



UEPB

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

CAMPUS I

CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDUC

DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES – DLA

CURSO DE LETRAS – INGLÊS

ANDREZA GOMES DO NASCIMENTO

**O Processo de Amadurecimento no *Coming-of-age*: Diálogos Entre
Emma e *As Patricinhas de Beverly Hills***

**CAMPINA GRANDE
2021**

ANDREZA GOMES

**O Processo de Amadurecimento no *Coming-of-age*: Diálogos Entre
Emma e *As Patricinhas de Beverly Hills***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras – Inglês, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras – Inglês.

Área de Concentração: Literatura

Orientador: Prof. Me. Giovane Alves de Souza

**CAMPINA GRANDE
2021**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

N244p Nascimento, Andreza Gomes do.

O processo de amadurecimento no *Coming-of-age* [manuscrito] : diálogos entre *Emma* e as *Patricinhas de Beverly Hills* / Andreza Gomes do Nascimento. - 2021.

43 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2021.

"Orientação : Prof. Me. Giovane Alves de Souza, Coordenação do Curso de Letras Inglês - CEDUC."

1. Análise literária. 2. Romance de formação. 3. Narrativa de amadurecimento. 4. Literatura. 5. Teoria da adaptação. I.

Título

21. ed. CDD 801.95

ANDREZA GOMES DO NASCIMENTO

O Processo de Amadurecimento no *Coming-of-age*: Diálogos Entre
Emma e As patricinhas de Beverly Hills

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras – habilitação em Língua, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à ANDREZA GOMES DO NASCIMENTO obtenção do título de graduado em Licenciatura em Língua Inglesa.

Área de concentração: Literatura.

Aprovada em: 16/09/2021.

BANCA EXAMINADORA

Giovane Alves de Souza

Prof. Me. Giovane Alves de Souza. (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Jéssica Thaiany Silva Neves

Profa. Ma. Jéssica Thaiany Silva Neves
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

NOTA: 9,5

Auricélio Soares Fernandes

Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes
Universidade Estadual da Paraíba
(UEPB)

NOTA: 9,5

NOTA: 9,5

MÉDIA FINAL: 9,5

RESUMO

O processo de amadurecimento e busca de integração social é um tema universal na experiência humana. Essa busca é refletida no espaço literário pelo gênero romanesco *Bildungsroman*, ou romance de formação, originado na Alemanha do século XVIII. Na literatura e no cinema, esse tipo de história pode ser representado pelo estilo narrativo chamado *coming-of-age*, que, em grande escala, contempla o público jovem. Esse trabalho, através de uma pesquisa bibliográfica e qualitativa, procura analisar o romance de Jane Austen, intitulado *Emma* (1816), assim como, a maneira em que esse romance se enquadra no *Bildungsroman*; tendo como base principal as pesquisas de Genilda Azêredo sobre adaptações cinematográficas austenianas, será possível estudar como a adaptação *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995) pode ser considerada uma narrativa *coming-of-age* que reflete as tradições do romance de formação. Desse modo, as obras foram analisadas mediante a perspectiva da teoria da adaptação, por intermédio dos estudos de Sanders (2006) e Stam (2000), através dos trabalhos de Maas (2000), Gabialti (2011) e Pratt (1979) sobre *Bildungsroman*, bem como, uma de suas ramificações, o *Bildungsroman* feminino. Os trabalhos de Meslin (2018) Shary (2007) e Driscoll (2011) também se mostram relevantes na discussão sobre o filme adolescente e a narrativa *coming-of-age* no cinema. Finalmente, é possível explorar os elementos da narrativa *coming-of-age* na adaptação fílmica, com ênfase em recursos visuais, como figurino, e como eles se relacionam com os aspectos narrativos indicativos do amadurecimento no romance de formação.

Palavras-chave: *Emma*. *As patricinhas de Beverly Hills*. Tradução Intersemiótica. *Bildungsroman*. *Coming-of-age*.

ABSTRACT

The process of growing up in search of social integration is a universal theme in the human experience. This search is reflected in the literary space by the novelistic genre *Bildungsroman*, originated in seventeenth century Germany. In cinema, this type of story is represented by the narrative style called coming-of-age, which, in its majority, appeals to the teenage demographic. This paper, through bibliographic and qualitative research, has the intention of analyzing Jane Austen's 1816 novel, *Emma*, and how it is possible to identify the *Bildungsroman* in the novel, based on Genilda Azêredo's research about Austenian movie adaptations, it will be possible to study how the adaptation *Clueless* can be considered a coming-of-age narrative that reflects the traditions of the *Bildungsroman*. Thus, the cited productions were analyzed through the intersemiotic translation and the adaptation theory perspective, via the studies of Sanders (2006) and Stam (2000), as well as, the studies of Maas (2000), Gabialti (2011) and Pratt (1979) about *Bildungsroman* and one of its ramifications, the female *Bildungsroman*. The research done by Meslin (2018) Shary, (2007) and Driscoll (2011) are also relevant for the discussion about teenpics and the coming-of-age narrative. Finally, it is possible to explore the elements of the coming-of-age narrative in filmic adaptation, emphasizing visual aspects, such as costume design, and how they relate do the narrative aspects of the *Bildungsroman* in the chosen works.

Keywords: *Emma*. *Clueless*. *Bildungsroman*. Intersemiotic translation. Coming-of-age.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	8
2 O <i>BILDUNGSROMAN</i>	11
2.2 O <i>Bildungsroman</i> Feminino	13
2.3 A Narrativa <i>Coming-Of-Age</i> No Cinema	16
2.3 Adaptação E Apropriação.....	20
3 <i>BILDUNGSROMAN</i> EM <i>EMMA</i>.....	24
3.1 <i>Coming-Of-Age</i> Em <i>As Patricinhas De Beverly Hills</i>: A Narrativa Da Juventude	29
3.2 <i>Emma</i> E <i>As Patricinhas De Beverly Hills</i>: Diálogos Entre A Literatura E O Cinema.	33
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIAS.....	42

1 INTRODUÇÃO

Publicado em 1816, *Emma*, conta a história de uma jovem rica e solteira que mora com seu pai em uma pequena cidade na Inglaterra. Ao longo da narrativa, Emma faz esforços para emparelhar sua nova amiga, Harriet Smith, a um homem que ela julgue adequado e de boa sociedade, apesar de Harriet estar sendo cortejada por um jovem fazendeiro, Mr. Robert Martin. Durante a trama, a personagem interage com as várias personalidades que habitam a cidade e visitam sua propriedade, Heartfield. Ao decorrer da história é possível observar o amadurecimento da protagonista em meio a seus equívocos, falhas de julgamentos e finalmente realização de sua paixão por seu cunhado, Mr. Knightley.

Mais de um século depois, em 1995, é lançado o filme *Clueless*, traduzido no Brasil para *As patricinhas de Beverly Hills* e dirigido por Amy Heckerling. À primeira vista o filme retrata o cotidiano e desavenças de uma adolescente superficial de Beverly Hills. Contudo, o filme se destacou, não apenas como uma das adaptações mais criativas do romance *Emma*, mas também, como pioneira no que se trata de adaptações adolescentes de obras canônicas que aconteceriam nos anos seguintes.

No filme, Heckerling buscou não apenas repetir a história de Austen, ao invés disso, ela procurou trazer a essência dos personagens para a década de 1990, em suas palavras “Eu não estava tentando dizer ‘Aqui está Emma’. Eu estava tentando dizer que Emma faz perfeito sentido agora. Tem tanto que não mudou-[Austen] era tão brilhante e atemporal”. (CHANEY, 2015, p. 25, tradução nossa). O filme segue a protagonista Cher Horowitz e troca a pequena cidade inglesa por Beverly Hills e a grande propriedade de Heartfield por um colégio norte-americano, nesse ambiente a jovem heroína tenta unir Tai, a novata do colégio, com Elton, um dos garotos populares, mas, assim como Emma, a jovem percebe que fez julgamentos equívocos e a partir de seus erros a personagem passa por uma jornada de amadurecimento e autoconhecimento.

Apesar de serem obras trabalhadas em mídias diferentes, o tema de amadurecimento é uma constante nas duas criações, e esse processo certamente compartilha semelhanças. No entanto, a diferença entre eras e plataforma levanta questões sobre como a jornada de crescimento ocorre em cenários diferentes. Em vista disso, o presente trabalho explora a vertente romanesca chamada

Bildungsroman, ou romance de formação, gênero originado na Alemanha XVIII que retrata a ascensão intelectual do jovem burguês alemão, enquanto o mesmo percorre uma jornada de formação acadêmica e artística até a sua ascensão ou integração social. Bem como, uma de suas ramificações, o *Bildungsroman* feminino que explora narrativas de amadurecimento feminino e sua adaptação ao meio social.

Semelhantemente, o gênero *coming-of-age* presente tanto na literatura quanto no cinema acompanha um recorte da vida do protagonista em que ele passa por um processo de amadurecimento, no cinema esse tipo de narrativa foi inicialmente popularizado pelos filmes de John Hughes na década de 1980 e comumente abordadas em filmes adolescentes.

Para entender como essas narrativas de amadurecimento funcionam em diferentes mídias é importante discorrer sobre as noções de teoria da adaptação que de modo geral define adaptação como sendo a transição de um gênero para outro Sanders (2006, p. 18). A partir de recursos como música, efeitos sonoros, imagens móveis, iluminação, figurino e etc. As adaptações cinematográficas se materializam como uma expressão criativa e podem abordar novos ângulos interpretativos. As obras escolhidas serão analisadas pela lente da apropriação, termo atribuído por Sanders (2006) que indica uma adaptação que procura ser identificada como produto cultural independente do texto que o inspirou, funcionando também como uma grande mescla de diversos textos, o que pode ser chamado de intertextualidade.

O presente trabalho é uma pesquisa de teor bibliográfico dado que foi realizada através do “levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas” (GERHARDT; SILVEIRA, 2009 p. 37). É também uma pesquisa qualitativa visto que não se concerne com aspectos quantificáveis, concentrando-se, por sua vez, “na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais” (GERHARDT; SILVEIRA, 2009 p. 32).

A partir da análise dessas obras se tem como objetivo, primeiramente, um estudo sobre como *Bildungsroman*, ou romance de formação, se aplica no romance de Austen, assim como, a maneira como *Emma* se manifesta dentro do *Bildungsroman* feminino. Essa análise será baseada nos estudos de Maas (1999), Pratt (1975) e Gabialti (2011). Em seguida, esse trabalho também busca, através das observações de Meslin (2018), Shary (2007) e Driscoll (2011) compreender como a narrativa *coming-of-age* se mostra em *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995). Dessa maneira, procura-se dialogar sobre a relação do gênero literário *Bildungsroman* e seu

semelhante no âmbito de narrativa de amadurecimento conhecido como narrativa *coming-of-age*.

Finalmente, a partir das reflexões sobre teoria da adaptação estudada por Sanders (2006) e Stam (2000), juntamente com os trabalhos sobre adaptações cinematográficas austenianas, realizados por Genilda Azêredo será realizado uma análise sobre como as obras estudadas se relacionam na tela e que elementos foram utilizados na adaptação para retratar o amadurecimento da protagonista.

2 O *BILDUNGSROMAN*

Em 1796, foi publicado o romance *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, de J.W Von Goethe, obra que relata “A história de vida do jovem Wilhelm Meister, sua trajetória desde o lar burguês em direção à busca por uma formação universal e pelo aperfeiçoamento de suas qualidades inatas” (MAAS, 2000, p. 20). Tal romance é usado como paradigma essencial para a definição do gênero chamado *Bildungsroman*.

Cunhado em 1806 pelo professor de filosofia clássica Karl Morgenstern, em uma conferência na Universidade de Dorpat, e mais tarde popularizado pelo filósofo Wilhelm Dilthey em sua obra *Das Leben Schleiermachers* [A vida de Schleiermacher] de 1870, o termo morfologicamente detalhado é a união dos radicais de palavras alemãs: *Bildung* - formação e *Roman* - Romance.

De acordo com Maas (2000), O romance de Goethe e a criação do termo *Bildungsroman* estão fortemente ligados ao contexto de identificação do romance como forma literária válida e ascensão intelectual da burguesia alemã.

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 autoaperfeiçoamento 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. 22- 23).

Dessa maneira, em suas origens, o *Bildungsroman* é considerado um gênero “tipicamente alemão” já que se baseia nas experiências do Meister de Goethe como burguês em busca de aperfeiçoamento intelectual e ascensão de classe na Alemanha do século XVIII. Porém, tal definição dificulta a caracterização de outros romances como *Bildungsroman*, de maneira que, para ser considerado como tal, em teoria, as obras teriam que se assemelhar aos *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, apesar de não compartilharem as características singulares do contexto histórico em que surgiu. Contudo, de acordo com Maas (2000, p. 53):

Ao mesmo tempo que consideram o *Bildungsroman* como um fenômeno extremamente datado em suas origens, as definições das enciclopédias literárias apontam também uma linhagem de obras que ultrapassa as condições limitadas dessa mesma origem, indicando um processo de expansão do gênero em direção às fronteiras nacionais e temporais.

A partir desse processo de expansão pode-se abranger a definição do gênero, de forma simplificada, como "a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade" (MAAS, 2000, p. 19). Destacando como objetivo principal a integração do protagonista na sociedade e adaptação aos valores burgueses. Durante tal expansão do gênero também foi proposta por Jacobs (1989) uma definição geral que aborda a diversidade e especificidade do conceito.

Devem ser consideradas como pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse equilíbrio é frequentemente descrito de forma reservada e irônica; entretanto, ele é, como meta ou ao menos como postulado, parte necessariamente integrante de uma história da "formação". (JACOBS, 1989, p. 37).

Dessa maneira, baseado nas definições de Maas (2000, p.26), é possível listar de forma objetiva as características de um romance de formação, ou *Bildungsroman*. Primeiramente, o protagonista deve ter consciência que percorre um processo de autodescobrimento, além disso, o conceito que o protagonista tem do objetivo desse processo é determinado por enganos, mal entendidos e equívocos que são remediados durante sua jornada de desenvolvimento; por fim, o protagonista do *Bildungsroman* passa por experiências singulares como a separação da casa paterna, a exploração do mundo artístico, interação com mentores e instituições acadêmicas, experiência em um campo profissional e contato com a vida pública e política.

A interação do protagonista com a sociedade em que vive é um dos principais elementos no romance de formação; é a partir da necessidade de não apenas existir, mas também, florescer nessa comunidade que o herói do romance de formação passa por um processo repleto de desacertos, complicações e autorreflexão que o auxiliam na busca de identidade dentro de um coletivo.

Porém, essa mesma interação acontece de maneiras muito distintas entre homens e mulheres. O *Bildungsroman* desde sua origem até suas ramificações iniciais na literatura não alemã representou um grupo específico de homens da classe média em busca de algum tipo de ascensão seja ela intelectual, social, moral ou política. Contudo, como discutido, a estrutura geral do gênero aplica-se além do seu tempo e contexto social. O gênero além de tudo reflete o ser em desenvolvimento dentro de uma sociedade em transformação. É a partir dessa ideia de expansão que ele passou a representar o desenvolvimento de outros protagonistas e outros contextos sociais,

e dessa maneira, é possível discutir o *Bildungsroman* feminino e mais na frente analisar como tal gênero pode ser traduzido em outras mídias como cinema.

2.2 O *Bildungsroman* Feminino

A definição inicial do *Bildungsroman*, além de prezar por sua identidade alemã e burguesa, também se materializa como um gênero predominantemente masculino, onde a sua narrativa tem o foco no amadurecimento intelectual, moral, psicológico e sócio político do homem burguês. O ponto inicial dessa jornada masculina vem do distanciamento do herói de sua casa paterna e um desbravamento de novos espaços sociais em que o protagonista passa por experiências que contribuem para o seu amadurecimento. Em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796) o protagonista de Goethe deixa sua existência em um espaço burguês que foca em uma formação utilitarista e parte em uma jornada de crescimento artística e intelectual na procura de uma ascensão social.

No contexto feminino, especialmente em relação aos romances do século XIX, a jornada de *bildung* - formação - da heroína geralmente não permite a exploração de outras esferas sociais para obtenção de experiências inéditas, e quando acontece se efetua em espaços denominados femininos. O romance *Jane Eyre*, escrito por Charlotte Brontë em 1847, exemplifica esse ponto de partida onde a protagonista deixa seu núcleo familiar e passa por um processo de educação formal que a leva à função de governanta; os espaços que ocupava estavam sempre limitados a sua existência como mulher, sua sobrevivência era limitada pelas instituições de autoridade e controle, primeiro a família, escola, em seguida a função de governanta, e por fim, o casamento. Dessa maneira, observa-se que o ponto inicial pode ser semelhante, mas o espaço que a protagonista feminina tinha para se desenvolver era limitado e pré-determinado, ainda assim, eram raros os romances do século XIX em que a heroína iniciava sua *bildung* deixando o espaço domiciliar.

Quando discutimos Austen como autora integrante do leque de *Bildungsroman* feminino, Trumpener (2020 p. 8)¹ afirma que enquanto para Goethe o processo de amadurecimento vem de um palco público, para Austen os palcos principais do *Bildungsroman* feminino são marcados por interações cotidianas que refletiram a

¹ For Austen, the *Bildungsroman* may involve large or small displacements, but its crucial stages are marked not by the passage in and out of Bath's Pump Room, or onto the theatrical stage, but in small exchanges between intimates or acquaintances, often at ordinary gatherings, family parties, at meals, inside the household – or even inside one's own head. (TRUMPENER, 2010, p. 8).

rotina doméstica da época, ou até mesmo, interações no interior da mente. Isso se dá devido a experiência feminina na Inglaterra do século XVIII onde uma mulher era considerada propriedade seja do pai, irmão, marido ou familiar homem que herdasse a responsabilidade pela família; nesse sentido, casamento era essencial para sobrevivência da mulher. Desse modo espaços domésticos eram o seu único espaço de crescimento, nas palavras da autora:

No romance do século XIX e começo do século XX, mulheres majoritariamente passavam pelo processo de formação em uma configuração um pouco diferente daquela do *Bildungsroman* alemão. Elas amadurecem sem ter deixado a família pela trupe teatral ou a Vila Ancestral Alpina, mas sim, permanecendo dentro do meio domiciliar crescendo em conjunto a ele². (TRUMPENER, 2010, p. 8, tradução nossa).

De acordo com Pinto (1990), O romance de formação feminino “Trata-se, portanto, não de uma “continuidade” do gênero, mas de sua transgressão” de modo que “O *Bildungsroman* feminino é uma forma de realizar essa dupla revisão literária e histórica, pois utiliza um gênero tradicionalmente masculino para registrar uma determinada perspectiva, normalmente não levada em consideração, da realidade”(p. 27). Além disso, o contexto de origem do *Bildungsroman* representou a ascensão do homem burguês e do romance na sociedade alemã, como afirma Maas (2000):

A formação do jovem de família burguesa, seu desejo de aperfeiçoamento como indivíduo, mas também como classe, coincide historicamente com a “cidadania” do gênero romance. Na Alemanha, é apenas no fim do século XVIII, quando nomes como Goethe passaram a se dedicar ao gênero, que o romance deixa de ser considerado literatura trivial e de má qualidade. (MAAS 2000, p. 13).

Dessa maneira, o *Bildungsroman* feminino captura a essência do romance de formação partindo da ideia de que é um gênero literário que representa um grupo minoritário em processo de transformação e transição em uma sociedade que as limita. Tal limitação vai ser um dos pontos que se destacam e diferenciam o romance de formação feminino dos seus antecessores.

Originalmente no romance de formação o processo de autorreflexão do protagonista o leva a um ponto de autoconhecimento, ascensão e integração plena na sociedade. Porém, quando discutindo o *Bildungsroman* feminino, percebe-se que

² In the nineteenth-century and early twentieth-century novel, women largely come of age as part of a rather different configuration than that of the German *Bildungsroman*. They mature not having left the family for the theatre troupe nor the ancestral Alpine village, but precisely by remaining inside and growing along with the family (TRUMPENER, 2010, p. 8).

seu processo de formação geralmente leva a isolamento social e subversão ou termina na eventual conformação à sociedade através de casamento e outras maneiras de convenção, de maneira que a integração social da mulher deve acatar aos valores morais vigentes, Pratt (1979) discorre sobre essa questão da seguinte maneira:

Apesar de os padrões narrativos nos romances femininos caminharem na direção do desenvolvimento pessoal da heroína, essas jornadas raramente são frutíferas, os elementos que fariam parte da progressão de estágios de iniciação na sociedade no *Bildungsroman* masculino ocorrem de maneira confusa e inconclusiva no gênero feminino³. (PRATT 1979, p. 16, tradução nossa).

Vale destacar que o uso da terminologia *Bildungsroman* para definir obras escritas por mulheres é tema de debate na crítica literária feminista, levando em consideração a maneira como o a jornada feminina - ou seu *bilgung* - e seu resultado inevitavelmente quebram o paradigma estabelecido por Dithley (1870). O termo *novel of development* - romance de desenvolvimento - foi sugerido por Elizabeth Abel, Marianne Hirsch e Elizabeth Langland (1983) e retrata de forma branda o crescimento físico e mental. Já Pratt (1981) atribuiu o título *novel of development* para histórias que acompanham o crescimento de crianças ou adolescentes e novamente observa-se crescimento físico e mental. Já o termo *novel of rebirth and transformation* - romance de renascimento e transformação - se refere a histórias que retratam mulheres já na vida adulta e tem o foco maior no desenvolvimento emocional e psicológico da protagonista. Gabialti (2011) explica que:

Não há uma ruptura total daquilo que Diltley estabeleceu como paradigma de um *Bildungsroman*, mas também, não há uma reprodução fiel. Há, na verdade, uma adaptação do processo de formação da protagonista, de acordo com seu meio social, conhecimentos e circunstâncias necessários, além das condições de produção e recepção da obra. (GABIALTI, 2011, p. 1723).

Portanto, o gênero literário se mostra capaz de evoluir e sair do contexto inicial, mantendo elementos chave, porém se adaptando ao cenário contemporâneo. De modo que, o romance de formação que acompanha um protagonista de infância até a vida adulta, como o é o caso de *Jane Eyre*, representa apenas uma parte das diversas

³ Although narrative patterns in women's novels seemed set up to move the heroes towards personal development these quests rarely "got anywhere," the elements which would be progressive stages of initiation into society in the male bildungsroman being jumbled and inconclusive in the female genre. (PRATT, 1975, p. 16).

narrativas de amadurecimento presentes na literatura, desse modo, a narrativa *coming-of-age* pode ser considerada, assim como o romance de formação feminino, uma ramificação da narrativa de amadurecimento originada na Alemanha. No cinema o recorte de vida que acompanha esse processo de crescimento é comumente encontrado em filmes adolescentes, apesar de não ser exclusivo a esse público. As narrativas *coming-of-age* no espaço cinematográfico ilustram processo de amadurecimento de um jovem e as experiências vividas, que apesar de diversas, podem ser compartilhadas e compreendidas pela juventude como um todo.

2.3 A narrativa *Coming-of-age* no Cinema

Lançado em 1955, o filme *Rebel Without a Cause - Juventude Transviada* - dirigido por Nicholas Ray, indica a consolidação de um novo tipo de filme, filmes sobre jovens para jovens. Ele é tido como um dos primeiros filmes *coming-of-age* e mais tarde na década de 1980 o filme adolescente (*teenpic*) e o gênero *coming-of-age* como conhecemos hoje vai ser consolidado por John Hughes em filmes como *Ferris Buller's Day Off* (1986) - *Curtindo a Vida Adoidado* - e *Breakfast Club* (1985) - *Clube dos Cinco*, entre outros.

O termo *coming-of-age* pode ser traduzido literalmente em “chegar à idade”, a narrativa *coming-of-age* se manifesta na literatura na forma de um recorte de um momento relevante no processo de amadurecimento do protagonista, geralmente a adolescência. Tem-se como exemplo o livro *As Vantagens de Ser Invisível* de Stephen Chbosky, publicado em 1990, em que o protagonista navega a adolescência em meio a perda, luto, depressão, amizade, sexualidade entre outros conflitos. Quando se trata da denominação *coming-of-age* no espaço cinematográfico existe uma falta de consenso no meio acadêmico sobre o uso do mesmo. Shary (2002) categoriza o *coming-of-age* como subgênero embaixo do guarda-chuva de *youth* e *teen films* - filmes de jovens ou adolescentes – Já Driscoll (2011) abandona a noção de subgênero e o denomina como uma estrutura narrativa. A categorização de Shary é limitante considerando o leque de obras que são consideradas *coming-of-age*, portanto, é interessante observá-lo como uma estrutura narrativa que aborda as experiências compartilhadas de amadurecimento e que abraça todas as fases e gêneros fílmicos (MASLIN, 2018, p.54).

Além disso, é possível ver em filmes como *Boyhood: Da Infância à Juventude* (2014) e *Projeto Flórida* (2017) a expansão da noção de filmes *coming-of-*

age sendo apenas um subgênero de filmes adolescentes, de modo que eles representam a jornada de amadurecimento durante a infância. Já filmes como *Livre* (2014) estrelado por Reese Witherspoon e *Minha Vida Dava um Filme* (2012) estrelado por Kristen Wiig relatam a jornada de autoconhecimento e amadurecimento de mulheres já acima dos 30 anos. Exemplificando a capacidade do termo de ultrapassar os limites do filme adolescente.

[...] o gênero *coming-of-age* consiste em histórias sobre adolescência, infligida, variadamente, por outras características de gênero e/ou recursos particularmente formais e estilísticos, e em diferentes contextos nacionais; a heterogeneidade dentro do *coming-of-age* é contrabalanceado pela aparição repetida de certas questões, tipos de personagens, dispositivos de enredo e arcos narrativos⁴. (MESLIN, 2018, p. 55, tradução nossa).

Portanto, como afirmado por Maslin, o que une o estilo denominado *coming-of-age* não é o público adolescente, como acontece com o *teen film*, mas sim as experiências vividas pelos personagens e as ferramentas narrativas usadas para contar a história. Pontua-se ainda que a revisão fílmica realizada por Shary (2002) e Driscoll (2011) retrata uma experiência bastante estadunidense, branca e de classe média. Por sua vez, filmes como *Cidade de Deus* (2002) e *Isto é a Inglaterra* (2007) retratam realidades de grupos marginalizados e são definidos por Berghahn como *coming-of-age* de diáspora em que o “filme é centrado em adolescentes que estão marcados como etnicamente ou racialmente “outro” e estão crescendo em um ambiente multi-etnico e cultural”⁵ (MESLIN 2018, p. 48 *apud* BERGHAWN, 2010, p. 250, tradução nossa). Desse modo, os protagonistas tendem a enfrentar uma jornada mais conturbada e na maioria das vezes com desfechos menos satisfatórios.

Entender as diferentes maneiras que o estilo narrativo *coming-of-age* se manifesta é importante para o propósito da análise a ser feita sobre sua relação com o gênero literário *Bildungsroman*. Contudo, tendo em vista que o presente trabalho procura fazer uma análise de como esse estilo se manifesta no filme *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995) e, através de uma análise da obra que o inspirou, *Emma*

⁴ However, the crux of the matter is that whilst Shary and Berghahn choose to single out ‘subgenres’ of ‘youth/teen film’, this thesis proposes that: (a) the coming-of-age genre consists of stories about adolescence, inflected, variously, by other generic traits and/or particular formal and stylistic features, and in different national contexts; and (b) heterogeneity within the coming-of-age genre is counterbalanced by the repeated appearance of certain issues, character types, plot devices, and narrative arcs. (MESLIN, 2018, p. 55).

⁵ film centres on adolescents who are marked as ethnically or racially “other” and are growing up in a multi-ethnic and culturally diverse milieu (BERGHAWN 2010, p. 250).

(1816), estudar como é possível relaciona-lo aos romances de formação, o foco permanecerá no *coming-of-age* destinado ao público jovem e adolescente e na representação mais conhecida do gênero que é a que habita o espaço hollywoodiano.

Desse modo, pode-se definir o filme *coming-of-age* como uma narrativa que foca no desenvolvimento psicológico, moral e emocional de um protagonista, na maioria das vezes, jovem.

Driscoll (2011, p. 65) destaca que ritos de passagem são elementos chave na experiência adolescente e, conseqüentemente, na narrativa *coming-of-age*:

O rito de passagem opera de dois jeitos para o filme adolescente. O primeiro como um ritual marcando a passagem entre estados sociais diferentes, como cerimônias de formatura, ou indicando uma mudança iminente do seu tipo, como o *prom* - baile de formatura - E a segunda não depende de nenhum rito literal e pode ser melhor denominado como uma 'experiência de limite'. O primeiro é sempre cultural ao invés de um marcador pessoal, mas a diferença chave é se o rito de passagem pertence ao uma das estruturas principais do filme adolescente que é o *coming of age*⁶. (DRISCOLL, 2011, p. 65, tradução nossa).

Alguns ritos que fazem parte desse leque pertencente a narrativa *coming-of-age* são o baile de formatura ou a conclusão de algum capítulo culturalmente significativo, nessa mesma linha o início da universidade também é um marcador presente como começo de uma grande transição emocional e psicológica.

No filme *Booksmart* (2019) as protagonistas enfrentam o seu último ano do ensino médio e se preparam para o início de suas vidas universitárias, contudo percebem que devido ao foco acadêmico não tiveram uma experiência adolescente 'satisfatória', ou seja, não participaram dos ritos disseminados por filmes adolescentes considerados clássicos, como festas e exploração da própria sexualidade, que definem os parâmetros da experiência adolescente estadunidense atual. Elas partem em uma jornada para aproveitarem seu último ano escolar realizando os rituais representados nos filmes *coming-of-age*. Temas como amor e sexualidade são fortemente atrelados a esse estilo de narrativa, em muitos deles a perda da virgindade é um rito que indica a perda de inocência e transição para maturidade.

⁶ The rite of passage operates in two ways for *teen film*. The first is as a ritual marking passage between different social states, like graduation ceremonies, or indicating an immanent change of this kind, like 'the prom'. And the second does not depend on any literal 'rite' and might be more properly called an 'experience of limits. The former is always a cultural rather than merely personal marker, but the key difference lies in whether the rite of passage belongs to one of teen film's principle narrative structures, 'coming of age. (DRISCOLL, 2011, p. 65).

Apesar de o foco da narrativa *coming-of-age* ser uma transformação interna, a cena da *makeover* - transformação - se popularizou muito em filmes adolescentes da década de 1990 e 2000 em filmes como *Ela é Demais* (1999), que também é uma adaptação da peça teatral clássica *Pigmalião* (1913) e *O Diário da Princesa* (2002), onde suas transformações externas acabam sendo maneiras de convenção ou obstáculos para o seu amadurecimento, de modo que focam na aparência externa. Os momentos de transformação geralmente são uma ferramenta narrativa que indica ao personagem e ao espectador que a transformação externa não necessariamente é indicativa de amadurecimento. Esses rituais refletem a semelhança da experiência adolescente como um todo, mas também, o impacto cultural da necessidade de assimilação à sociedade especialmente para o jovem.

Além do *boom* de filmes adolescentes e *coming-of-age* realizado majoritariamente por John Hughes nos anos 1980. As décadas de 1990 e 2000 também trouxeram um novo aspecto a esse gênero, além dos muitos filmes referentes à experiência adolescente norte-americana no cenário do *high school* - ensino médio - Houve também uma popularização de adaptações de obras literárias clássicas de autores como Shakespeare e Jane Austen, direcionadas ao público jovem e muitas vezes adaptados para se passar em um ambiente habitado por adolescentes, como a escola. Alguns exemplos são *Romeu + Julieta* (1996), *10 Coisas que Odeio em Você* (1999) que se inspira na peça Shakespeariana *A Megera Domada* (1594), *Ela é o Cara* (2005), filme baseado em outra peça de Shakespeare intitulada *Noite de Reis* (1602) e, finalmente, o objeto de estudo deste trabalho, *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995), baseado no romance *Emma* (1816) é considerada pela jornalista Jen Chaney uma pioneira no que se trata das adaptações de obras canônicas discutidas.

O fenômeno de adaptação de tais obras levantou muitas controvérsias entre os críticos da época, Franco Zeffirelli que dirigiu a versão de 1968 de *Romeu e Julieta* quando fala sobre a adaptação de Luhrmann, *Romeu + Julieta*, afirma:

O filme de Luhrman não atualizou a peça, só fez dela uma grande piada. Mas aparentemente a pseudocultura das pessoas jovens de hoje em dia não teria digerido a peça a menos que você a maquiasse dessa maneira, com todos aqueles jogos e diversão. ⁷(RYAN, 2014, p. ix, tradução nossa).

⁷ The Luhrmann film didn't update the play, it just made a big joke out of it. But apparently the pseudo-culture of young people today wouldn't have digested the play unless you dressed it up that way, with all those fun and games (RYAN, 2014, p. ix).

Além de demonstrar sua aversão a cultura popular, sua valorização do que considera alta cultura e fidelidade ao texto original, Zefirelli levanta o ponto de que função uma adaptação deve servir, seria responsabilidade do cineasta copiar todas as características da obra original que nesse caso se materializa em forma de peça, ou o uso de aspectos pós-modernistas de Luhrmann mostra jeitos de expandir o processo de tradução de um texto para outro. A partir desse questionamento é possível discutir as influências do processo de adaptação em obras cinematográficas, em especial como essa tradução se dá na adaptação entre o romance *Emma* (1815) e o filme *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995).

2.3 Adaptação e Apropriação

O processo de adaptação é relevante para este trabalho tendo em vista que se procura fazer uma análise de como o processo de amadurecimento presente no romance de formação e na narrativa *coming-of-age* foi adaptado nas telas do cinema. Baseando-se principalmente nos estudos de Julie Sanders (2006) e Robert Stam (2000) sobre teoria da adaptação, essa seção procura explicar sobre essas linhas de pensamento.

A teoria da adaptação parte do ponto de análise de intertextualidade. Sanders (2006) se baseia nos estudos de Julia Kristeva que defende que “todos os textos evocam e reelaboram outros textos em um mosaico cultural rico e em permanente evolução”⁸ (SANDERS, 2006, p. 17, tradução nossa). Desse modo, adaptações cinematográficas possuem não apenas o repertório textual direta ou indiretamente presente na obra original, mas também adiciona a esse repertório de textos e produções que chegaram depois de tal obra. *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995) é um grande exemplo disso, fazendo referências a textos Shakespearianos e suas próprias adaptações fílmicas, assim como, referências a outros filmes populares na cultura pop, como o musical *GiGi* (1958) e *2001 - Uma Odisseia no Espaço* (1968). Obras que em si já são repletas de intertextualidade. Portanto, adaptações cinematográficas geram uma grande teia intertextual que proporciona inúmeras interpretações com base no conhecimento prévio ou não de tais referências.

Sanders (2006), portanto, define adaptação como um “processo específico envolvendo a transição de um gênero para outro: romances para filme; drama para

⁸ that all texts invoke and rework other texts in a rich and ever-evolving cultural mosaic. (SANDERS, 2006, p. 17).

musical; a dramatização de prosa narrativa e prosa de ficção; ou o movimento inverso transformando drama em prosa narrativa”⁹ (SANDERS, 2006, p. 19, tradução nossa). Ela classifica esse processo de transposição em duas categorias, a primeira ela denomina adaptação que “indica um relacionamento com o texto fonte ou original”¹⁰ (SANDERS, 2006, p. 26, tradução nossa). As duas adaptações de *Emma* de 1996 dirigidas respectivamente por Douglas McGrath e Diarmuid Lawrence, assim como o filme de 2020 procuraram manter sua relação com o texto de origem, mantendo o nome e buscando precisão em relação a cenários, diálogos e figurinos. Mesmo que a adaptação aborde temas diferentes do original ou procure expandi-lo de alguma forma, a relação entre textos é clara.

A segunda categoria é denominada apropriação “frequentemente trabalha com uma jornada mais decisiva que se distancia do texto fonte para um produto e domínio cultural completamente novo”¹¹ (SANDERS, 2006, p. 26, tradução nossa). As *Patricinhas de Beverly Hills* (1995) e *10 Coisas que Odeio em Você* (1999) são exemplos de apropriações que se distanciam do texto fonte. O segundo filme ainda exemplifica um artifício da apropriação que Sanders (2006) denomina de ‘texto embutido’ que, de forma simplificada, é a inclusão de trechos da obra originária de forma indireta.

O processo de adaptação, também é, um processo que envolve a interpretação e o contexto cultural do adaptador. Em seu ensaio *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation* (Além da Fidelidade: O Dialogismo da Adaptação) Stam (2000) afirma que “A noção de fidelidade é altamente problemática por diversos motivos. Primeiramente, é questionável se fidelidade severa é possível. Uma outra perspectiva insistiria que uma adaptação é automaticamente diferente e original devido a mudança de mídia”¹² (STAM, 2000, p. 55, tradução nossa).

Desse modo, se questões culturais e maneiras de produção artística do presente influenciam as adaptações. O processo de adaptação inevitavelmente

⁹ Adaptation is, however, frequently a specific process involving the transition from one genre to another: novels into film; drama into musical; the dramatization of prose narrative and prose fiction; or the inverse movement of making drama into prose narrative. (SANDERS,2006, p. 19).

¹⁰ An adaptation signals a relationship with an informing source text or original. (SANDERS, 2006, p. 26).

¹¹ On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. (SANDERS,2006, p. 26).

¹² The notion of fidelity is highly problematic for a number of reasons. First, it is questionable if strict fidelity is even possible. A counter-view would insist that an adaptation is automatically different and original due to the change of medium (STEM, 2000, p. 55).

sofrerá influências das experiências vividas pelo adaptador, assim como, das limitações ou oportunidades de expansão que o novo gênero oferece para criação ou recodificação de significado.

O relacionamento de uma apropriação com sua obra original não é diminuído pela distância atribuída às obras e a quebra com as limitações de fidelidade, afinal, “O texto literário não é uma estrutura fechada, mas sim aberta para ser reformulada por um contexto sem limites. O texto alimenta e é alimentado dentro de um intertexto infinitamente permutante” [...]”¹³ (STAM, 2000, p. 57, tradução nossa).

Além do fator de interpretação do intertexto, adaptações referentes a passagem de livro para filme possuem um conjunto de recursos que podem expandir as oportunidades de significado e interpretação.

A transfiguração de uma um meio unicamente verbal como o romance[...] para uma um meio variado como o filme, que pode brincar não apenas com palavras (escritas e faladas), mas também com performance teatral, música, efeitos sonoros e imagens fotográficas móveis, explica a improbabilidade - e eu sugeriria até a indesejabilidade - da fidelidade literal.¹⁴ (STAM, 2000 p. 56, tradução nossa).

Usando *As Patricinhas* como exemplo, é possível notar escolhas feitas por Heckerling e sua equipe, que sugerem ou fazem referência a obra original, mas também adicionam a narrativa e seu contexto atualizado, destacando as relações irônicas entre *As Patricinhas* e *Emma*, tema pontuado por Genilda Azêredo em seu trabalho *Emma e as Patricinhas de Beverly Hills: Relações Irônicas* (2003). O filme também é conhecido pelo seu figurino e o impacto que teve na moda da época, contudo o figurino também é um elemento usado para contar a história e indica a passagem do tempo, classe social dos personagens e seu estado de amadurecimento, a maneira como esse recurso foi utilizado será analisada de forma mais detalhada na seção de análise deste trabalho.

A questão da fidelidade é uma característica frequentemente cobrada por críticos cinematográficos, contudo explicitada pelos autores estudados como algo que não transparece em adaptações devido ao teor altamente criativo e contextual de tal

¹³ The literary text is not a closed, but an open structure (or, better, structuration, as the later Barthes would have it) to be reworked by a boundless context. The text feeds in and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation (STAM, 2000, p. 57).

¹⁴ The shift from a single track uniquely verbal medium such as the novel which “has only words to play with”, to a multitrack medium such as film, which can play not only with words (written and spoken), but also with theatrical performance, music, sound effects, and moving photographic (STAM, 2000 p. 56).

atividade. Portanto, infere-se que o processo de adaptação simultaneamente remove e adiciona nuance e detalhe a obra, dependendo do seu contexto ou plataforma.

3 BILDUNGSROMAN EM EMMA

A partir do que foi discutido nas seções anteriores sobre *Bildungsroman* clássico, é possível compreendê-lo como uma narrativa que acompanha o processo de autoconhecimento, amadurecimento e formação, denominado *bildung*, ou formação, de um personagem. Tal processo tem o propósito de integração social e a conquista da maturidade do protagonista. Ao contrário da formação presente no *Bildungsroman* clássico ou em obras que contam com protagonistas masculinos, as personagens de Jane Austen passam por seu processo de formação em espaços domésticos e geralmente não tem acesso ao espaço acadêmico e artístico que é parte chave na formação do homem dessa narrativa. Azerêdo (2013) caracteriza a ficção de Austen da seguinte maneira:

[...] as personagens protagonistas são todas mulheres; o enredo é construído tendo como base o universo doméstico; o casamento possui função proeminente – para mulheres, significa respeito social e sobrevivência material; a narrativa sempre oferece às protagonistas a possibilidade de vivenciar um processo de conhecimento relevante sobre a vida, sobre elas próprias e sobre as relações amorosas e sociais. Nesse sentido, seus romances podem ser considerados como possuindo traços da vertente romanesca denominada de formação ou educação (*Bildungsroman*). (AZERÉDO, 2013, p. 23).

Entender Emma como parte do leque de narrativas do *Bildungsroman* possibilita a análise do romance como *Bildungsroman* feminino que aborda a formação da protagonista em sua existência como mulher. Essa seção tem como objetivo destacar alguns momentos na narrativa de Emma que apontam seu processo de amadurecimento, assim como indicar a função de alguns personagens na obra e o que eles representam na formação da protagonista.

Inicialmente Emma Woodhouse é introduzida como uma jovem “bonita, inteligente e rica, com uma casa confortável e bem localizada, parecia reunir as melhores bênçãos sobre sua existência e vivera quase vinte e um anos praticamente sem aflições ou aborrecimentos.” (AUSTEN, 2012, p. 9). A leitura é iniciada através de uma descrição, aparentemente, perfeita da heroína, contudo, essa caracterização se destaca justamente pelo contraste com a realidade em que esses mesmos atributos contribuíram para o seu detrimento.

Ainda na primeira página do romance o narrador afirma que “Na verdade, os únicos males da situação de Emma eram o seu costume de fazer tudo do próprio jeito e a tendência a se ter em mais alta conta do que deveria.” (AUSTEN, 2012, p. 9). É

devido a essa primeira impressão de perfeição, que seu processo de amadurecimento se materializa em uma leitura tão cativante, visto que, tal descrição pode ser considerada “parcial e incompleta – na verdade enganadora, irônica – constituindo-se convite e desafio para a decifração de sua ambiguidade”. (AZERÊDO, 2013, p. 34). Desse modo, existe uma desconstrução do que se achava que estava pronto.

A partir dessas considerações, é importante também ressaltar uma parte importante da caracterização de Emma, que é seu desejo por controle. Como mulher no século XIX, seu espírito independente e desejo de autonomia e controle sobre sua própria vida se manifestava de três maneiras principais, a primeira é sua escolha de permanecer solteira, o que era possível devido a seu *status* como participante da classe alta rural inglesa, denominada *gentry*. Quando a jovem Harriet a questiona sobre sua escolha, Emma afirma:

Não tenho nenhum dos motivos que geralmente levam as mulheres a se casarem...E, sem amor, tenho certeza de que seria loucura mudar uma situação como a minha. Não preciso de fortuna, não preciso de ocupação, não preciso de status. Acredito que pouquíssimas mulheres casadas são mais donas de suas casas do que sou dona de Heartfield. (AUSTEN, 2012, p. 89).

Na literatura Austeniana é possível observar o papel que o casamento executava na vida de uma mulher, para Emma que vem de uma família que garantirá sua herança mesmo que permaneça solteira, ela não tem a preocupação de se casar por sobrevivência e sim por amor. Em contraste, observa-se em *Orgulho e Preconceito* (1813) como o casamento é importante para a família Bennet, composta apenas de filhas mulheres, que não poderiam herdar o patrimônio do pai. Em uma análise mais detalhada seria possível observar que o processo de formação de Elizabeth Bennet, assim como o de Emma, levam ao casamento e realização de que; sobrevivência para uma mulher em uma sociedade pré-vitorinana depende da assimilação de valores da época. Seus ‘erros’, na maioria das vezes, refletiam atitudes subversivas para mulheres desse período; para Emma recusar o conceito de casamento e tentar administrar aqueles ao seu redor, e para Lizzie recusar pedidos de casamento sob o pretexto de não amar o pretendente eram atitudes que desafiavam as normas sociais do século XVIII.

A segunda maneira que sua vontade por controle se manifesta são em suas atividades de ‘cupido’ em geral, mas especialmente quando se trata de sua amiga Harriet Smith para quem Emma se torna uma espécie de mentora, elemento irônico

na narrativa já que a própria Srta. Woodhouse é ingênua e inexperiente em questões do amor e da vida. E por fim, seu foco nas posições sociais e como os habitantes de Highbury devem se comportar baseado na classe em que habitam, ela “[...]deseja preservar as distinções de classe, e fica portando, desconfortável com os eventos que dissolvem as distinções sociais, como o jantar na casa dos Coles e o Baile no Crown Inn”¹⁵(BLOOM, 2009. p. 192, tradução nossa). Destaca-se, novamente, a ironia na narrativa de Austen, no momento em que Emma descarta essa questão quando aconselha Harriet a recusar o pedido de casamento do fazendeiro Robert Martin, acreditando que Mr. Elton que estava em uma posição social superior à de Harriet a pediria em casamento.

Emma como protagonista de um romance escrito no século XIX naturalmente destoa do padrão do seu tempo. Sua situação financeira somada ao desejo e oportunidade de administrar sua casa e as interações da pequena comunidade ao seu redor demonstra traços pertencentes à população masculina da época. Azerêdo (2013), discutindo a leitura de Claudia Johnson, afirma que:

[...] a questão da autoridade feminina é de central importância em Emma. Em sua opinião, ao dizerem que Emma “brinca de ser Deus”, os críticos na verdade querem dizer que ela “brinca de ser homem”, já que seus atributos de independente, poderosa, autoritária e irônica não correspondem ao estereótipo feminino do período. (AZERÊDO, 2013, p. 35).

Nesse contexto, George Knightley, cunhado de Emma, vai funcionar como mentor para guiá-la no seu processo de formação. Na narrativa ele é uma das únicas figuras que repreende o comportamento da Srta. Woodhouse e é percebendo seus sentimentos românticos por ele e aceitando seu pedido de casamento no final que Emma concretiza seu processo de formação.

No início do romance, Emma passa por uma grande mudança que altera sua convivência diária, o casamento da Srta. Taylor, que passa a ser Sra. Weston, remove do seu círculo social imediato uma de suas amigas mais próximas e a única figura materna que ela conhecia. Apesar da recém-casada, Sra. Weston, estar a apenas 1km de distância; Emma sente a necessidade de tomar de volta o controle do seu dia-a-dia. O casamento da Srta. Taylor representa a mudança no cotidiano da

¹⁵ Emma wishes to preserve the distinctions of rank, and is therefore rendered uncomfortable by events that dissolve social distinctions, such as the Coles's dinner party and the ball at the Crown Inn. (BLOOM. 2009. p. 192).

protagonista, que incentiva o seu processo de formação, tendo em vista que a formação feminina, geralmente, acontece no espaço doméstico. Emma não sai da casa paterna, por sua vez, sua figura materna sai do seu convívio diário. É então, que Emma começa a tramar a união do pároco de Highbury, Mr. Elton, e sua amiga Harriet Smith, sem perceber que Mr. Elton tem mais interesse nela e em sua posição social.

São em algumas interações específicas que é possível reconhecer o processo de conhecimento de Emma sobre si e suas relações sociais. Sua interação com Harriet após revelar que Mr. Elton havia pedido a mão de Emma em casamento. Ao ver o sofrimento da amiga ela começa a perceber que suas maquinações tem consequências reais, o narrador afirma que “De fato, naquele momento, Emma estava convencida de que das duas, Harriet era a criatura superior e que ser mais como ela faria muito mais por seu bem-estar e felicidade do que toda sua genialidade e inteligência” (AUSTEN, 2012, p. 142). Assim, Emma passa a se dedicar a amizade com zelo pelo bem-estar da Srta. Smith. Como podemos observar no excerto abaixo:

A seguir, considerou que seu grande dever, inferior apenas às atenções que devia ao pai, era proporcionar conforto a Harriet e empenhar-se em provar-lhe sua afeição por meio de um método melhor do que arranjar seu casamento. Levou-a para Hartfield e cobriu-a de gentilezas, empenhando-se em distraí-la com livros e conversas para tirar o Sr. Elton de seus pensamentos. (AUSTEN, 2012, p. 142).

Vale destacar que na sua tentativa de incorporar as qualidades que admirava na sua amiga Harriet ela teria que “reprimir a própria imaginação pelo resto da vida” (AUSTEN, 2012, p.142). Demonstrando que o ideal feminino da época exigia uma existência bem mais atenuada.

As interações de Emma com o visitante Frank Churchill, filho do primeiro casamento do Sr. Weston, são onde sua imaturidade se destaca, primeiramente, Com o hábito de fofoca e depreciação de Jane Fairfax, que, baseado nos elogios que ela recebia referentes a sua humildade e competência em atividades como pintura e música, pode representar o que se esperava de Emma em relação ao comportamento e habilidades femininas. Além disso, o desdém que Emma apresentava por habitantes de Highbury que participavam de classes inferiores como Srta. Bates. Contudo, uma interação que marca a ingenuidade de Emma em relação ao amor é quando ela pensa que poderia estar apaixonada pelo Sr. Churchill, quando na verdade apreciava apenas a atenção que recebia dele e da expectativa da comunidade sobre sua união.

Mas, no momento, ela não tinha dúvidas de que era dona da admiração dele, que havia uma preferência consciente por ela, e esta certeza, unida a todo o resto, a fazia pensar que devia estar um pouco apaixonada por ele, apesar de toda sua prévia determinação contra isso (AUSTEN, 2012, p. 257).

Emma que vivia em um mundo em que suas convicções nunca são questionadas, a não ser por Mr. Knightley, não percebe que o interesse de Sr. Churchill por ela é utilizado apenas para mascarar seu relacionamento com Jane Fairfax. Portanto, quando ela diz “Devo estar apaixonada. Seria a criatura mais estranha do planeta se não estivesse... por algumas semanas, pelo menos. (AUSTEN, 2012, p. 257). É possível ver sua inexperiência sobre o sentimento que tanto incentiva e ‘observa’ em outros, também como as expectativas que a cercavam influenciam o que ela acredita que deve sentir.

O último momento é referente a interação que tem com a Srta. Bates em um piquenique onde grande parte da comunidade se encontra presente, incluindo Sr. Churchill e Mr. Knightley. Emma declara que a Srta. Bates fala muito e em sua maioria assuntos tolos o que a deixa imensamente sem graça em meio a seus amigos e família, já que considerava a opinião de Emma com tanta admiração. Mr. Knightly age como mentor de Emma durante todo o romance, sendo com frequência a pessoa que repreende seus planos. Nesse momento da narrativa sua crítica as ações de Emma realmente a fazem refletir, e sair de seu estado arrogante o qual a levava a desprezar certos membros de sua comunidade devido a suas classes.

A situação dela deveria provocar sua compaixão. Sua atitude muito errada, sem dúvida! Você, a quem ela conhece desde a infância, a quem viu crescer em um período em que a atenção dela era uma honra... agora diverte-se à custa dela, submete-a a humilhações e, pior ainda, na frente da sobrinha, diante de outras pessoas... (algumas com certeza... poderão vir a imitar o modo como você a trata.) Não foi uma atitude correta de sua parte, Emma, e não me agradou nem um pouco. Mas devo, e vou... vou lhe dizer verdades enquanto puder, satisfeito em provar que sou seu amigo e fiel conselheiro, acreditando que você no futuro irá fazer-me maior justiça do que faz agora. (AUSTEN, 2012, p. 365).

Emma sente “raiva de si mesma, mortificação e profundo arrependimento.” (AUSTEN, 2012, p. 365), seu reconhecimento desses sentimentos são parte importante do seu processo de formação e a ajudam a refletir sobre todas as interações em que interferiu como terceira. A parte final da sua formação é quando entende seus sentimentos românticos por Mr. Knightley e aceita seu pedido de casamento.

Pode-se imaginar a euforia, a gratidão, o encantamento que envolveram Emma. Diante da perspectiva de felicidade de sua amiga, agora não seria mais atormentada pela sensação de culpa e o único perigo era ser feliz demais. O que mais poderia desejar? Nada, a não ser tornar-se mais digna dele, que sempre demonstrara ter um discernimento e julgamento muito superiores aos dela; nada, a não ser que as lições dos erros que cometera no passado a houvessem ensinado a ser mais humilde e cuidadosa no futuro (AUSTEN, 2012, p. 464).

A conclusão da sua jornada de aprendizagem acaba com a resolução de todas as questões em que se envolveu e sua mudança de sentimento em relação ao casamento. Contudo, é importante levar em consideração as amarras sociais relacionadas à existência feminina na época, “infelizmente o senso de autonomia, poder e independência de Emma não se coadunam com o contexto histórico em que ela vive, principalmente no que diz respeito ao comportamento feminino” (AZERÊDO, 2012, p. 36). Ademais, “Emma é moldada de modo a reconhecer seus ‘erros’, e a tentar se ajustar a parâmetros de conduta mais aceitáveis da sociedade da época” (AZERÊDO, 2013, p.37). Considerando o processo de formação como chave para integração social, o romance de formação feminino muitas vezes levará a mulher para uma conclusão que se conforma aos padrões patriarcais da sociedade que cerca determinada obra. Em *Emma* percebemos esse elemento na priorização do casamento, especialmente o casamento que leva a algum tipo de ascensão social, como afirma Borges (2007, pg. 18) “porquanto é através do matrimônio e da concepção que a mulher se auto-afirma como *pertença* ao social.” O que reflete as afirmações feitas em seções anteriores sobre o final do *Bildungsroman* feminino, apesar de apresentar o sucesso da inclusão da personagem em seu meio social, ainda significa a rejeição de alguma parte fundamental de si.

Para além da literatura, em um futuro distante de Jane Austen, a indústria cinematográfica traz a narrativa do *Bildungsroman* para um novo espaço e com um novo título. O próximo tópico procura refletir sobre como *As Patricinhas de Beverly Hills*, adaptação de *Emma*, traz essa história para um público contemporâneo através da narrativa *coming-of-age*.

3.1 *Coming-of-Age* em *As Patricinhas de Beverly Hills*: A Narrativa da Juventude

Na introdução do seu livro sobre o filme *As Patricinhas de Beverly Hills*, que reúne entrevistas com a diretora, elenco e outros membros presentes na criação do filme, a jornalista Jen Chaney o descreve como uma “comédia cintilante e feminina

sobre uma adolescente de Beverly Hills viciada em compras com algumas moléculas de DNA da Jane Austen no seu código genético” ¹⁶(CHANEY, 2015, p. 8, tradução nossa). O filme dirigido por Amy Heckerling teve um lançamento de grande sucesso em julho de 1995 e desde então permanece influente na cultura *pop* se firmando além do *status* de adaptação austeniana e manifestando-se como produção cultural representante do seu público e período em que foi criado.

A comédia de 1995 de Heckerling, assim como seu debut diretorial lançado em 1982 intitulado *Fast Times At Ridgemont High (Picardias Estudantis)*, fazem parte do que Driscoll (2011) denomina de *teenpic* ou *teenfilm*, em português “filme adolescente”, isso se dá não apenas devido ao público alvo, apesar de ser um fator importante em tal categorização, mas também devido a certos elementos narrativos que geralmente estão presentes nesse tipo de história. Driscoll (2011) os dispõe da seguinte maneira:

[...] a juventude dos personagens centrais; conteúdo geralmente centrado na heterossexualidade jovem, frequentemente com um enredo romântico; relacionamentos intensos com grupos etários semelhantes e conflito entre esses relacionamentos ou com a geração mais velha; a administração institucional da adolescência pelas famílias, escolas e outras instituições; e enredos de amadurecimento focados em temas como virgindade, formatura e a transformação¹⁷.(DRISCOLL, 2011, p.2, tradução nossa).

O aspecto de amadurecimento presente nesses filmes os atribui o título de narrativa *coming-of-age*. Em *As patricinhas*, todos esses elementos citados estão presentes em algum momento do filme, lembrando que filmes diferentes tendem a variar a importância que é dada a cada um desses aspectos.

Sendo assim, essa seção tem como objetivo apontar quais momentos na obra de Heckerling indicam o processo de amadurecimento tão relevante em narrativas *coming-of-age* com o intuito de mais na frente investigar como se assemelham a sua obra originária, *Emma*, e o gênero romanesco *Bildungsroman*. Driscoll (2011) em sua descrição cita três elementos presentes na narrativa de amadurecimento que são chave no processo de desenvolvimento da protagonista Cher Horowitz, são esses o i) relacionamento romântico, ii) a virgindade, iii) transformação ou *makeover*.

¹⁶ Amy Heckerling’s shiny, girly comedy about a shopaholic Beverly Hills teenager with a few Jane Austen DNA molecules in her genetic code (CHANEY, 2015, p. 8).

¹⁷ [...] the youthfulness of central characters; content usually centred on young heterosexuality, frequently with a romance plot; intense age-based peer relationships and conflict either within those relationships or with an older generation; the institutional management of adolescence by families, schools, and other institutions; and coming-of-age plots focused on motifs like virginity, graduation, and the makeover (DRISCOLL, 2011, p. 2).

O filme é narrado por Cher, interpretada por Alicia Silverstone, que no início da história indica que, apesar de parecer ter uma vida perfeita, associando-a um comercial de produtos de pele Noxzema, que nos anos 1990 eram populares pelos seus comerciais de recortes de vida idealizados, ela tem uma vida normal para uma adolescente. A narração de Horowitz indica que ela vem de uma família rica e é muito popular no seu meio social representando por um *high school*, ou ensino médio, norte-americano e que quase sempre consegue o que quer através do seu carisma e habilidades de argumentação.

Um dos principais elementos da narrativa *coming-of-age*, assim como no *Bildungsroman*, é o incentivo inicial que tira o protagonista de sua zona de conforto ou espaço físico ou emocional em que normalmente habita. Em *As Patricinhas*, existem alguns momentos que mudam o cotidiano de Cher. Primeiramente ela recebe uma nota baixa em debate e não consegue convencer o professor Hall a aumentar sua nota; tal mudança altera seu estado de controle sobre sua vida e seu meio, de modo que seu carisma e habilidades de argumentação não são frutíferos. Isso desencadeia sua missão de cupido quando tenta unir o professor Hall e a Srta. Geist, outra professora, de maneira que, talvez apaixonados eles sejam menos rigorosos; sua confiança adquirida a partir do sucesso dessa união a motiva na transformação da recém chegada Tai Frasier, interpretada por Brittany Murphy, vinda de Nova Iorque e mais experiente em coisas como romance, drogas e sexo, contudo, ainda ingênua sobre as estruturas sociais e superficiais de uma escola californiana.

Em uma discussão com Tai sobre a divisão social do colégio, Cher sugere uma *makeover*, ou “reciclagem” na dublagem original, e Dionne afirma que a “reciclagem” dá a Cher uma sensação de controle em um mundo completamente desorganizado. Para Tai essa transformação vai consistir em uma mudança de estilo e aparência, o que afeta sua personalidade negativamente, de modo que ela passa a priorizar seu status de popularidade e diminuir outros ao seu redor. Mas é durante essa transformação que Cher passará por um número de situações que desafiarão sua posição social e suas prioridades, seja em suas amigas ou relacionamentos amorosos. Ainda no processo de repaginação de Tai, Cher a incentiva a investir romanticamente no garoto popular da escola, Elton, ao invés de seu interesse original, o skatista Travis, apenas para ser revelado que Elton estava interessado em Cher que era sua equivalente em *status* social e econômico. Após tal desentendimento, ela

desiste de investir na vida amorosa alheia e passa a investir no seu próprio interesse romântico, o também recém-chegado Christian Stovitz.

As interações de Horowitz com Stovitz, semelhantemente às interações de Emma com Frank Churchill, indicam sua falta de experiência e ingenuidade quando se trata de romance e relacionamentos. É especialmente em momentos como esses que “o uso de Cher como narradora em primeira pessoa é decisivo para o jogo de incongruências criado entre o material verbal e as imagens mostradas” (AZÉREDO, 2003, p. 26) de modo que, enquanto ela afirma modos infalíveis de conquistar um interesse amoroso, na tela tal pessoa não parece interessada, e sua homossexualidade, que é óbvia para todos que observam de fora, de maneira que, ele é apresentado como o estereótipo homossexual da época, especialmente no ambiente social de Beverly Hills; Stovitz apresenta características com as quais Cher se identifica e sente falta na população masculina do seu espaço social, a escola: ele é estiloso e está por dentro das últimas tendências, aprecia arte, em especial arte moderna, é gentil e não invade seu espaço de maneira possessiva como outros garotos fazem ao longo do filme. Pelo fato de Christian se mostrar o homem ideal para Cher a possibilidade de ele não ser exatamente o que ela quer não passa pela cabeça da protagonista, destacando que ela realmente é *clueless*, ou “sem noção” como é indicado no título do filme.

Outro personagem relevante no processo de amadurecimento de Cher é Josh, filho de uma das ex-mulheres do seu pai. Josh vê o ex-padrasto como mentor em sua formação de direito e convive bastante com a família. De início, os dois têm uma relação hostil e ele acusa Cher de ser egoísta, superficial e infantil. Como universitário, Josh diminui a adolescência, especialmente os adolescentes de Beverly Hills. Dionne, amiga de Cher afirma que ele está passando por uma “fase idealista pós-adolescente” (CLULESS, 1995, 17 min, 14s). Contudo, é Josh quem aponta os erros de Cher, mas também reconhece suas qualidades.

A concretização do amadurecimento de Cher vem com o reconhecimento do seu interesse romântico em Josh. Após perceber que Tai está cada vez mais semelhante a ela tanto em aparência quanto em personalidade, especialmente quando se trata da hierarquia social presente na escola, Cher começa a sentir a pressão da perda de controle sobre o seu meio, quando ela reprova no teste de auto escola e descobre que Tai está interessada romanticamente em Josh, as estruturas que ela conhecia começam a desabar.

Após queimarem as lembranças das interações de Tai com Elton, Tai revela seus sentimentos por Josh que são reprimidos por Cher, as duas brigam e Tai afirma que Horowitz não pode dar conselhos a ela por que ela é “uma virgem que não pode dirigir”. À primeira vista essa afirmação não parece dizer muito, contudo, levando em consideração a importância dos ritos de passagem descritos por Driscoll (2011) na narrativa adolescente e *coming-of-age*, sexualidade e a independência atribuída a dirigir na sociedade contemporânea são associadas à maturidade. A acusação de Tai aponta que Cher tentava ser autoridade em campos que não tinha experiência e que seu processo de amadurecimento não está completo. Cher, então, reflete sobre seus equívocos em um monólogo e chega à conclusão de que é “*totally clueless*” ou “completamente sem noção”. É também nesse monólogo que ela reconhece que está apaixonada por Josh e descobre que não consegue usar os truques que utilizou em Christian por que o sentimento agora é real. Portanto, ela chega à conclusão de que precisa de mais uma *makeover* na sua vida, “mas dessa vez vou repaginar minha alma” afirma a protagonista.

A partir desse ponto ela tenta abandonar as convenções da divisão social do ensino médio e passa a fazer boas ações como trabalho voluntário. O ponto alto de seu amadurecimento é quando ela declara seu amor por Josh, porém seu crescimento ainda não está finalizado. O final do filme traz um casamento que, de início, sugere ser de Cher e Josh. Porém a protagonista interrompe com sua narração e jargão “*As if*” indicando que presumir que o casamento era dela seria uma ideia absurda, e como a protagonista justifica, ela só tem 16 anos. Indicando que seu processo de amadurecimento ainda está em desenvolvimento.

A partir dessas considerações, o seguinte tópico procura analisar como o cinema interpreta o processo de *bildung* de *Emma* em uma mídia visual, assim como elementos visuais utilizados em *As Patricinhas de Beverly Hills* que representam tal amadurecimento.

3.2 *Emma* e *As Patricinhas de Beverly Hills*: Diálogos Entre a Literatura e o Cinema.

O *Bildungsroman* acompanha o amadurecimento de um personagem através de características narrativas que incentivam sua jornada de autoconhecimento, com o objetivo de integração social; isso se dá através de mudança de cenário social, interações com pessoas e situações fora do cotidiano do protagonista, etc.

Adaptações cinematográficas, em sua natureza, expandem o leque de possibilidades narrativas. Partindo do princípio da tradução intersemiótica, em que em uma dada tradução um signo substituirá o outro para atribuí-lo significados equivalentes (PLAZA, 2008). O cinema faz uso da reunião de diversas mídias para que juntas articulem o conteúdo da obra originária e sejam equivalentes, porém nunca idêntico, de modo que essa tradução é também, um processo criativo. Em *As patricinhas de Beverly Hills*, o figurino é um dos mais memoráveis, recursos visuais que ajudam a contextualizar a história; ele indica a passagem de tempo, estado emocional das personagens e faz alusão a obra literária que os inspirou; além de ser um dos aspectos mais memoráveis da obra que foi referenciado em outros trabalhos, inclusive, a figurinista da adaptação do romance lançada em 2020, Alexandra Byrne, “revelou que ela prestou uma homenagem a roupa amarela icônica usada por Alicia Silverstone”¹⁸ (TOM; LORENZO, 2020, tradução nossa). Inserindo *As patricinhas* na teia de intertexto como parte do leque austeniano e a concretizando como obra cultural independente.

As roupas indicam primeiramente a passagem do tempo, as cores e estilos usados representam cada estação, como explica Amy Heckerling, diretora do filme:

Eu tive a sensação de que queria esquemas de cores diferentes na duração do filme. Portanto, Cher usava cores de outono quando a escola começa e usando o Alaïa, o vestido vermelho de natal, quando é natal. Depois ela usa tons de rosa quando é primavera.¹⁹(CHANEY, 2015, p. 90, tradução nossa).

A partir da análise dos figurinos de Cher Horowitz e Tai Frasier durante o filme, é possível perceber como o *coming-of-age* no cinema pode representar o amadurecimento presente no *Bildungsroman* e no *coming-of-age* literário com recursos imagéticos, além de como pode ligar as personagens da adaptação a obra original. Em primeiro lugar, destaca-se o figurino de Cher, seu estilo representa seu *status* social, estado emocional e processo de amadurecimento. Ela inicia o filme usando muitos blazers e golas que estão geralmente presentes em roupas muito coloridas e accessorizadas com sapatos *mary-jane* e meias três quartos, os quais são geralmente associados a vestimentas infantis, como é indicado na figura 1. Portanto,

¹⁸ Alexandra Byrne revealed that she paid homage to the iconic yellow outfit worn by Alicia Silverstone in the Emma update *Clueless* with this design (TOM AND LORENZO, 2020).

¹⁹ I had the sense that I wanted the different color schemes going throughout. So Cher was wearing the fall colors when school starts, and she’s wearing the Alaïa, the Christmas-red dress, when it’s Christmas. Then she’s in the pinks when it’s springtime (CHANEY, 2015, p. 90).

Mona May, figurinista do filme, utilizou de silhuetas mais adultas e sofisticadas e fez uma justaposição com cores e acessórios mais joviais o que pode ser interpretado como a contradição referente a Cher ser ainda muito inexperiente, mas, se portar como autoridade no amor e na vida, assim como sua inspiração, *Emma*.

Figura 1 – Cher Horowitz



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills. Dirigido por: Amy Heckerling. Escrito por: Amy Heckerling. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1995.

As roupas que usa em suas interações com Christian também indicam sua tentativa de explorar sua sexualidade, ela passa a usar roupas mais curtas e reveladoras como o vestido Calvin Klein que usa para a festa de fraternidade, a qual seu pai afirma parecer “uma camisola” (CLULESS, 1995, 52 min, 37s).

Figura 2 – Cher Horowitz vestido Calvin Klein



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills. Dirigido por: Amy Heckerling. Escrito por: Amy Heckerling. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1995.

A escolha dessas vestimentas junto com a suas convicções de como se conquista um interesse romântico, que para ela significava se mandar presentes para criar um clima de competição, indicam novamente sua inexperiência em relação ao assunto. Assim como Emma se mostra ingênua quando presume que deve estar apaixonada por Frank Churchill.

Tai Frasier passa por algumas fases com suas roupas que não só indicam a cobrança por *status* no colégio, mas também seu relacionamento com Cher e com a personagem que a inspirou, Harriet Smith. Tai chega de Nova Iorque no início do ano letivo com um estilo bastante “*grunge*”, estilo popular nos anos 1990 que consistia em

roupas mais despojadas e largas e fazia crítica ao consumismo exacerbado. Cher, portanto, sente a necessidade de realizar uma “repaginação” que ela afirma ser um ato de caridade. Desse modo, Tai passa por uma transformação em que abandona sua silhueta larga com cores escuras e adota itens como saias xadrez e blusas mais curtas; a figurinista Mona May, se refere a Tai no começo da transformação como uma Mini Cher, destacando a idealização não apenas da popularidade de Cher, mas faz relação ao romance no aspecto da situação, classe e educação de Emma, que nos olhos de Harriet e dos habitantes de Highbury, é superior e aspiracional. Além disso, destaca-se também a cobrança da ideia feminilidade atribuída a essas silhuetas e costumes que são cobrados no processo de assimilação social feminina tanto no século XVIII quanto no século XX.

Também é interessante destacar, que nesse processo, Cher e Dionne tratam Tai como se ela fosse uma boneca que elas podem vestir e manipular, interferindo nos seus interesses românticos ou recreacionais; em determinado momento do filme, Josh afirma “[...] tá tratando aquela pobre garotinha como se fosse a sua bonequinha de luxo” (CLULESS, 1995, 28 min, 26s). O que, por sua vez, reflete a seguinte descrição de Harriet Smith em *Emma*:

Era muito bonita; a beleza de Harriet era do tipo que Emma admirava. Pequena, gorduchinha e linda, de rosto macio e corado, olhos azuis, cabelos claros e traços regulares, tinha muita doçura no olhar. (AUSTEN, 2012, p. 26).

A professora Joan Klingel Ray, uma das várias acadêmicas entrevistadas no livro escrito por Jen Cheney sobre o filme, relata que quando compartilha tal descrição em suas aulas e pergunta a seus alunos que imagem ela remete a maioria afirma que ela parece uma boneca. Outras indicações do desenvolvimento de Tai se mostram presentes na festa da fraternidade em que ela aparece com um macacão e uma camisa de botões, ela pede conselho a Cher sobre como ela deve usar a camisa e passa a duração da festa mudando o modo que a usa, como indicado nas imagens abaixo:

Figura 3 - Tai Frasier



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills. Dirigido por: Amy Heckerling. Escrito por: Amy Heckerling. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1995.

Essa inquietação referente a sua roupa indica que Tai não está confortável com o estilo imposto nela pelo seu novo espaço social, além disso ela se sente deslocada no espaço em que Cher floresce; paralelamente, Harriet Smith se sente igualmente deslocada, senão, excluída no Baile que ocorre no Crown Inn. Não apenas devido a presença dos recém casados Sr. e Sra. Elton, mas também por conta do seu estado de incerteza em relação ao seu futuro, já que recusou o pedido de casamento do Sr. Martin. É apenas no final do filme que Tai encontra um meio termo entre o estilo de Cher e espaço social de Beverly Hills e sua própria identidade, indicado pela figura 4, May afirma que tentou “deixar o figurino mais real para quem ela é. Até o final quando ela vai ver a competição de skate de Breckin, você vê uma garota diferente”²⁰(CHANEY, 2015, p. 103, tradução nossa). Em Tai, assim como em Harriet é possível ver um processo de amadurecimento e *bildung* secundário, onde ela passa por tribulações e dificuldade em encontrar identidade para no final se assimilar ao seu grupo social.

Figura 4 - Tai Frasier competição de skate



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills. Dirigido por: Amy Heckerling. Escrito por: Amy Heckerling. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1995.

Além do figurino, outro momento no filme que se destaca no contexto de amadurecimento da protagonista é seu monólogo de reflexão já ao final do filme. Ao contrário do romance, em que são diversos os momentos em que Emma reflete sobre as consequências dos seus planos, *As Patricinhas* reúne esse momento em uma única cena, indicada na figura 5, ao som de *All by Myself* de Eric Carmen, refletindo que os seus erros durante o filme a colocaram em uma posição de solidão, contudo tal momento a permite realmente repensar sobre como age em seus relacionamentos. A cena é finalizada pela realização de seu interesse por Josh enquanto uma fonte de praça é iluminada atrás dela dando a indicação visual de iluminação de ideias que,

²⁰ I tried to make it more real for who she is. All the way to the end when she goes to see Breckin's skateboard competition, you kind of see a different girl. (²⁰CHANEY, 2015, p. 103).

juntamente com a música, exemplifica as escolhas visuais e sonoras de uma adaptação que assistem na interpretação do amadurecimento de Cher.

Figura 5 – Cher Horowitz fonte



Fonte: As Patricinhas de Beverly Hills. Dirigido por: Amy Heckerling. Escrito por: Amy Heckerling. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1995.

Como apropriação, defendido por Sanders (2006) como obra que se distancia da obra original, o filme é enriquecido pelas suas relações intertextuais não só com a obra original, mas também o grande leque que faz parte dessa obra, a autora afirma que:

Enquanto, estar ciente do intertexto que forma uma obra pode enriquecer e aprofundar nosso entendimento do novo produto cultural; ele pode não ser completamente necessário para apreciar a obra de maneira independente: exemplos recentes de obras independentes que, não obstante, se tornam mais profundas quando seu status análogo é revelado pode incluir: As Patricinhas de Beverly Hills de Amy Heckerling, uma variação valley girl do romance Emma de Jane Austen 21(SANDERS, 2006, p. 23, tradução nossa).

Genilda Azêredo, em seu trabalho *Emma e As Patricinhas de Beverly Hills: Relações Irônicas (2003)*, destaca como a ironia presente nas obras, elemento que é muito presente em romances austenianos, também faz parte do filme de Heckerling criando uma ligação entre as criações que, por sua vez torna *As Patricinhas* uma obra duplamente irônica. Azêredo exemplifica diversos momentos no filme que ilustram o uso da ironia, contudo para compreendê-los é necessário ter conhecimento das obras que fazem parte do intertexto da mesma. A autora menciona momentos como a referência ao filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* de Stanley Kubrick, a cena em questão faz um *close-up* no telefone enquanto Cher espera uma ligação de Christian ao som do tema musical do filme de Kubrick, *Assim Falou Zarathustra*, de Richard Strauss, a autora afirma que:

²¹ While it may enrich and deepen our understanding of the new cultural product to be aware of its shaping intertext, it may not be entirely necessary to enjoy the work independently: recent examples of stand-alone works that nevertheless deepen when their status as analogue is revealed might include: Amy Heckerling's *Clueless*, a Valley-Girl variation on Jane Austen's *Emma* (1995) (SANDERS, 2006, p. 23).

[...] ironia nesta cena de Patricinhas certamente também depende do reconhecimento e identificação do espectador da cena "paralela" no filme de Kubrick [...] tanto o seu movimento em câmara lenta quanto a utilização do tema musical Assim Falou Zarathustra", dão à cena um significado simbólico de descoberta e aquisição de conhecimento" (AZÊREDO, 2003, p. 30).

A referência intertextual relacionada a descoberta e aquisição de conhecimento pode indicar um momento de aprendizagem no processo de *coming-of-age* de Cher, ou paralelamente ao *Bildungsroman*, parte do seu *bildung*.

Heckerlig também faz referências a obras Shakespearianas de maneira cômica, a primeira inclui a cena em que Cher escreve um recado para Srta. Geist com intenção de fazê-la acreditar que foi o Sr. Hall que escreveu, ela faz uma colagem dos versos do Soneto 18 de Shakespeare e diz a Dionne que é uma citação famosa do *Cliff's notes*, site popular para estudantes que procuram resumos de obras canônicas. Em outro momento a namorada de Josh cita *Hamlet* e Cher a corrige baseado no seu conhecimento da adaptação de Franco Zeffirelli, lançada em 1990, estrelando Mel Gibson. Esses dois momentos destacam ainda mais as questões intertextuais já mencionadas e "revelam como o texto literário - na maioria das vezes considerado superior tanto em relação à crítica escrita sobre ele como em relação às suas adaptações - é atualmente mediado por experiências e discursos de cultura de massa diversos" (AZÊREDO, 2003, p. 30). No mais, pode-se observar como a formação no *coming-of-age*, ao contrário do *Bildungsroman* original alemão, não atribui conquistas intelectuais e artísticas ao processo de formação, ao invés disso acompanha-se o amadurecimento emocional e psicológico da personagem no meio social em que vive.

Em *As Patricinhas*, Heckerling referenciou cenas específicas do romance que o inspirou; no livro de Jen Chaney ela relata que "a pergunta de como vamos chegar em casa? Foi uma grande parte do que a festa do Vale precisava cumprir para mim, em termos de história, e isso é estritamente de Jane Austen"²²(CHANNEY, 2015, p. 26, tradução nossa). Além disso, ela também relata que, a cena em que Tai queima os "souvenires" do seu relacionamento com Elton foi tirada diretamente de Emma. Contudo, no segundo exemplo, Azêredo (2003) analisa como as diferenças entre eras e expectativas impostas em relacionamentos afetam o nível de importância dado as lembranças tanto por Harriet quanto por Tai. Ela afirma que:

²² The "How are we going to get home?" [question] was a big part of what the [Val] party needed to accomplish for me, story-wise, and that is strictly from Jane Austen (CHANNEY, 2015, p. 26).

Tal aspecto claramente sugere o papel crucial de um marido na época de Austen: a possibilidade de se casar, para as mulheres, significa sobrevivência econômica e respeito social. Harriet não tem mais nenhuma esperança em relação a uma vida estável e segura. Em *Patricinhas*, encontrar um companheiro para Tai não tem um peso igual ao que existe em Emma. É a própria Tai que, após queimar todo o *stuff* (o termo que a própria Tai usa, e que também mostra a disparidade em relação à expressão de Harriet, "os tesouros mais preciosos"), pede a Cher para ajudá-la a conseguir Josh. (AZÉREDO, 2002, p. 29).

O contraste entre expectativas atribuídas a relacionamentos românticos em cada época, indica também como a formação de cada mulher ocorre baseado no contexto social da era em que elas habitam.

Portanto, considerando o *bildung*, para propósito de integração social, ou seja, a formação, como parte essencial de uma narrativa *Bildungsroman*; é possível considerar os ritos de passagem pontuados por Driscoll (2011) como o *bildung* presente no *coming-of-age*. Como afirma Maslin (2018):

De fato, se a adolescência é majoritariamente uma construção sociocultural, o *Bildungsroman* é sua principal manifestação na forma literária, e representações cinematográficas da adolescência dão continuidade a isso. Portanto, é produtivo discutir esses tópicos em conjunto.²³(MASLIN, 2018, p. 21, tradução nossa).

Ademais, partindo do ponto de vista do *coming-of-age*, literário e cinematográfico, como possível ramificação do *Bildungsroman*, o estilo narrativo contemporâneo se assemelha ao *Bildungsroman* feminino, no sentido de que o final nem sempre representa o ideal, mas sim o necessário para integração, ou no caso de *As Patricinhas* ele indica a possibilidade de uma jornada contínua. O *coming-of-age* no cinema assim como o *Bildungsroman* feminino, ou qualquer outra figuração do *Bildungsroman* fora da Alemanha do século XVII, não foca no final que atribui sucesso na integração social, mas sim o autoconhecimento diante das expectativas da sociedade em que vivem.

²³ Indeed, if adolescence is largely a socio-cultural construct, the *Bildungsroman* is its chief manifestation in literary form, and cinematic representations of adolescence follow on. Thus, it is productive to set these topics alongside one another (MASLIN, 2018, p. 21).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A adaptação de 1995 do romance *Emma* (1816) indica um processo da adaptação literária que procura, através de leituras intertextuais tanto do texto fonte quanto de outras obras, expandir o leque de interpretações possíveis e se firmar como manifestação cultural independente. Este trabalho procurou analisar as duas obras, observando suas relações intertextuais com o propósito de explorar as relações entre a vertente romanesca *Bildungsroman*, ou romance de formação, e a narrativa *coming-of-age*.

Examinando a trajetória histórica do romance de formação, que inicia em um contexto muito específico na Alemanha do século XVIII, é possível observar que as futuras ramificações do mesmo gênero, como o *Bildungsroman* feminino funcionam como uma expansão da narrativa que passa a abordar não apenas o amadurecimento do homem burguês alemão, mas também, o amadurecimento do ser humano no seu determinado meio social. Aplicando essa ideia a narrativa *coming-of-age* é possível considerá-la, também, como ramificação desse tipo de romance.

Emma, como romance escrito no século XVIII, aponta diversas questões sobre a existência da mulher na era pré-vitoriana e sua caracterização como *Bildungsroman* atribui uma outra camada de análise que possibilita a reflexão sobre os 'erros' presentes na história da protagonista. Sua qualidade como *Bildungsroman* feminino demonstra que tais desavenças desafiavam as normas sociais da época e o final representa uma inclusão social não necessariamente satisfatória.

Semelhantemente, a jornada de amadurecimento em *As Patricinhas de Beverly Hills* apresenta uma narrativa que segue os princípios do romance de formação; porém, assim como no romance de formação feminino, seu final nem sempre indica ascensão ou sucesso na adequação social; como foi determinado no paradigma de Dilthey (1870). Às vezes, como é no caso do filme analisado, não indica nem o fim da jornada e sim a promessa de amadurecimento contínuo.

Desse modo, considera-se que é relevante discutir a narrativa *coming-of-age* juntamente ao *Bildungsroman*. E através da ótica da teoria da adaptação e diálogos intertextuais é possível analisar outras obras que abordam o tema de amadurecimento, incluindo os romances da própria Jane Austen, assim como, suas respectivas adaptações.

REFERÊNCIAS

10 Coisas que eu Odeio em Você. Direção: Gil Junger. Intérprete: Heath Ledger. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1999.

2001: Odisseia no Espaço. Direção: Stanley Kubrick. Intérprete: Keir Dullea. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

ABEL, Elizabeth, Marianne hirsch, e Elizabeth langland. **The Voyage In: Fictions of Female Development**. Londres: Univ. Press of New England, 1983)

AMORIM, Marcel Alvaro de. **Da Tradução Intersemiótica À Teoria Da Adaptação Intercultural**: Estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**: Revista de Literatura, Araraquara, v. 36, p. 15-33, jun. 2013. Semestral.

AS PATRICINHAS de Beverly Hills. Direção: Amy Heckerling. Intérprete: Alicia Silverstone. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1995.

AUSTEN, Jane. **Emma**. New York: Bantam Books, 1981

AUSTEN, Jane. **Emma**. Tradutor: Therezinha Monteiro Deutsch, Rio de Janeiro: BestBolso, 2012

AZERÊRDO, Genilda. **Para Celebrar Jane Austen**: Diálogos entre literatura e cinema. 1.ed. Curitiba: Appris, 2013.

AZERÊRDO, Genilda. **Emma e As Patricinhas de Beverly Hills**: Relações Irônicas. **Contratempo**, n. 08: Visões em movimento, p. 23-34, 17/06/2003 Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17346>. Acesso em: 16 ago. 2021.

BLOOM'S MODERN CRITICAL VIEWS: JANE AUSTEN: BLOOM, Harold(ed.). Emma: Nova Iorque :Bloom's Literary Criticism, 2009.

BORGES, Florípedes. **Na Contramão da História: O Bildungsroman feminino** em Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft. Dissertação (Mestrado em Literatura e práticas Sociais) Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

BOOKSMART. Direção: Olivia Wilde. Intérprete: Beanie Feldstein. Estados Unidos: United Artists Releasing, 2019.

BOYHOOD - Momentos de uma Vida. Direção: Richard Linklater. Intérprete: Ethan Hawke. Estados Unidos: Universal Pictures, 2014.

BRONTE, Charlotte. **Jane Eyre**. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2019.

CHANEY, Jen. **As If! The oral history of clueless as told by Amy Heckerling, the cast and the crew**. Nova Iorque: Touchstone, 2015.

COLOR Stories and Class Distinctions in the Costumes of Emma. **Tom and Lorenzo**, Disponível em: < <https://tomandlorenzo.com/2020/03/emma-the-movie-anya-taylor-joy-costume-analysis/>>. Acesso em: 16, 08 de 2021.

COMING-OF-AGE. *In*: Cambridge Dictionary. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. Disponível em: < <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/coming-of-age/> >. Acesso em: 16/08/2021.

DOHERTY, T, **Teenagers and Teenpics**: The Juvenilization of American Movies in the 1950s. Philadelphia: Temple University Press. 2 edição, 2002.

DRISCOLL, Catherine. **Teen Film**: A Critical Introduction. Nova Iorque: Berg, 2011.

ELA, é o Cara. Direção. Andy Fickman. Intérprete: Amanda Bynes. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2006.

ELA é Demais. Direção: Robert Iscove. Intérprete: Rachel Leigh Cook. Estados Unidos: Miramax Films, 1999.

EMMA. Direção: Douglas McGrath. Intérprete: Gwyneth Paltrow. Reino Unido: Miramax Films, 1996.

EMMA. Direção: Autumn de Wilde. Intérprete: Anya Taylor-Joy. Reino Unido: Universal Pictures, 2020.

GALBIATI, Maria Alessandra. **(Trans)formação e representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo. Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 403, p. 1716-1728, set./dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1292/838>. Acesso em: 23 jul. 2021.

GERHARDT, T.E. SILVEIRA, D.T. (org.) **Método de Pesquisa**, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009, p.31.

GIGI. Direção: Vincente Minnelli. Intérprete: Leslie Caron. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1958.

HALL, Stanley G. **Adolescence**: its psychology and its relations to psychology, anthropology, sociology, sex, crime, religion and education. Nova Iorque: D.Appleton and Company, 1904.

HAMLET. Direção: Franco Zeffirelli. Intérprete: Mel Gibson. Estados Unidos: Warner Bros, 1990.

JACOBS, J., KRAUSE, M. **Der deutsche Bildungsroman - Gattungsgeschichte von 18. bis zum 18. Jahrhundert**. München: C. H. Beck, 1989. p.37.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.

JUVENTUDE Transviada. Direção: Nicholas Ray. Intérprete: James Dean. Estados Unidos: Warner Bros., 1955.

LIVRE. Direção: Jean-Marc Vallée. Intérprete: Reese Witherspoon. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 2014.

MAAS, Wilma, **O Cânone Mínimo**: O Bildungsroman na História da Literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MASLIN, Philippa Zielfa. **Contemporary British Coming-of-Age Films**: (1979 to the present). 2018. 210 f. Tese (Doutorado) - Curso de Media Arts, Department of Media Arts, Royal Holloway, University of London, London, 2018.

MINHA Vida Dava um Filme. Direção: Shari Springer Berman. Intérprete: Kristen Wiig. Estados Unidos: Lionsgate, 2012.

O CLUBE dos Cinco. Direção: John Hughes. Intérprete: Molly Ringwald. Estados Unidos: Universal Pictures, 1985.

O REI dos Gazeteiros. Direção: John Hughes. Intérprete: Matthew Broderick. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1986.

PINTO, C. F. **O Bildungsroman feminino. Quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990. p.25

PRATT, Annis. **Archetypal Theory and Women's Fiction: 1688-1975**. In: ANNUAL MEETING OF THE MODERN LANGUAGE ASSOCIATION, 1975, São Francisco. **Artigo de pesquisa**, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin-Madison, 1975.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYAN, Tom; (ed.), Tom Ryan. **Baz Luhrmann: Interviews**. Jackson: University Press Of Mississippi, 2014.

ROMEU + Julieta. Direção: Baz Luhrmann. Intérprete: Leonardo DiCaprio. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1996.

ROMEU e Julieta. Direção: Franco Zeffirelli. Intérprete: Leonard Whiting. Reino Unido: Paramount Pictures, 1968.

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

SCHEINER, Georganne. **Signifying Female Adolescence**: Film Representations and Fans, 1920–1950. Nova Iorque: Praeger, 2000.

SHARY, Timothy. **Youth Culture in Global Cinema**. Austin: University of Texas Press, 2007.

STAM, Robert. **Beyond fidelity**: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, J. (Org.). Film adaptation. New Jersey: Tutgers University, 2000.

THE FLORIDA Project. Direção: Sean Baker. Intérprete: Willem Dafoe. Estados Unidos: A24, 2017.

TRUMPENER, Katie. **Actors, puppets, Girls**: Little Women and the collective Bildungsroman, New Haven: Textual Practice, 2020.