aprendendo a conhecer a si mesmo e os outros ao seu redor, ou seja, começa a aprender a lidar com as situações que vão aparecendo na sua vida. Jane encontra-se nesta fase, em que, além da pressão na faculdade, tem que lidar com os problemas que precisam ser solucionados no trabalho. Nos últimos quadros, notamos a preocupação de Jane com a reunião, se o Sr. Rochester está ciente do compromisso no colégio da filha, e a rapidez com que Jane deixa a faculdade (no quarto quadro Jane está correndo) para ir à escola da criança para saber se Rochester fora à reunião. Essas situações percebemos também ao analisar a fala da personagem como “Droga”, “Você lembrou ele, né, Magda?” e “Eu pedi pra você colocar na agenda dele” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 65).

Figura 17 – Jane após conversa com Rochester.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 64).

Figura 18 – Jane indo para a reunião no colégio de Adele.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 65).

A próxima figura a ser analisada também faz parte do processo de aprendizagem de Jane, tanto na área da sua vida profissional como na vida pessoal – o que envolve o Sr. Rochester e Adele. Esses são os dois desafios que Jane

enfrenta ao longo da narrativa: a busca por um lugar que lhe pertença, ou seja, uma família que a acolha, o que ela vê em Adele e Sr. Rochester, e o seu reconhecimento profissional, uma vez que ela não tem certeza se a forma como está desenhando vai ser aceita pela professora Chantal para a exposição na galeria de arte.

Figura 19 – Jane desenhando Rochester.



Na figura 19, notamos que Jane desenha o que está acontecendo na sua vida; ela diz: “Nunca me senti tão confusa com alguém” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 79). Essa fala está relacionada ao Sr. Rochester, posto que Jane não saiba o que sente por ele. No quadro dois, notamos Jane desenhando no seu quarto, e verificamos que há vários desenhos seus na parede do cômodo; lá se encontra um desenho de Adele, do segurança Steve (o nome dele é Ben, mas Jane só descobre isso depois), entre outros. No terceiro quadro, já aparece um desenho do Sr. Rochester feito por Jane com a sua fala: “Tudo que eu sabia era que, por algum motivo, não conseguia parar de desenhar ele” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 79). Nesse quadro já podemos entender que existe um sentimento de Jane por ele, mas, ao que parece, a protagonista ainda não está sabendo lidar com isso.

No próximo quadro, temos Nicole indagando a Jane sobre os seus sentimentos com relação a Rochester. O cenário dos quadros muda do quarto de Jane – onde ela desenha, para a sala de aula – onde ela está com Nicole. O quadro seguinte foca na expressão de dúvida no rosto de Jane ao responder à pergunta da amiga: “Não faço ideia, sério” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 79). Já no último quadro há foco no rosto da amiga dizendo a Jane que acha o Sr. Rochester bonito; ao fundo, aparece Jane com uma outra expressão de dúvida.

Nas palavras de Aguiar e Silva (1991), o jovem adulto do *Bildungsroman* “confronta-se com o seu meio e vai aprendendo a conhecer-se a si mesmo e aos outros” (AGUIAR E SILVA, 1991, p. 730). A afirmação do teórico vai ao encontro da situação vivida por Jane, já que ela não consegue entender o que sente, e só aos poucos vai percebendo os próprios sentimentos; ela se sente atraída por Rochester, mas fica confusa, talvez por ser esta uma experiência nova.

Figura 20 – Jane conversando com sua amiga Nicole I.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 160).

Figura 21 – Jane conversando com sua amiga Nicole II.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 161).

Nas imagens acima observamos que Jane está com um semblante triste, e isso se dá em razão do afastamento que ela teve de Adele e Rochester nesse momento

da narrativa. Na figura 20, no quadro um, percebemos que Jane está com um celular em uma mão e na outra segura um pedaço de giz pastel. Ela ainda se questiona acerca do motivo de ser leal a Rochester. Jane está concentrada nos seus pensamentos, e notamos isso ao analisar o quadro dois, na qual Nicole pergunta a ela quais desenhos ela iria inscrever na mostra de arte. A amiga não responde devido ao fato de estar imersa em seus pensamentos. No último quadro da figura 20, Nicole ainda complementa a pergunta feita no quadro anterior com “Na mostra”, referindo-se à exposição na galeria de arte. Neste último quadro, notamos que Nicole olha com preocupação para Jane que se mantém com o olhar fixo no seu desenho.

A resposta para a pergunta feita pela amiga vem no primeiro quadro da figura 21, onde ainda com o semblante triste Jane responde “Ah, nenhum. Chantal odeia meu trabalho” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 161). No quadro seguinte, Nicole parece incrédula com a resposta de Jane, e diz a ela: “Eu amo o seu trabalho. É real. E triste” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 161). No quadro subsequente, o telefone de Jane toca e há uma mensagem de Adele. A seguir, Nicole ainda pergunta aonde Jane está indo e qual seria o problema, uma vez que Jane rapidamente abandona o que está fazendo e se arruma para sair. No último quadro, Jane deixa a sala onde estava desenhando, e então percebemos que o desenho que estava sendo feito por ela representava uma imagem de Adele.

Com isso, entendemos que o gênero *Bildungsroman* se encaixa na narrativa ao abordar uma personagem que nunca é a mesma ao longo da sua história, as circunstâncias que vão acontecendo na sua vida servem para que ela se transforme ao final da jornada numa pessoa mais rica, tanto em reflexões quanto em experiências. Entendemos que Jane deu prioridade ao chamado de Adele em vez de continuar terminando o seu trabalho para a exposição. A escolha de Jane por atender ao chamado de Adele foi fundamental, uma vez que ao chegar no local informado pela garota, ela pode ajudar Rochester contra o homem que queria assassiná-lo.

Figura 22 – Jane recebendo a aceitação do seu trabalho na galeria de arte.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 212).

O primeiro quadro da figura 22 é Jane assistindo a uma notícia sobre a morte do tio de Adele (Richard Mason) e de Isabel (mãe de Adele) na ilha onde Sr. Rochester e a filha se esconderam dos homens que os perseguiam. Tais homens estavam a mando de Richard Mason. No segundo quadro, Nicole lamenta pelos acontecimentos e pergunta a Jane se ela teve notícias de Adele. No quadro três, Jane desvia o olhar do celular e responde para a amiga que quer dar um tempo para Adele, uma vez que os acontecimentos que ela presenciou foram demais para uma criança. No quadro quatro, Chantal vai ao encontro de Jane e Nicole para dizer a Jane que ficou surpresa com o trabalho desenvolvido por ela. Notamos o perfil de Jane e percebemos que ela fica séria ao ouvir o que a professora acabou de dizer. No próximo quadro, temos Chantal informando a Jane que o trabalho dela foi selecionado para a exposição na galeria de arte. No sexto e último quadro, Jane parece não acreditar no que a professora lhe disse; já Nicole parece bem mais animada e feliz pela conquista da amiga e deseja-lhe boas-vindas à cidade grande. Chantal, ao fundo, parece dar a notícia acerca da seleção para os outros alunos.

De acordo com Arruda (2007):

[...] o herói dessa forma de romance vive um ciclo no qual o seu amadurecimento é o objetivo final. [...] em sua trajetória, passa por percalços, dificuldades, instabilidades e normalmente tem sua formação através de instrutores, mentores, pessoas mais velhas e encontros com a arte, com a política e com a vida pública (ARRUDA, 2007, p. 20).

No caso de Jane, ela sempre teve o apoio da amiga Nicole, que sempre amou o seu trabalho e deu força a ela para continuar desenhando da forma como ela via as pessoas e coisas, dizendo que os seus desenhos eram “reais”. Por fim, Jane acaba alcançando o seu objetivo, que é ter seu trabalho exposto e reconhecido pela professora Chantal. A partir disso, a protagonista ganha confiança para continuar desenvolvendo suas habilidades de artista.

Figura 23 – Jane com seus amigos na galeria de arte.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 214).

Na figura analisada temos no primeiro quadro a exposição de Jane na galeria de arte. Ela está com seu amigo Hector, com quem divide a casa, quando Nicole chega para lhe dar os parabéns pela exposição. No segundo quadro, Nicole abraça Jane e diz o quanto está orgulhosa do trabalho delas, e por terem chegado até ali.

Percebemos que Jane está feliz diante dessa conquista na sua vida, e isso é notado pelo seu sorriso nos quadros um e dois. No último quadro, Nicole pergunta quais os planos que Jane tem para o futuro, enquanto atrás dela aparece uma mão de criança lhe chamando a atenção.

Concluimos, portanto, que Jane, após enfrentar alguns obstáculos no início da vida acadêmica e uma certa pressão vinda da professora, consegue sair vitoriosa; prova disso é que o seu trabalho foi reconhecido e aceito para a exposição, o que a deixa feliz, pois entendemos que ela seguiu sua intuição e continuou a desenhar acreditando no trabalho que estava desenvolvendo. Dessa forma, entendemos que isso pode ser visto como um dos elementos do *Bildungsroman*.

Figura 24 – Jane recebendo a visita de Rochester e Adele na galeria de arte.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 216).

Na última figura analisada, os personagens envolvidos na narrativa estão na galeria de arte. No primeiro quadro, Jane não disfarça seu ar de felicidade por ver Rochester na sua exposição. Entendemos que Adele olha para o pai com uma expressão de felicidade, posto que ele esteja ao lado de Jane. A expressão de Adele ao olhar para o pai pode significar uma reaproximação dos dois após o ocorrido na ilha; um outro motivo pode ter sido a insistência de Jane para que Rochester fosse mais presente na vida da criança, o que acabou dando certo, uma vez que ele e Adele parecem bem mais próximos agora.

No segundo quadro da figura 24, todos os três estão com uma expressão de felicidade; entendemos que o motivo é por estarem juntos novamente, como uma família. Rochester pede a Jane para lhe contar mais sobre o seu trabalho, enquanto que Adele, entre ela e o pai, parece querer também saber sobre os desenhos de Jane. Esta, em resposta, diz a ele que vai contar sobre o seu trabalho exposto. Os três personagens principais da narrativa estão parados diante dos trabalhos de Jane, os quais nada mais são do que muitas das representações que nós, leitores da *graphic novel*, visualizamos ao longo da narrativa.

Diante desse desfecho, concluímos essa análise com o que Bakhtin (2003) entende sobre o *Bildungsroman*: “Na análise de *Bildungsroman*, o ponto de partida é a ideia do romance do herói individual em um processo de transformação, ‘no processo de se tornar alguém’” (BAKHTIN, 2003, p. 171). Com isso, compreendemos que na obra *Jane*, de McKenna e Pérez, existe uma espécie de sobrevivência de certas características que fazem parte de um romance de formação.

Os motivos que abordamos durante a análise foram: Jane – jovem heroína descontente com a vida que levava, decide mudar-se para a cidade grande em busca de algo melhor; a personagem passa por situações e conflitos com os outros e consigo mesma; Jane consegue enfrentar os obstáculos impostos durante a jornada; ao final da narrativa, ela consegue a sua integração social, torna-se alguém valorizada e cercada de algumas pessoas que a admiram e nutrem sentimentos verdadeiro por dela.

#### 4.2 DE *JANE EYRE* A *JANE*: ADAPTAÇÃO TRANSCULTURAL

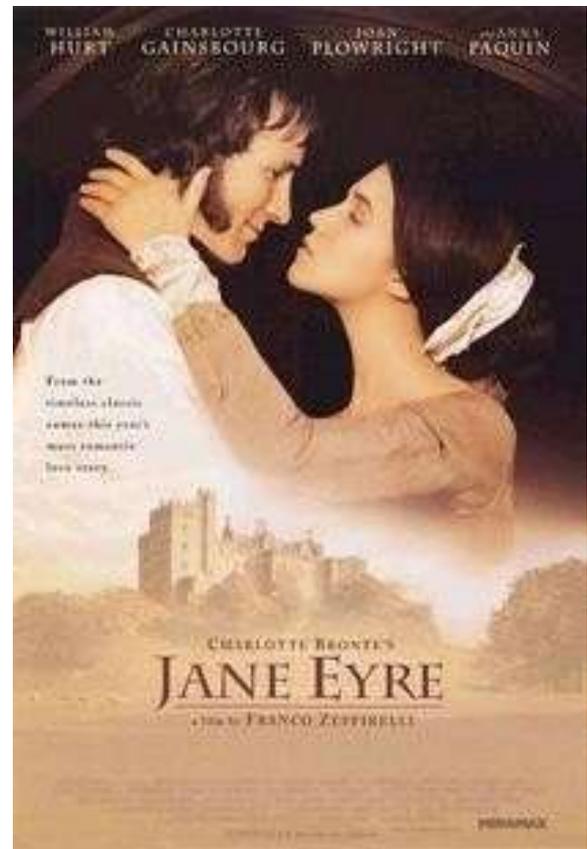
A obra *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, já foi alvo de muitas produções artísticas, o que levou a adaptação do romance para diferentes tipos de mídias – como o teatro, cinema, balé, televisão, quadrinhos, entre outras mídias. Segundo Pereira (2021), só para a mídia filme existem mais de trinta adaptações do romance, o que já garante um público considerável em comparação às outras mídias. A seguir, alguns cartazes de divulgação dos filmes *Jane Eyre* ao longo dos anos.

Figura 25 – Cartazes I e II – adaptações cinematográficas de *Jane Eyre*, de 1934 e 1943.



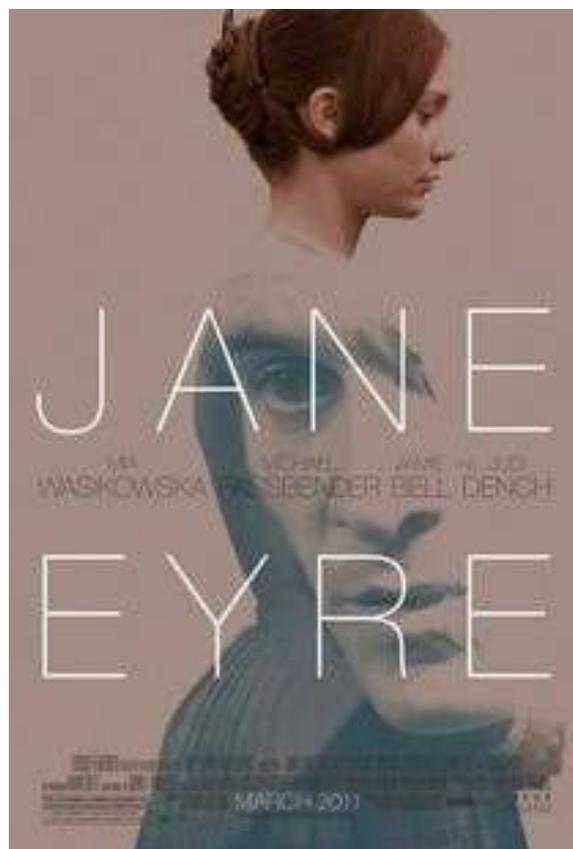
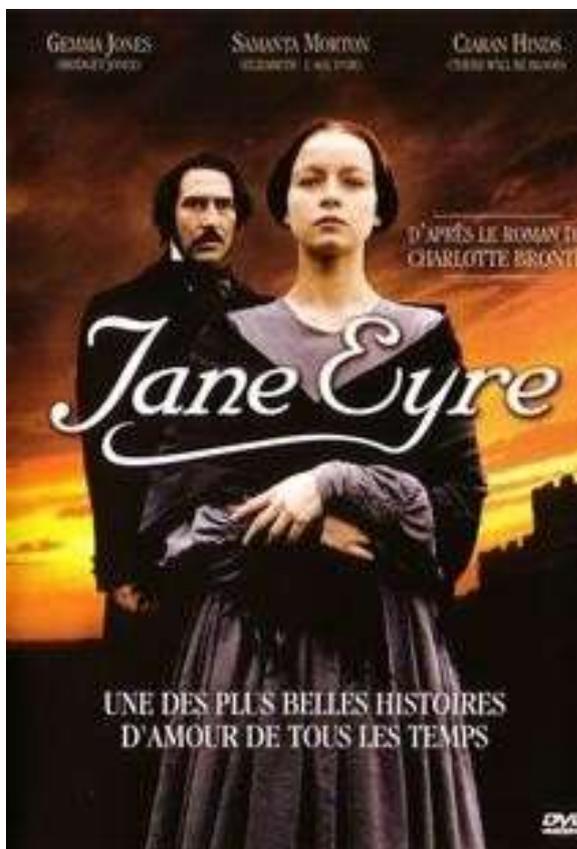
**Fonte:** Disponível em: <https://filmow.com/listas/adaptacoes-de-jane-eyre-obra-de-charlotte-bronte-1194935/>. Acesso em: 16 out. 2022.

Figura 26 – Cartazes III e IV – adaptações cinematográficas de *Jane Eyre*, de 1970 e 1996.



**Fonte:** Disponível em: <https://filmow.com/listas/adaptacoes-de-jane-eyre-obra-de-charlotte-bronte-1194935/>. Acesso em: 16 out. 2022.

Figura 27 – Cartazes V e VI – adaptações cinematográficas de *Jane Eyre*, de 1997 e 2011.



Fonte: Disponível em: <https://filmow.com/listas/adaptacoes-de-jane-eyre-obra-de-charlotte-bronte-1194935/>. Acesso em: 16 out. 2022.

Além do cinema, o romance também passou por processo de adaptação para séries de televisão. De acordo com Pereira (2021):

A primeira é uma série da BBC, produzida no ano de 1937, com a atriz Curriqwen Lewis interpretando Jane Eyre. A primeira série norte-americana de *Jane Eyre* é de 1939, com Flora Campbell e Dennis Hoey. No ano de 1949, a TV estadunidense CBS lança outra série baseada no romance de Charlotte Brontë, estrelada por Mary Sinclair e Charlton Heston. O canal de televisão brasileiro TV Tupi também produziu sua adaptação de *Jane Eyre* no ano de 1955. Em 1956, a BBC produziu mais uma série de *Jane Eyre*, com seis episódios, cada um de trinta minutos, e foi estrelada por Daphne Slater como Jane Eyre e Stanley Baker como Rochester. A série foi dirigida por Campbell Logan e roteirizada por Constance Cox. Nos anos de 1973, 1983 e 2006, o canal britânico BBC voltou a adaptar o romance para a TV (PEREIRA, 2021, p. 76-77).

Figura 28 – Cartazes de divulgação das séries de TV *Jane Eyre* – adaptações de 1983 e 2006.



**Fonte:** Disponível em: <https://filmow.com/listas/adaptacoes-de-jane-eyre-obra-de-charlotte-bronte-1194935/>. Acesso em: 16 out. 2022.

Como observamos, as mídias filme e série de TV foram meios de comunicação bastante utilizados para adaptar o romance *Jane Eyre*. A obra também ganhou uma adaptação moderna em 2013, intitulada *The Autobiography of Jane Eyre*, para um formato chamado *web* série. Esta adaptação é no estilo *vlog* canadense, que oferece uma experiência transmídia, ou seja, os personagens dessa série têm contas no Pinterest e Twitter, por exemplo, e com isso foi possível uma interação com essas mídias enquanto a série estava em execução.

Além desses veículos de entretenimento, outros também foram empregados na transposição da obra de Brontë; exemplo disso são peças de teatro, espetáculos de balé, mangás e quadrinhos.

Figura 29 – Cena da Peça de Teatro *Jane Eyre*, no National Theatre.



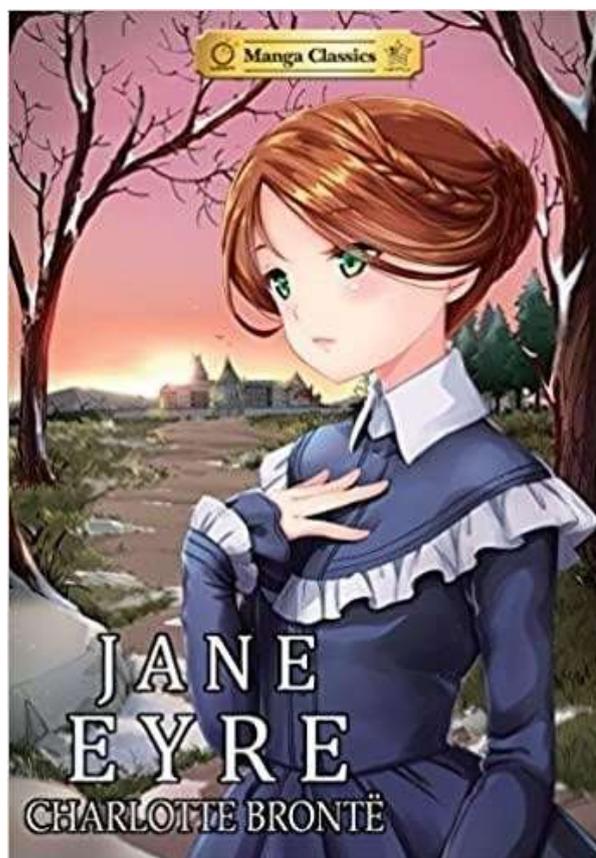
Fonte: Disponível em: <https://www.nationaltheatre.org.uk/shows/jane-eyre>. Acesso em: 16 out. 2022.

Figura 30 – Balé *Jane Eyre*.



Fonte: Disponível em: <https://northernballet.com/jane-eyre/jane-eyre-photos>. Acesso em: 16 out. 2022.

Figura 31 – Capa do mangá *Jane Eyre*.



**Fonte:** Disponível em: <https://www.mangaclassics.com/jane-eyre?lightbox=dataitem-jaayre8q>. Acesso em: 16 out. 2022.

Entendemos que as adaptações que o romance *Jane Eyre* sofreu desde o seu lançamento se dão em razão do fato de que o tema abordado na narrativa continua sendo atual: a história de uma menina órfã, que encara sozinha os desafios impostos durante a sua jornada e que questiona a sociedade em que vive são questões atemporais. Esta narrativa continua sendo alvo de novas adaptações a cada nova década, seja usando o texto de Charlotte Brontë como fonte de inspiração ou não. Acreditamos que a obra de Brontë é recontada e recriada com a intenção de alcançar novos leitores e pessoas, e isso se dá pelo fato de que os públicos nascentes continuam percebendo algum tipo de importância e riqueza na obra. Nas palavras de Linda Hutcheon (2013):

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios *em virtude* da mutação – por

meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (HUTCHEON, 2013, p. 59).

Ou seja, com o passar do tempo, o espaço cultural onde a nova história vai ser criada/divulgada é diferente do espaço cultural onde a obra fonte foi desenvolvida. Uma obra adaptada pode passar por mudanças que acompanham o desenvolvimento de uma determinada sociedade no espaço cultural em que será apresentada. Com isso, cabe ao adaptador saber manusear esse novo trabalho para que ele se torne algo original e único no ambiente e contexto em que pretende apresentá-lo. Nesse sentido, separamos algumas imagens da *graphic novel Jane*, de Aline McKenna e Ramón Pérez, na intenção de demonstrar a ocorrência da adaptação transcultural, ou seja, demonstrar elementos novos trazidos nessa narrativa que fazem parte da cultura em que foi criada, tornando-a uma narrativa original e única nesse novo espaço contemporâneo.

A primeira imagem analisada diz respeito ao ambiente em que os autores resolveram desenvolver essa nova narrativa. Ao contrário da Inglaterra da Era Vitoriana, McKenna e Pérez transportaram a história de *Jane Eyre* para a cidade de Nova York, conforme observamos na figura 8. A mudança de cenário pode ter sido utilizada para trazer um ar mais atual/contemporâneo para a história, já que Nova York é considerada por exercer um grande impacto nas áreas do comércio, mídias, artes, tecnologia, educação, finanças e entretenimento, além de ser a terceira cidade mais populosa da América. Na figura 8, observamos como a cidade foi ilustrada logo de início para o leitor, com seus prédios altos (um do lado do outro), a quantidade de veículos de transporte na rua (anunciando um engarrafamento) e as poucas árvores na calçada da rua, característica típica de determinados bairros da cidade de Nova York.

Importante destacar o uso das cores nessa imagem ilustrada por Pérez. Nesse momento da narrativa representa-se a chegada de Jane à cidade; com isso, as cores simbolizam a energia que o local possui e que vai sendo inserida aos poucos com a chegada da personagem ao local. Por essa razão, as paletas nas cores amarela, laranja, vermelho e azul podem ser percebidas ao fundo, talvez representando o horizonte nessa imagem e os prédios nas cores preto e branco simbolizando o desconhecido, já que tudo é novidade na vida de Jane a partir desse momento.

Para Linda Hutcheon (2013):

Se, por um lado, as adaptações, em sua grande maioria, não retornam temporalmente, por outro, elas são atualizadas para encurtar o intervalo entre as obras criadas anteriormente e os públicos contemporâneos (HUTCHEON, 2013, p. 197).

É isso que acontece em *Jane*, de McKenna e Pérez. Trata-se de uma história já conhecida, contada através de elementos novos que a transformam em uma nova narrativa. Aqui os autores optaram pela mudança de cenário, do interior da Inglaterra para a América e de outros recursos, como, por exemplo, da mídia romance para a mídia *quadrinhos/graphic novel*, para criar essa nova narrativa. De acordo com Hutcheon (2013):

A adaptação de uma cultura para outra não é algo novo [...]. Mas a chamada “globalização cultural” [...] tem aumentado a atenção dada a tais trânsitos nos últimos anos. Muitas vezes isso inclui uma mudança de linguagem; quase sempre, há uma troca de lugar e de momento histórico (HUTCHEON, 2013, p. 196).

Figura 32 – Cidade de Nova York ao fundo.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 112-113).

A figura 32 também traz nuances dessa adaptação transcultural ao ilustrar a Estátua da Liberdade, um dos símbolos da Cidade de Nova York, que fica localizada na Ilha da Liberdade no porto de Nova York; o local é também considerado um ponto turístico. Além dela, também é notada a cidade de Nova York, ao fundo, com seus prédios altos. O barco que aparece na imagem pertence ao Sr. Rochester, que se encontra com Jane nesse momento dentro do barco. Observamos que a embarcação veleja tranquila pelas águas da baía superior, onde os rios Hudson e Est desembocam. Conforme Hutcheon (2013), “O contexto pode modificar o significado, não importa onde ou quando” (HUTCHEON, 2013, p. 198). Veremos nas análises das figuras a seguir, as mudanças inseridas nessa adaptação contemporânea, *Jane*.

Figura 33 – Apresentação do rosto de Jane Eyre na narrativa.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 20).

Nessa imagem nos é apresentada pela primeira vez na narrativa o rosto de Jane; uma mulher jovem, bonita, de olhos verdes e cabelos loiros. O primeiro quadro é todo colorido, com a imagem de Jane sorrindo, o que pode estar sugerindo a alegria da personagem em estar ali. McKenna e Pérez deram novas características físicas para a personagem, transformando-a em uma jovem atraente – o que é o oposto da jovem descrita no livro de Brontë. Entendemos que Jane se mostra uma moça muito simpática, mas ao mesmo tempo tímida. Nesse momento da narrativa, notamos isso ao ver ela mexendo no cabelo enquanto responde à pergunta de Hector. Essa é a chegada dela ao apartamento que vai dividir com o seu novo amigo.

A inclusão de novos personagens, como Hector, também faz parte desse ar contemporâneo que a nova narrativa quer apresentar ao leitor, e a inserção do personagem Hector, amigo de Jane, serve a esse propósito. Ele é caracterizado como um homem homossexual, sendo uma pessoa simples, divertida e prestativa. Hector, assim como Jane, também é um artista, estilista e *drag queen*. Tais características, obviamente, são inserções que jamais poderiam estar presentes no romance de Charlotte Brontë, dado o período em que foi escrito, mas que se adequam perfeitamente ao novo pano de fundo pensado para a *graphic novel*.

Essa forma de reinterpretação e recriação que envolve a obra adaptada pode ou não envolver a mudança de mídia; em Jane houve essa mudança da mídia romance para a mídia quadrinhos; além disso, também pode envolver uma mudança no tempo, no espaço e do contexto histórico fazendo com que a obra atualize elementos na narrativa que pode servir de inspiração para aproximar temas de audiências contemporâneas, como é o caso do amigo de Jane, Hector. Nas palavras de Hutcheon (2013) “as culturas mudam com o tempo. Em nome da relevância, os adaptadores buscam a recontextualização ou reambientação ‘correta’. Isso também é uma forma de transculturação” (HUTCHEON, 2013, p. 197).

Na imagem, podemos ver que o *hall* do apartamento é simples e muito antigo. Notamos que as paredes se encontram todas com imperfeições e rachaduras e no chão há um balde com água, o que pode indicar que há goteiras vindo do andar superior. Diante desse cenário, entendemos que a contextualização que a narrativa quer passar é de uma jovem começando a vida adulta, ela precisa trabalhar para se sustentar e, de início mora em local com aluguel barato, por não dispor de grandes recursos financeiros. Hector parece levar o mesmo estilo de vida de Jane, uma vez

que ele alugou para ela a sua despensa (cômodo onde guardava os alimentos), rendendo, assim, um dinheiro a mais para ele se sustentar.

Do ponto de vista de Hutcheon (2013):

Parece lógico que as mudanças de tempo e lugar provoquem alterações nas associações culturais; no entanto, não há garantia alguma de que os adaptadores levarão em consideração as mudanças culturais que podem ter ocorrido com o passar do tempo (HUTCHEON, 2013, p. 196).

Entendemos que, nesse ponto, os autores da obra *Jane* levaram em consideração as mudanças culturais, o que pode ser notado através de vários fatores: Jane se muda para uma nova cidade, Jane divide o apartamento com um colega, Jane é estudante de arte em uma universidade, Jane é uma babá, entre outros. Todos esses pontos nos fazem perceber o quão familiar o enredo da história é. Quantos jovens não saem de casa cedo para estudar/trabalhar em outra cidade? Em quantos filmes hollywoodianos já não vimos esse mesmo pano de fundo por diversas vezes? Não se trata de um verdadeiro clichê cinematográfico o fato de haver adolescentes americanos que estudam em outra cidade e, durante a faculdade, dividem apartamento e trabalham como cuidadores de crianças ou garçons/atendentes em lanchonetes? A narrativa de Jane não é algo nunca visto antes; trata-se de algo já conhecido pelo público em geral, mas com um pano de fundo de uma história proveniente de um romance canônico.

Hutcheon (2013) entende que, para Hollywood, transculturar, às vezes, tem o mesmo significado de americanizar a obra. E isso é o que observamos na *graphic novel Jane*. McKenna, como vimos, é uma bem-sucedida roteirista de séries e filmes americanos (e sua *graphic novel*, de certo modo, repete certos clichês que podem ser vistos em filmes como *Uma manhã gloriosa* e *O Diabo veste Prada*, onde mulheres jovens, inseridas num ambiente hostil, precisam lutar contra adversidades para mostrarem seu talento).

Figura 34 – Encontro de Jane com Adele.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 36).

Figura 35 – Adele mostrando a casa para Jane.



Fonte: McKenna; Pérez (2019, p. 38).

Nas duas figuras acima temos o primeiro contato de Jane com Adele. Nessa obra, Jane é babá da menina Adele, filha de Rochester. Na obra fonte Adele é descrita como uma protegida de Rochester, assim estabelecida após a morte da mãe,

francesa, Rochester teria levado a criança para a Inglaterra para ficar sob a sua proteção. Na figura 34, a interação entre as duas começa quando Jane pega do chão uma moeda que Adele deixara cair. Num primeiro momento, a criança parece um pouco desconfiada com a presença de Jane, o que pode ser considerado normal, uma vez que é a primeira vez que ambas estão se vendo. Jane é simpática com Adele e sorri para a criança, mesmo ela não sendo muito cordial para com a babá, como se dá no quarto quadro. No sexto quadro, observamos Adele fazendo um resumo da sua vida para Jane e explicando-a que ela é a sua babá. No sétimo e último quadro, ambas já parecem estar mais à vontade uma com a outra.

Na figura 35 vemos Adele mostrando a mansão para Jane, que inclui o cozinheiro particular e os enormes cômodos. A mansão é bonita, bem decorada, porém muito solitária e sombria, de acordo com o comentário de Jane para Hector em um momento da narrativa – fato este que também observamos através das cores que são usadas para apresentar a casa: tons de cinza e a cor preta. Fazendo uma comparação com o apartamento de Jane e Hector, verificamos a diferença de classe social que existe na obra; de um lado, Adele e Rochester morando em uma mansão em bairro nobre de Nova York, enquanto Jane e Hector dividem um apartamento minúsculo em um bairro popular na mesma cidade.

Mas o que queremos chamar a atenção é para o que essas duas imagens podem representar quando falamos acima que Hollywood tenta americanizar a obra. De fato, percebemos na imagem que a mansão onde moram Rochester e Adele não se parece nada com o castelo em Thornfield, o que é aceitável, uma vez que o contexto histórico e o espaço/tempo são diferentes nessa narrativa. Mckenna e Pérez apresentaram na história uma mansão moderna, mais ao estilo de Hollywood.

Da mesma forma, é a apresentação de Adele para Jane, na figura 34, quadro seis, em que diz: “Não sabe por que tá aqui? Tá bom. Minha mãe morreu. Meu pai nunca fica aqui, quase nunca vejo ele. Você é minha babá” (MCKENNA; PÉREZ, 2019, p. 36). Esse mesmo enredo de uma criança solitária, que tem pais que são ricos, porém ausentes, que contratam uma babá para cuidar da criança (porque são ocupados e etc.) e no final – devido a algum acontecimento importante para a narrativa, com a ajuda da cuidadora, a criança e os pais estabelecem uma boa relação, pode ser encontrado em vários filmes hollywoodianos, a exemplo de *O diário de uma babá* (2006), dos diretores Robert Pulcini, Shari e Springer Berman. Com isso, notamos que a obra *Jane* traz na sua história alguns

enredos/elementos/características de filmes hollywoodianos. Nas palavras de Hutcheon (2013):

Como Hollywood se volta cada vez mais para os públicos internacionais, a adaptação pode acabar alterando as nacionalidades dos personagens, ou, ao contrário, retirando a importância de qualquer especificidade nacional, regional ou histórica (HUTCHEON, 2013, p. 198).

No caso da obra *Jane*, a nacionalidade dos personagens foi alterada, todos são americanos, e a história se passa na América do Norte, mais especificamente na cidade de Nova York. Na obra de Brontë, a história se passa no interior da Inglaterra da Era Vitoriana – conforme já mencionado antes, um período muito importante para o país, que se encontrava em ascensão. A maioria dos personagens eram ingleses, na história de Brontë, com exceção de Bertha e Richard Manson, que eram jamaicanos.

Na narrativa de McKenna e Pérez não encontramos nenhum vestígio do período vitoriano; os autores trouxeram para o contexto americano um recorte do livro de Charlotte Brontë; conforme já mencionado nesta pesquisa, a responsável pelo roteiro da *graphic novel* optou por adaptar um resumo da história de *Jane Eyre* em uma das fases da sua vida. Deixando de lado especificidades nacionais, regionais ou de contexto histórico da obra do século XIX.

Figura 36 – Beijo de Jane e Rochester.



**Fonte:** McKenna; Pérez (2019, p. 116-117).

O beijo de Jane e Rochester é mais uma característica dessa adaptação transcultural. O romance que existe entre os dois na obra *Jane* é mais explícito do que acontece entre Jane Eyre e o Sr. Rochester na obra de Brontë. Essa clareza do relacionamento que existe entre os dois, na obra *Jane*, pode ser encontrada em vários momentos da narrativa. A escolha por essa imagem é para demonstrar mais um item dessa mudança de cultura. Enquanto no romance de Brontë o romance entre o casal leva um tempo considerável para se concretizar, na história de McKenna e Pérez a paixão entre os dois não demora muito a acontecer. O primeiro beijo entre os dois acontece logo após uma festa, onde Jane foi com Adele e Rochester. Durante a festa, Rochester tem uma crise de ciúmes pelo fato de Jane estar conversando com Richard Manson, seu cunhado. Após a crise, Jane volta para a mansão com Adele e, em seguida, Rochester chega em casa. Ao conversar com Jane, ele se desculpa e confessa seus ciúmes por ela. Depois ele a convida para passar em seu barco, e é nesse momento que o beijo entre os dois acontece.

Para Hutcheon (2013):

[...] os adaptadores livram-se dos elementos de um texto anterior, que determinadas culturas, naquele tempo e lugar, podem achar problemáticos ou controversos; em outros, a adaptação “desreprime” o aspecto político do texto adaptado (HUTCHEON, 2013, p. 199).

Em *Jane* podemos dizer que McKenna e Pérez quiseram deixar visível a atração que existe entre Jane e Rochester, tanto que nos quadros seguintes, fica claro que houve relação sexual entre os dois no barco. Decerto que uma situação como essa era algo raro de se verificar nas narrativas do século XIX, ainda mais em romances escritos por autoras mulheres. Neste caso, a *graphic novel* insere elementos e situações que não seriam vistos com bons olhos pela sociedade da época vitoriana. Se o livro de Brontë sofreu repercussões negativas pelo fato de tão somente trazer uma heroína querendo exercer seus direitos de mulher livre, possíveis alusões a sexo ou à sexualidade dos personagens provavelmente transformariam a obra num escândalo digno de proibições judiciais. O contexto representado pela obra mostra uma moça livre que vai para a cidade grande atrás dos seus sonhos, que decide suas próprias escolhas e vive sua vida fazendo o que acredita ser o certo; assim, dentro

dessa perspectiva, entendemos que essa relação que existe entre Jane e Rochester também faz parte dessa adaptação transcultural. Hutcheon (2013) entende que “adaptações transculturais também podem mudar em direções imprevisíveis” (HUTCHEON, 2013, p. 199).

Dessa forma, observamos que os autores McKenna e Pérez optaram pela contextualização contemporânea do estilo de vida americano e por fazer com que o público de hoje se identifique com a obra. Os elementos utilizados pelos autores (mudança de ambiente, introdução de novos personagens, perspectiva progressista em relação ao sexo e à sexualidade) talvez possam despertar os leitores a conhecerem o texto fonte e tirar suas próprias conclusões a respeito. McKenna prestou uma homenagem a Charlotte Brontë ao elaborar um roteiro moderno retratando como seria a vida de uma jovem estudante de arte na cidade grande e situações que ela poderia enfrentar durante essa jornada. Esse motivo, por si só, já torna a obra com características transculturais, uma vez que foram inseridos mídia, cenas, imagens, ilustrações, ambiente e textos contemporâneos. Portanto, Hutcheon (2013), ao falar que as adaptações transculturais podem trilhar caminhos imprevisíveis, entende que os adaptadores são livres para criar uma nova narrativa da forma como eles a enxergam e interpretam, fazendo dessa nova história algo único e original para o público de seu tempo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa dissertação teve como principal objetivo analisar aspectos da transposição intermediária que ocorre entre o romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë e a *graphic novel Jane*, de Aline Brosh McKenna e Ramón K. Pérez. O eixo de investigação girou em torno da análise de situações da narrativa visual *Jane*, bem como de características essenciais da obra *Jane Eyre*. Para isso, nos ancoramos principalmente nos fenômenos da adaptação descritos pela estudiosa Linda Hutcheon, assim como buscamos compreender a questão da intermedialidade. Dentro dessa perspectiva, também levamos em consideração alguns conceitos próprios dos estudos literários, tais como novela, folhetim e *Bildungsroman*.

Nosso trabalho foi dividido em três capítulos de desenvolvimento, além de uma introdução e desta conclusão. No capítulo 2, intitulado “Pesado como um *Bildungsroman*, leve como uma novela folhetinesca: o caso *Jane Eyre*”, apresentamos questões relativas à obra *Jane Eyre*, bem como sua recepção crítica no ano do seu lançamento e nos anos seguintes. Abordamos também como as características e elementos dos gêneros novela, folhetim e *Bildungsroman* podem ser encontrados na narrativa de Brontë. Como base teórica para desenvolver esse segundo capítulo, utilizamos os teóricos Rocha (2008), Carvalho e Silva (2021), Alves (2020), Caldas (2017), Gilbert e Gubar (2000), Fraser (2008), Kurtz (2020), Lima (2008), Allott (2001), Dunn (2001), entre outros para falar sobre a obra *Jane Eyre* e sua recepção crítica. Da mesma forma, lançamos mão de teóricos como Soares (2007), Hauser (1982), Moisés (1987), Silva (2015), Carvalho (2010), Maas (2000), Aguiar e Silva (1991), dentre outros, para debater sobre as noções de novela folhetinesca e *Bildungsroman*.

Durante a escrita de tal capítulo, a partir dos textos mencionados, percebemos que a obra *Jane Eyre* obteve mais sucesso do que os outros romances escritos por Charlotte Brontë. A narrativa teve uma boa recepção crítica na época do seu lançamento, tendo, entre as pessoas que aprovaram a obra, a própria Rainha da Inglaterra, à época. Muitos dos veículos de circulação de informações do período, como jornais, periódicos e revistas avaliaram bem a obra pela riqueza da sua narrativa e por apresentar a jornada de uma jovem de caráter digno e boa índole, com princípios e objetivos a serem seguidos. Ao mesmo tempo, outros críticos, desses mesmos veículos de informação, desvalorizaram a história por entenderem que a narrativa

possuía promoção ao cartismo, por ela não se enquadrar aos padrões estabelecidos na época, por apresentar personagens fracos e destituídos de graça.

Em seguida, concluímos que a obra de Brontë também carrega em seu enredo elementos que poderíamos chamar de novela folhetinesca, em razão dos elementos dos gêneros novela e folhetim que estão presentes em seu enredo, como: a ação (temporal e espacial) que se faz presente durante toda a narrativa; o fato de se tratar de uma história unilinear – que tem somente uma personagem principal, os acontecimentos ocorrem de forma clara, simples e direta; a narrativa se divide em fases da vida de Jane, que se passa em diferentes lugares, como: Gateshead Hall, Lowood School, Thornfield Hall, Moor House, Ferndean; a história de Jane Eyre também contém elementos históricos culturais presentes na narrativa, por se passar no interior da Inglaterra do período vitoriano; a narrativa evolui sem exigir muito do leitor. Observamos que todos esses fatores mencionados sugerem um ar mais leve para a história.

Em oposição a essa “leveza”, quando estudamos as características do gênero *Bildungsroman*, verificamos que elas deixam a narrativa mais “pesada”, pois, ao retratar o conflito do indivíduo com o mundo e contra si próprio, nos deparamos com situações difíceis de lidar, como a solidão, o luto, a fome e maus-tratos que Jane sofreu na infância, por exemplo. Toda a sua trajetória implica nas decisões que a personagem tem que enfrentar para atingir seu objetivo final. Jane, portanto, é uma jovem com boa índole, que age de acordo com a sua crença em Deus e nos princípios da Igreja, elementos positivos e edificantes do ponto de vista ético. Essa boa conduta da personagem faz parte do *Bildungsroman*, além do desenvolvimento cultural, espiritual e intelectual que a personagem adquire durante o desenvolver da sua história.

Para termos base teórica para analisarmos o processo de adaptação transcultural no nosso capítulo de análise, no terceiro capítulo, intitulado “A transposição intermediária: perspectivas teóricas”, abordamos o fenômeno da adaptação, com base na obra *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon, e também utilizamos como suporte os estudos referentes à intermedialidade com base nas pesquisas dos autores Claus Clüver, Irina Rajewsky e outros autores. Observamos que Hutcheon entende a adaptação como um sistema complexo, no qual existem vários fatores a serem considerados quando se cria uma adaptação. A autora entende a adaptação como um processo criativo, onde estão envolvidas novas abordagens,

contexto de produção e recepção diferentes do texto anterior, mudanças de mídias, recepção do público diante da criação da nova obra, interpretação pessoal do adaptador, entre outros. Portanto, na pesquisa de Hutcheon, observamos que as adaptações se apresentam no contexto histórico atual com um leque de finalidades; e um exemplo é a *graphic novel Jane*, objeto dessa dissertação, que é uma adaptação contemporânea do romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, também objeto dessa pesquisa.

Ao inserirmos a intermedialidade como um assunto para sustentar nossa base teórica, concluímos que os seus conceitos e definições estão relacionados com os estudos sobre a adaptação. A adaptação ocorre de uma mídia para outra, e para fazer essa transposição do texto-fonte para outros recursos, os adaptadores podem lançar mão de mídias diferentes entre si. Exemplo disso é a obra *Jane Eyre*, que já foi adaptada para cinema, para o teatro, para a televisão, para o balé, mangá e quadrinhos. Nos estudos sobre a intermedialidade, assim como nos estudos sobre adaptação, observamos que existe uma grande variedade de mídias, que vão desde conceitos mais conhecidos, como cinema e série de TV, a outros menos explorados do ponto de vista acadêmico, como a mídia *outdoor*, a mídia grafite de muro, pintura, dentre outras. Os teóricos relativos ao assunto deixam claro que existem vários motivos por trás do ato de adaptar, bem como da escolha por determinada mídia por parte do adaptador.

Compreendidos como esses fenômenos de adaptação e intermedialidade funcionam, concluímos a dissertação fazendo a análise da obra objeto de estudo, no quarto capítulo desta pesquisa intitulado “Aspectos da transposição intermediária na criação da *graphic novel Jane*”. Esse capítulo foi dividido em quatro subtópicos. O primeiro, cujo título é “Jane, de Aline Brosh McKenna e Ramón K. Pérez”, traz uma abordagem acerca da obra *Jane*, bem como informações sobre os seus autores. A obra foi publicada no ano de 2019 no Brasil, através da editora Pipoca & Nanquim. Essa é uma narrativa que presta uma homenagem singela a Charlotte Brontë, uma vez que um dos autores (Aline Brosh McKenna) é fã da autora e sua obra *Jane Eyre*. Entendemos que os autores possuem um currículo notável, uma vez que são pessoas já conhecidas, influentes e de referência nos cenários em que atuam. No que diz respeito à obra, concluímos que a *graphic novel* se passa em Nova York e conta a história da jovem Jane, que leva o mesmo nome do livro. Com um pano de fundo de uma narrativa já conhecida, a história de Jane é narrada em primeira pessoa e com

diálogos simples, as imagens dos quadrinhos fazem com que a narrativa visual tenha um ritmo acelerado, como se lido tal como se assiste a um filme. Os personagens que envolvem a história são fundamentais para o desenvolvimento de toda a narrativa. Concluimos que a obra, apesar do seu texto sintético, não é superficial, já que o leitor consegue captar o que está sendo dito e mostrado, tanto na “mente” de Jane, como no seu entorno. Apesar de se mostrar novelesca, a narrativa é muito bem escrita e ilustrada.

Já no subtópico seguinte, intitulado “A narrativa visual objetiva”, procuramos mostrar os elementos que fazem da obra *Jane*, de McKenna e Pérez, uma obra que traz elementos típicos de uma novela folhetinesca. Para isso, analisamos algumas imagens dessa *graphic novel* que serviram de base para verificarmos as características do gênero novela e do folhetim presentes na narrativa. Observamos que o elemento ação, característica fundamental do gênero novela, também é bastante usado na narrativa, uma vez que há constantemente indicações de passagem de tempo e mudanças de espaço; a história é unilinear por apresentar somente uma personagem principal, que é Jane; as cenas/quadros mostram a vida de Jane, trazem aspectos da vida de uma jovem comum que se muda para uma cidade grande para estudar e trabalhar; essa verossimilhança faz parte do gênero folhetim. Portanto, as principais características dos gêneros novela e folhetim foram encontradas.

No terceiro subtópico procuramos mostrar os elementos que fazem da mesma narrativa uma obra que alude aos chamados romances de formação. Assim como feito no subtópico anterior, nós buscamos esses elementos nas cenas/quadros que selecionamos para a análise. Concluimos que as características do *Bildungsroman*, da mesma forma que estão presentes na obra de Brontë, se fazem presentes aqui, mas com algumas diferenças. Pelo fato de a obra *Jane* ser somente um recorte da obra *Jane Eyre*, de Brontë, identificamos que o *Bildungsroman* sobrevive na narrativa de McKenna e Pérez através dos seguintes pontos: 1) temos uma narrativa linear de um tempo específico e passageiro da vida de Jane; 2) a história retrata a insatisfação da vida dessa jovem personagem; 3) o protagonista de um *Bildungsroman* deve ter alguma razão para iniciar a sua jornada, e tal motivação é percebida na protagonista de *Jane*; 4) o herói romanesco de um *Bildungsroman* vive um ciclo no qual o seu amadurecimento é o objetivo final; 5) o processo de amadurecimento é longo, difícil e gradual. Todos esses pontos foram encontrados na obra *Jane*. A personagem se

muda para uma nova cidade para estudar artes em uma faculdade; na faculdade, ela precisa arrumar um emprego, encontra-o e se torna babá da criança Adele. Além de um mistério que ronda o seu emprego, ela ainda precisa lidar com as situações que envolvem seu universo profissional como artista, precisando enfrentar a pressão e as cobranças de sua professora de artes. Optamos por focar nesse lado da vida de Jane, de estudante de artes que ainda está se encontrando e descobrindo qual caminho vai seguir. Essa tarefa não é fácil para ela, uma vez que ainda tem o seu complexo trabalho de babá de uma criança cujo pai é ausente.

No último subtópico analisamos a narrativa *Jane* sob os aspectos da adaptação transcultural, com base dos estudos de Linda Hutcheon. Elementos transculturais em tal narrativa visual são: a mudança de tempo (século XIX para a contemporaneidade) e espaço (Inglaterra para Estados Unidos); Jane é ilustrada como uma moça bonita, de olhos verdes e cabelos loiros; Jane agora tem amigos, Hector que é negro, homossexual, estilista e *drag queen*, e Nicole que é negra, com *piercings* na boca e se veste com roupas masculinas; Jane vive um relacionamento com Rochester na história e isso é deixado bem claro para o leitor. Compreendemos também, que o enredo contém alguns elementos que fazem lembrar elementos que podemos encontrar em filmes hollywoodianos; o próprio ritmo da narrativa, com a apresentação rápida dos personagens na história e as situações que acontecem, de forma encadeada, sem dar tempo de o leitor pensar a respeito.

Compreendemos, por fim, que muitos dos elementos encontrados na obra *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, também podem ser encontrados na narrativa contemporânea de McKenna e Pérez. Ou seja, determinadas questões intrínsecas das obras podem sobreviver ao tempo e ao espaço através de suas adaptações, mostrando que não só há novidades nas obras adaptadas, mas também conservações. E novas adaptações podem surgir tendo como fonte não mais a obra primeira, mas alguma de suas adaptações – ou todo um conjunto de características referentes a várias adaptações realizadas ao longo dos anos, décadas e séculos.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1991.
- ALVES, Elis Regina Fernandes. A dubiedade da protagonista em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. *RECH-Revista Ensino de Ciências e Humanidades – Cidadania, Diversidade e Bem Estar*. Ano 4, Vol. VI, Número 1, Jan-Jun, 2020, p. 300-321.
- ALLOTT, Miriam (ed.) *The Brontës: The Critical Heritage*. London and New York: Routledge, 2001.
- ARRUDA, Aline Alves. *Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um Bildungsroman feminino e negro*. Belo Horizonte. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- BENNET, E. K. *A History of the German Novelle. From Goethe to Thomas Mann*. Cambridge: University Press, 1934.
- BRONTË, Charlotte (1816-1835). *Jane Eyre*. Tradução e prefácio de Heloísa Seixas. 5. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- CALDAS, Mariana Oliveira. *Pelos olhos de Jane: o in between em Jane Eyre*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2017. (Dissertação de Mestrado).
- CAMARGO, Mônica Hermini de. *Versões do feminismo: Virginia Woolf e a estética feminista*. 2001. Dissertação de (Mestrado em Estudos Literários) Departamentode Letras Modernas da Universidade São Paulo –USP.
- CARVALHO e SILVA, Carmelinda Carla. Escrita feminina e autorepresentação em *Jane Eyre*, de Charlotte. *Revista Cacto: Ciência, Arte, Comunicação em Transdisciplinarietà Online*. V.1 N. 1 2021/ ISSN 27641686.
- CARVALHO, Jorge Vaz de. *Jorge de Sena: Sinais de Fogo como romance de formação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- CLÜVER, Claus. “Inter textus / Inter artes / Intermedia,” *in: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (2000/2001)*, Heidelberg, Synchron, 2001.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, p. 8-23, 16 jan. 2012.
- COCA, Adriana PierrBe. A intermidialidade na ficção televisual contemporânea: os diálogos possíveis na microssérie *Capitu*. *Interin [online]*. Curitiba, v. 16, n. 2, p. 102-115, jul./dez. 2013.
- DICIO. *Dicionário Online de Português*. Diegese. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/diegese/>. Acesso em: 21/06/2022.

DUNN, Richard (ed.). *Jane Eyre: an authoritative text, contexts and criticism*. New York: Norton & Company, 2001.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução de: Luiz Borges e Alexandre Boige. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELLĚSTROM, L. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2017.

ELONO, Edith Estelle Blanche Owono; BARROS, Walter Vieira; SILVA, Suênio Stevenson Tomaz da Silva. O bildungsroman feminino na Literatura Vitoriana: uma análise entre Jane Eyre, de Charlotte Brontë e The Mill on the Floss, de George Eliot. *Revista Letras Raras*. Campina Grande – PB, Vol.5, Ano 5, n. 1, 2016, p. 108-120.

ENTREVISTA COM O DESENHISTA RAMÓN K. PÉREZ DE JANE E CONTO DE AREIA. Disponível em: <http://sentai.com/entrevista-com-o-desenhista-ramon-k-perez-de-jane-e-conto-de-areia/>. Acesso em: 26 set. 2022.

FISCHER, Luís Augusto. A polêmica sobre a versão "facilitada" de Machado de Assis. *GZH Porto Alegre*. 15 mai. 2014. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2014/05/A-polemica-sobre-a-versao-facilitada-de-Machado-de-Assis-4502832.html> Acesso em: 15 ago. 2022.

FRASER, Rebecca. *Charlotte Brontë: a writer's life*. New York: Pegasus Books, 2008.

GALBIATI, Maria Alessandra. *(Trans)formação e representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo*. Trabalho de projeto de Doutorado vinculado a UNESP. Estudos Linguísticos, São Paulo, 40 (3): p. 1716-1728, set-dez 2011.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. A dialogue of self and soul: Plain Jane's Progress. In: GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The woman writer and the 19th century imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000, p. 336-371.

GLEN, Heather (ed.). *The Cambridge Companion to the Brontës*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HATFIELD, Charles. *Alternative Comics: an emerging literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.

HAPPENING. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>. Acesso em: 18 de agosto de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.

HIGGINS, Dick. Intermídia. Tradução de Amir Brito. *In: DINIZ e VIEIRA (org.). Intermidialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte, Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 41-50.

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

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. *In: JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 63-72-.

KURTZ, Karina Moraes. *As nuances de Brontë: o romance de formação e a tessitura da identidade de Jane Eyre*. Santa Maria-RS: Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020. (Dissertação de Mestrado).

LIMA, Danielle Dayse Marques de. *Jane Eyre: Drama e Tragédia no Romance de Charlotte Brontë*. João Pessoa: PPGL/UFPB, 2008. (Dissertação de Mestrado).

LIMA, Danielle Dayse Marques de. *Dramaticidade, subjetividade e sacralidade em Jane Eyre, o romance de formação de Charlotte Brontë*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Paraíba – UFPB. João Pessoa–PB:2013.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 1995.

MCKENNA, Aline Brosh; PÉREZ K. Ramón. *Jane*. Tradução de Marília Toledo. – São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2019.

MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=transposição>. Acesso em: 13/08/2022.

MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=adaptar>. Acesso em: 13/08/2022.

MOISES, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1987.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

PAIVA, A. (org.) *Literatura: saberes em movimento*. 2. ed. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2014.

PEREIRA, Giselle Andrade. *“I am a free human being with an independent will”: Uma análise da tradução da personagem Jane Eyre da literatura para o cinema*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – UFC, 2021. (Dissertação)

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza; RAJEWSKY, Irina; DINIZ, Thaís FloresNogueira. Intermidialidade e referências intermediáticas: uma introdução. *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020.

RAJEWSKY, I. O termo intermidialidade em ebulição: 25 anos de debate. Tradução de Ana Luiza Ramazzina Ghirardi. In: FIGUEIREDO, C.; OLIVEIRA, S.; DINIZ, T. A. *Intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: UFSM, 2020, p. 55-96.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “Remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.

ROCHA, P. C. *A Estética da Dissonância nas Obras de Charlotte Brontë*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas – UFMG, 2008. (Tese de Doutorado)

ROHDE, L. *The Network of Intertextual Relations in Naipaul’s Half a Life and Magic Seeds*. 2005. 245 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SANTARRITA, Marcos. Orelha. In: BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1983.

SEGER, Linda. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. Tradução de Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova Editora, 2007.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. *Reading Autobiography a guide for Interpreting Life Narratives*. University of Minnesota Press. 2002.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. *Reading Autobiography a guide for Interpreting Life Narratives*. University of Minnesota Press. 2002.

SILVA, Mirella Priscila Izídio da. Além das fórmulas: um estudo da estrutura folhetinesca e não folhetinesca no romance *A Emparedada da Rua Nova*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2015.

SILVEIRA, Guaracy Carlos da; SANGALETTI, Letícia; WAGNER, Cristina. *Introdução ao jornalismo*. Porto Alegre: SAGAH, 2018.

SOARES, Angélica. O texto, a teoria. In: SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios).

THOMPSON, Eliza. How Crazy Ex-Girlfriend Co-Creator Aline Brosh McKenna Turned Jane Eyre into a Graphic Novel. Disponível em:

<https://www.cosmopolitan.com/entertainment/books/a12655094/aline-brosh-mckenna-jane-graphic-novel/>. Acesso em: 26 set. de 2022.

VAUDEVILLE. *Cambridge Dictionary*. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/vaudeville>. Acesso em: 27 abr. 2022.

WOLF, Werner. (Inter)mediality and the Study of Literature. *Comparative Literature and Culture*, 13.3 (2011). Disponível em: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>. Acesso em: 27 abr. 2022.