

“Quem é você, Lizzie Bennet?” Paratextos, ficção e factualidade em TLBD

“Who are you, Lizzie Bennet?” Paratexts, fiction and factuality in TLBD

Ricardo Jorge de Lucena Lucas¹

Mariana Gonçalves Moreira²

Resumo: O presente texto visa analisar qualitativamente as relações entre os paratextos da websérie *The Lizzie Bennet Diaries* (adaptação do romance *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen) e a percepção de um pequeno grupo de usuários da Internet. As discussões iniciais envolvendo o binômio ficção x factualidade (Kuhn) e os conceitos de paratextualidade (Genette) e de metacomunicação e enquadramento (Bateson, Watzlawick, Goffman, Volli) nos levaram a diferentes formas de percepção desses usuários. Ao final, percebe-se que existem não apenas diferentes percepções em relação ao texto, mas que, em parte, tal diferenciação se dá pela não atenção aos indícios paratextuais, alterando o próprio estatuto da obra junto ao usuário.

Palavras-Chave: Narrativa; Adaptação; Websérie; Paratexto

Abstract: The present paper seeks to know qualitatively how the relations between the paratexts of the first episode of *The Lizzie Bennet Diaries* web series (an adaptation of the novel *Pride and Prejudice* by Jane Austen) and the perception of a small group of Internet users. From the initial discussions involving the binomial fiction x factuality (Kuhn) and the concepts of paratextuality (Genette) and metacommunication and framing (Bateson, Watzlawick, Goffman, Volli), we search to analyze how the user's perception work in this case. By the end, it is

1 Universidade Federal do Ceará (UFC). Fortaleza, CE, Brasil.

<http://orcid.org/0000-0002-6801-4797> E-mail: ricardo.jorge@gmail.com

2 Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, PE, Brasil

<http://orcid.org/0000-0002-5790-695X> E-mail: marigmoreira@gmail.com

noticed that there are no different perceptions regarding the text, but that they are in a different situation and are not affected by the environment.

Keywords: *Narrative; Adaptation; Web series; Paratext*

Introdução

A discussão envolvendo os limites entre ficção e realidade não é nova. Porém, a crescente popularização dos espaços digitais, a respectiva adesão do público a determinados formatos e gêneros textuais e, principalmente (a nosso ver), o modo como tais relações entre produtor, texto e público se dão contemporaneamente, são objetos de nosso interesse. Chama-nos a atenção, em particular, a websérie *The Lizzie Bennet Diaries* (doravante, *TLBD*), vlog ficcional criado em formato de diário que narra a vida da personagem principal, e também uma adaptação do romance britânico *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, cuja trama é transposta da Inglaterra do começo do século XIX para os Estados Unidos do começo do século XXI. Como a websérie se apresenta em formato de vlog, pretendemos iniciar aqui uma discussão sobre o estatuto desse texto diante de diferentes tipos de público, por se tratar de um texto ficcional em um formato audiovisual tido por muitos como factual.

Como nosso objeto de interesse em particular é a paratextualidade (GENETTE, 1987; GRAY, 2010) que cerca a referida websérie, interessa-nos perceber como e se os usuários notam *a priori* essa “periferia do texto”, se “entram” diretamente no texto sem essa intermediação textual ou se voltam a esses textos *a posteriori*. Conforme discutimos em outro momento (LUCAS & MOREIRA, 2016), uma das virtudes dos paratextos é sua capacidade de enquadramento (*framing*) de uma dada matéria textual, a ponto de poder alterar consideravelmente o estatuto de sua percepção. No caso aqui analisado, detemo-nos na possibilidade de distinção dos usuários em relação ao estatuto ficcional ou factual de um episódio da websérie.

Fronteiras entre ficção e factualidade

A discussão sobre o binômio ficção/factualidade existe há tempos na Literatura: exemplos disso podem ser encontrados nas desventuras de Dom Quixote (Cervantes), Thristam Shandy (Sterne) ou Arthur Gordon Pym (Poe) e nas distintas formas de recepção do público, que pode

oscilar entre perceber a narrativa como factual ou ficcional, mas também como ora factual, ora ficcional, na medida em que esses escritores apontam, em suas narrativas ficcionais, para elementos (personagens, ambientes) pertencentes ao mundo real (sejam eles estritamente diégticos ou potencialmente heterodiegéticos). Para obter tais efeitos, os escritores lançam mão de recursos como a quebra da quarta parede (neste caso, fazendo um personagem se dirigir seja a um leitor-modelo, como os de Machado de Assis, e/ou ao leitor real, em textos manipuláveis e/ou atualizáveis digitalmente).

No atual momento histórico vivenciamos outras formas de fricção entre ficção e realidade (chamadas por muitos de *fake news*). No campo político temos, como exemplo histórico recente, a Guerra ao Iraque promovida por George Bush e Tony Blair contra as supostas armas de destruição em massa de Saddam Hussein (VATTIMO, 2016, pp. 7-30). Mais recentemente, assistimos aos que alguns chamam de “pós-verdade”, como consequência das “novas guerras culturais” (KAKUTANI, 2018, pp. 49-69) e da relativização/apropriação do ideário pós-moderno (D’ANCONA, 2018, pp. 83-98). Tudo isso colabora para uma espécie de “suspensão das crenças” (invertendo aqui a proposição clássica de Coleridge) de determinados textos que cremos serem factuais e que passam a ser tornar, no máximo, verossímeis.

Em meio a isso tudo, parece menor discutir tais aspectos no campo específico do entretenimento. Porém, conforme apontou Jost (2004, 2007, 2007a), a televisão apresenta, em formatos como os programas de *reality show*, um conjunto de estratégias genéricas mistas, baseadas no tripé factual/ficcional/lúdico. Tal constatação, ainda que restrita aos produtos audiovisuais citados, não carece de relevância, uma vez que as fronteiras entre esses três espaços (factual, ficcional e lúdico) estão longe de serem nítidas (como pode ser percebido em qualquer edição do programa *Big Brother Brasil*, por exemplo). E, em certos casos, essa falta de nitidez é até desejada.

Os textos digitais acessíveis via Internet permitem essa borra de fronteiras, em parte pelo fato de estarem em um suporte bastante novo em

relação aos meios tradicionais de comunicação e informação. Ao mesmo tempo, cumpre lembrar, o ciberespaço é pródigo na oferta de formatos específicos de páginas HTML (ou similares) que podem acomodar qualquer tipo de gênero textual; assim, concordamos com Maingueneau (2010, pp. 129-138) quando qualifica os produtos que ocupam esses espaços como hipergerênicos, ou seja, que comportam quaisquer gêneros textuais em seu suporte material; assim, um blog não é um gênero textual, mas um hipergerênero (pois um blog pode conter, dentro de si, distintos gêneros textuais: poesia, textos jornalísticos, receitas etc.).

A capacidade hipergerênica desses espaços facilita a dissolução das fronteiras entre factual, ficcional e lúdico. Não que os romances citados acima não busquem esse efeito; a grande diferença é que os espaços digitais permitem a imersão e interação do leitor com esses textos; ou seja, a quebra da quarta parede pode produzir resultados e mudanças no próprio texto, potencialmente atualizável, por exemplo. Como lembra Murray, em algumas webséries é possível que suas personagens respondam publicamente a mensagens de fãs e, ao mesmo tempo, convidem eles a enviarem suas próprias opiniões e experiências para um quadro de avisos comum (2003, p. 106). Nesse caso, quando as personagens escrevem, estamos no âmbito do ficcional, do factual ou do lúdico? Ou de uma mistura desses níveis? Ou estamos abordando outra coisa?

O editor de si

Além disso tudo, podemos acrescentar a relativização do papel do editor. Até fins do século XX, o editor (juntamente com o autor) era um dos principais responsáveis pela produção paratextual de uma obra em forma de livro ou de volume de uma coleção (LANE, 1992; NYSSSEN, 1993; MICHON, 2000; CHARTIER, 2014). Por paratextos, denominamos todo material que cerca um texto central ou principal (títulos, capas, prefácios), conforme a definição de Genette (1987) retomada por outros autores (LANE, 1992; ALVARADO, 1994; SCOLARI, 2004; GRAY, 2010).

Porém, a popularização da Internet, em particular, da Web 2.0, potencializou a produção de material autoral sem intermediação de um editor; uma das consequências naturais disso é a necessidade dos autores e artistas em geral produzirem não apenas seus textos (suas obras), mas também seus próprios paratextos, uma vez que eles se tornam, muitas vezes, editores de si mesmos. Apesar desse cenário estar cercado daquilo que Gray denomina de “retórica ‘You-tópica’³” (onde “você” é o centro das atenções), o autor destaca que as multinacionais midiáticas frequentemente têm mais tempo e mais recursos do que “você” para produzir, publicizar e fazer circular conjuntos paratextuais (2010, pp. 163-164).

É inegável que a Web 2.0 tem permitido a oferta de diversos tipos de *personas* (youtubers, blogueiros, podcasters, críticos), para potencialmente todos os gostos (música, humor, cinema, filosofia) e todos os gêneros e idades, o que também tem aumentado a produção paratextual que podemos denominar de “autoral” (GENETTE, 1987; LANE, 1992), em particular por vezes de modo “amador” (KEEN, 2009, pp. 56-57) – entendendo aqui a noção de “amador” como aquele que ocupa o espaço livre entre o profano e o especialista (FLICHY, 2010, p. 17). Mas é importante também considerar o potencial surgimento de diferentes formas paratextuais; conforme pondera Alvarado, a categoria de paratexto é bastante ampla ou difusa para admitir elementos muito distintos em seu interior (1994, p. 29). Chartier, por sua vez, e criticando a classificação taxonômica de Genette (que deixaria de lado a dimensão histórica dos paratextos), lembra que é preciso colocar “mais ênfase nas relações [textuais] do que em taxonomias, e mais em contextualizações dinâmicas do que em tabelas de classificação” (2014, p. 257. Grifo nosso). Ou seja: não podemos deixar de lado o dinamismo social inerente ao processo das formas de produção paratextual. Assim, o fato de os espaços da Internet trabalharem com várias modalidades semióticas muitas vezes de modo simultâneo (textos verbais escritos /ou orais, fotografias, desenhos, textos audiovisuais, quadrinhos, música etc.) e, ao mesmo tempo, serem majoritariamente hipergenéricos, solicitam

3 No original, “‘You-topian’ rhetoric”.

certa competência semiótica e cognitiva do leitor para melhor usufruir de novas experiências que lhe são ofertadas na rede e pela rede. Tais aspectos virão à tona de modo mais efetivo quando nos voltarmos para nosso objeto de análise.

Finalmente, não devemos esquecer do potencial metacomunicativo (BATESON, 1995; BATESON & RUESCH, 1988; WATZLAWICK, BEAVIN & JACKSON, 2002; GOFFMAN, 2012) existente nos paratextos: eles têm a capacidade de oferecer um enquadramento (*framing*) para praticamente qualquer situação comunicacional ou, conforme Volli, eles são metassígnicos, oferecem instruções de uso para o próprio signo que acompanham (2007, pp. 51-52). Esse enquadramento pode se dar na potencial semantização (“semiose infinita”, diria talvez Peirce) que ocorre a partir do nome de um determinado artista (as expressões “Woody Allen” e “Quentin Tarantino” emulam sensações diferentes entre cinéfilos e críticos de cinema, por exemplo) ou a partir de determinação de um dado gênero (como a polarização “biografia autorizada” x “biografia não autorizada”). No âmbito de nossa discussão, o nome “Lizzie Bennet”, transportado para o título da websérie, pode se tornar uma poderosa ferramenta paratextual/metacomunicativa, ao apontar tanto para uma personagem literária⁴ quanto para o romance no qual ela se encontra e, assim, sugerir um enquadramento ficcional para a websérie. Conforme o repertório da audiência, o paratexto pode constituir-se em eficiente mecanismo de reconhecimento e pistas, previstas em suas definições, mas ainda mais importantes para a manutenção da coerência e coesão de uma narrativa.

No campo do audiovisual, os paratextos (mas não apenas eles) auxiliam na construção de um certo efeito de autenticidade, ou seja, de que o vídeo pareça factual. Kuhn, ao analisar os vídeos denominados por ele de “pseudo-autênticos”, lembra que um produto desse tipo envolve a) as circunstâncias de produção, b) a narrativa audiovisual em si e c) a recepção da narrativa; assim, argumenta ele, alguns produtores audiovisuais

4 Mas devemos sempre considerar a hipótese de que alguém pode batizar a própria filha com o nome “Lizzie Bennet” ou “Elizabeth Bennet”, o que eliminaria parte do caráter ficcional dessa situação.

podem querer fingir que seu produto audiovisual seja factual, ou seja, o produto tem uma intenção de autenticidade, a qual se ancora em estratégias para a autenticidade, que pode resultar, por exemplo, no uso de marcas paratextuais de autenticidade, dentre outras possibilidades (KUHN, 2015, pp. 255-256).

Assim, uma das possíveis questões é: o que ocorre quando tais metassignos não são claros o suficiente, tampouco parecem ser autênticos o suficiente? Até que ponto eles interferem (se é que interferem) na experiência do sujeito diante de determinadas produções textuais? Voltaremos a isso adiante.

Transmídia, narrativa, paratexto

A transmídia, apesar de popularizada entre *players* do mercado de entretenimento, ainda pode ser considerada um fenômeno recente, de estrutura orgânica e mutável, devido às interações não obstantes dos fatores que a cerca. Kinder (1991) estudou inicialmente o fenômeno como uma intertextualidade entre as mídias, a partir do consumo nas plataformas de entretenimento, que ela cunhou como “sistemas comerciais transmídias”. O termo, então, se popularizou a partir da pesquisa de Jenkins, que, ao estudar a convergência de meios, frisou a importância da cultura participativa dos fãs como motor essencial para alcançar a articulação necessária para as mídias cumprirem todos os preceitos previstos na transmídia: são as práticas e estratégias interacionais estimuladas pelos meios digitais e o apelo à participação dos fãs que consistem no seu diferencial em relação a outras formas de circulação de conteúdo entre mídias (FECHINE, 2016, p. 27). Posteriormente, Scolari (2009) reforçou que o conceito de transmídia vem da noção de expansão das narrativas através de diferentes mídias e plataformas, mas que a adição da noção de cultura de participação é o que faz do fenômeno o que ele é hoje.

A fim de caracterizar o fenômeno e criar parâmetros para identificá-lo, Jenkins apresenta uma tríade que se relaciona nos casos caracterizados por ele como “transmídiáticos”, além de sete elementos norteadores nas

narrativas transmídia, que não abordaremos neste artigo em detalhes individuais. Em clássica definição, Jenkins (2012) aponta as narrativas transmídias como “histórias que se desenrolam em múltiplas plataformas de mídia, cada uma delas contribuindo de forma distinta para a compreensão do universo ficcional”, apontando para noções como convergência de meios, cultura participativa e inteligência coletiva.

Para Scolari (2009), a transmídia propõe um novo modelo de narrativa, baseado em diferentes mídias e linguagens, no qual a visão narratológica não só é pertinente como também crucial para o entendimento do fenômeno. Defende-se que os textos não são necessariamente linguísticos, mas são estruturalmente narrativos; essa observação reforça a experiência do gênero narrativo. Prolongando essa característica de formato, é interessante frisar detalhes que perduram em diversas narrativas mas que muitas vezes passam despercebidos pela audiência.

As noções de paratextualidade e hipertexto andam muito próximas quando inseridas na cultura de entretenimento de webséries e da transmídia. Se focarmos na plataforma do objeto em questão, o YouTube, as potencialidades para gerir e criar hipertextos no espaço de interface são muitas, e, sendo assim, esses “hipertextos permitem interatividade, a navegação contínua sem limites de espaço físico e de margens” (MONTEIRO, 2000, p. 28). O hipertexto se caracteriza pela sua informação estar armazenada em uma rede de nós conectados por ligações. No âmbito do digital, esse recurso é ainda mais poderoso, pois as possibilidades de conexão são potencialmente infinitas.

Quanto aos paratextos, se sua riqueza em preparar o leitor já era vasta e válida em impressos em geral, a possibilidade de sua atuação e conexões na recepção em uma mídia digital, como em uma websérie, é devastadoramente mais complexa e rica. Ao analisar as variações modernas do paratexto, Gray (2010) identifica produtos como *trailers* e *spin-offs*, justificando cada um dos motivos dos recursos agregados a eles, sendo assim de natureza auxiliar e agregadora, podendo ser isolados do texto principal. No contexto que analisamos, os paratextos não têm apenas um papel de auxiliar: eles têm a função de enriquecer ainda

mais a narrativa, trazendo novos formatos que podem ser agregados ao texto principal. Para entendermos melhor seu funcionamento dentro da convergência, seguiremos com a análise da websérie, na qual será possível identificar tanto paratextos de natureza estrutural quanto textual (no nosso caso, da adaptação).

Outros olhares sobre o objeto

TLBD se apresenta como um produto transmídiaico, de diversas etapas, cujos produtos (a própria websérie, *spin-offs*, perfis de rede social dos personagens, site, livros, blogs, outras mídias) fazem parte do seu universo. A websérie é um misto de transposição temporal e adaptação midiática para o cotidiano, apresentado em formato de vlog no qual a personagem principal, Lizzie Bennet, se dirige à comunidade virtual através de um diário audiovisual postado no YouTube. Além de um corpus extenso de 100 episódios de *TLBD*, mais *spin-offs* de outros personagens, livros, blogs e elementos diversos, percebe-se o formato de vlog como um recurso a mais para engajar a audiência, uma vez que tal espaço permite a participação de usuários nos comentários. As circunstâncias de produção (KUHN, 2015), ou seja, as escolhas de cenários como o quarto e as áreas comuns de escritório, além de uma estética de edição audiovisual relativamente “amadora” (a narrativa em si), se assemelham aos vloggers e youtubers “reais”, que investem na plataforma como profissão, garantindo assim algumas marcas de autenticidade em *TLBD*.

Aqui, vamos analisar as formas de percepção da websérie como factual ou ficcional em relação ao *plot* apresentado no seu primeiro episódio, no qual já é possível identificar o texto adaptado para quem o conhece: sua primeira cena traz o famoso *incipit* do romance de Austen (“It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife⁵”).

Inicialmente foi aplicado um questionário básico sobre as primeiras impressões da personagem principal. O objetivo esperado era que

5 Uma das traduções brasileiras, disponível na edição da L&PM: “É verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro em posse de boa fortuna deve estar necessitado de esposa”.

a audiência identificasse elementos paratextuais na plataforma que pudessem comprovar a ficcionalidade ou a factualidade da narrativa; se a audiência reconheceria as referências ao texto original; e se, por algum momento, a personagem seria percebida apenas como uma pessoa comum realizando um *vlog*, e não uma atriz em uma websérie.

O questionário foi aplicado de maneira *online* entre os dias 1º e 12 de fevereiro de 2017⁶, com divulgação abrangente em grupos de diversas áreas e interesses em redes sociais (no caso em questão, no Facebook), a fim de buscar respostas de perfis diferentes. Obtivemos 40 respostas válidas submetidas, que serão aqui dispostas em seus trechos mais essenciais, mostrando os resultados dentro de determinadas categorias principais e de outras que serão dispostas conforme as respostas no decorrer da interpretação dos dados. Eis as principais categorias:

- Perfil dos entrevistados (sexo, faixa etária e formas de consumo de Internet);
- Conhecimento prévio ou não da websérie (ou do vídeo apresentado em questão);
- Reconhecimento do vídeo como ficcional;
- Reconhecimento do vídeo como ficcional e adaptado de *Orgulho e Preconceito*;
- Desconhecimento do vídeo como ficcional, tratando a personagem como uma *vlogger* real.

No questionário, foram solicitadas as seguintes informações: 1) Sexo; 2) Qual é sua faixa etária?; 3) Qual a frequência de uso de internet?; e 4) Já conhecia o vídeo “My name is Lizzie Bennet”? Buscamos tornar as questões seguintes mais vagas, para não deixar subentendido nosso objetivo, o que poderia prejudicar a qualidade das respostas. Foram elas: 5) O que achou da mulher, a Lizzie Bennet?; 6) Você a seguiria em uma rede social?; e 7) Ela te lembra alguém familiar?

6 Os resultados coletados em 2017 apontam uma tendência ainda existente quanto a produtos de entretenimento em formatos de *vlog* e transmidiáticos, como “Middlemarch: The Series” e, em cenário nacional, como a série *Shippados* da Globo.

Perceba-se que não há nenhuma pergunta que remeta o entrevistado aos paratextos do capítulo da websérie. Pode parecer ingênuo, mas um dos aspectos mais relevantes de um paratexto é justamente o fato de ele ter aquilo que denominamos outrora de uma insignificância significativa (LUCAS, 2001, p. 117), baseados livremente numa ideia de Derrida (1993, p. 15): o filósofo francês lembra que prefácios, preâmbulos, introduções e outros textos do gênero são escritos tendo em vista o seu próprio esvaziamento, ainda que essa operação deixe sempre um traço, uma marca, que se ajusta ao texto subsequente. Assim, não faria sentido algum, *a priori*, perguntar sobre os paratextos a cada um dos entrevistados; são eles que devem (ou não) reter algo desses paratextos. Suas respostas nos ajudam a compreender parcialmente esse processo.

Antes de aprofundar cada um dos pontos citados acima, vamos explicar sobre o episódio disponível no questionário durante a pesquisa. Há pistas que corroboram com a noção de uma recepção qualificada para consumir *TLBD* e que permitem o reenquadramento da sua percepção ou, ao menos, a percepção de certas “coincidências” deixadas pela adaptação. Considerando o ambiente cenográfico do primeiro episódio da websérie, um receptor atento consegue identificar outras pistas que comprovem a ficção por trás daquela narrativa, mesmo que ela pareça “amadora”. A caixa de informações abaixo do display do vídeo informa os nomes dos atores do elenco, as redes sociais da série e outros produtos, como material promocional e links relevantes para o seu universo diegético (figura 1).

Figura 1 – caixa de informações do primeiro vídeo da websérie *The Lizzie Bennet Diaries* no YouTube

The screenshot shows the YouTube interface for the video "My Name is Lizzie Bennet - Ep: 1". At the top, the search bar contains "my name is lizzie bennet". The video title is "My Name is Lizzie Bennet - Ep: 1" by "The Lizzie Bennet Diaries". It has 269,222 subscribers and 2,548,087 views. The video was published on April 9, 2012. The description includes promotional text for the series, download links for iTunes and Amazon Instant Video, and social media links for Twitter, Facebook, and Tumblr. It also lists the cast and crew, including Executive Producers Hank Green and Bernie Su, and other production roles like Director, Writer, Cinematography, and Editor.

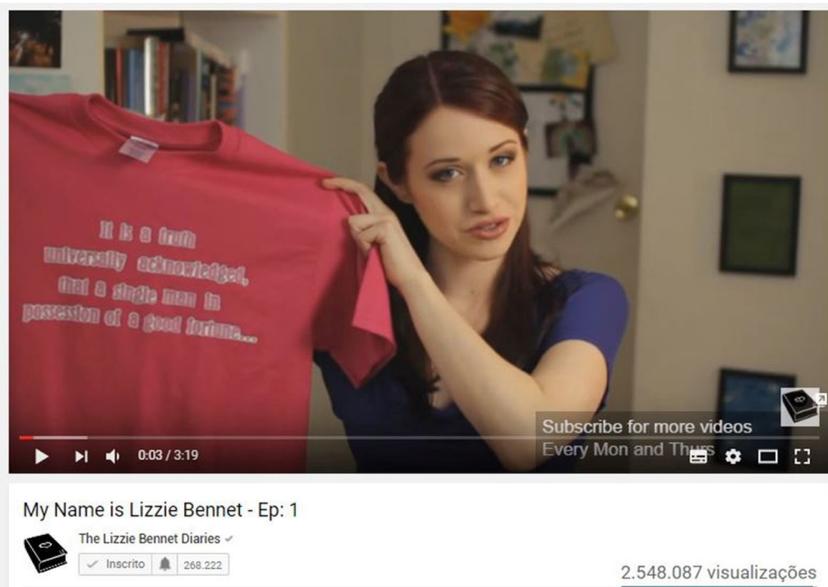
Fonte: YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=KisuGP2lcPs&t=9s>)

Como iniciamos essa pesquisa com a websérie já concluída, consideramos a hipótese de essas informações não estarem presentes durante o período em que ela foi transmitida semanalmente, gerando dúvidas e alimentando expectativas. Mesmo assim, pistas como enumerar os episódios, a sofisticação e a preocupação com o cenário para uma websérie, ainda que a produção busque torná-la mais caseira e pessoal (talvez: mais verossímil para a audiência), apontam para uma preocupação estética que um vlogger potencialmente não teria do mesmo modo. Ou seja: a ausência explícita de paratextos e de sinais de gênero indicadores de ficcionalidade potencializam a possibilidade da existência de usuários que interajam com o ambiente de *TLBD* como se ele fosse factual. Porém, devemos considerar que as indicações “ep.”, de “episódios”, por

exemplo, tenham força paratextual suficiente para indicar que estamos diante de, no mínimo, uma narrativa serializada, factual ou ficcional⁷.

Além dos paratextos estruturais, os intertextos de conteúdo, relacionados ao romance, são vastos em vários momentos, tornando a audiência que os reconhece ainda mais interessada em observar as próximas referências. Por exemplo, como já dito, o *incipit* do romance original aparece como a primeira frase de *TLBD* em uma camiseta (ver figura 2), presente da mãe de Lizzie, que tem o objetivo de casar as filhas com homens de boa fortuna.

Figura 2 - Lizzie Bennet segurando camiseta com o *incipit* do livro *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen



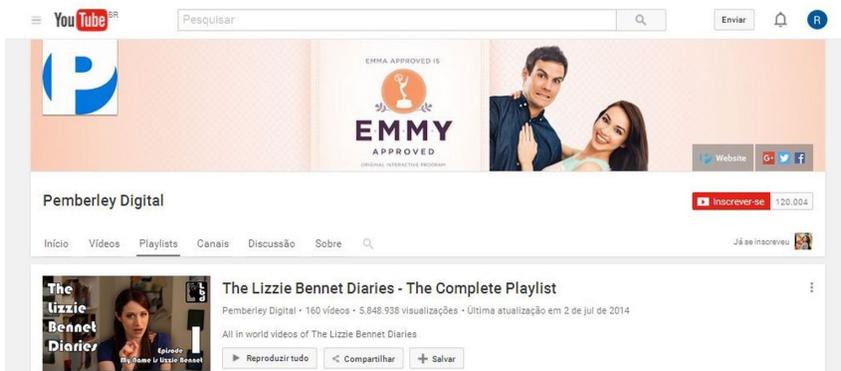
Fonte: YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=KisuGP2lcPs&t=9s>)

Devemos considerar ainda que a percepção da websérie tende a mudar radicalmente quando estamos no canal da Pemberley Digital no

7 Como temos defendido aqui, nada impede que um texto ficcional se aproprie de marcas de realidade (vide filmes como *Zelig*, de Woody Allen, ou *This is Spinal Tap*, de Rob Reiner), ou vice-versa.

YouTube (figura 3). No questionário, não foi solicitado que o receptor passasse pela interface dessa página, mas vale apontar essa possibilidade para os entrevistados mais curiosos. Dentro do espaço do YouTube, o usuário tem acesso a informações que indicam a existência de várias séries produzidas pela empresa, dentre as quais *TLBD*. Ou seja: aqui, o acesso à websérie se inverte e já sabemos de antemão que ela é um produto ficcional, e o que passa a prevalecer é o efeito de autenticidade gerado *a posteriori* (e não o que gera nossas expectativas *a priori*), que busca parecer o mais “amador” possível. Tal falta de curiosidade parece apontar para uma gama de possibilidades: desde falta de tempo (como já dissemos) até obediência suprema às perguntas do questionário.

Figura 3 – página de entrada do canal da Pemberley Digital no Youtube



Fonte: YouTube (<https://www.youtube.com/user/PemberleyDigital>).

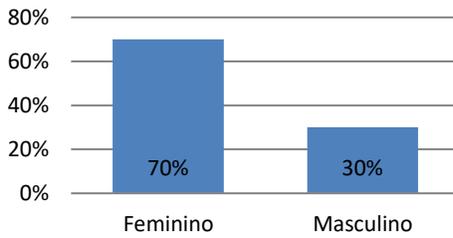
Uma vez que o questionário foi realizado de forma propositalmente vaga sobre a personagem, para não apontar se ela era um ser ficcional, algumas respostas foram breves demais, mesmo com a solicitação de explanação da resposta em pelo menos três linhas: uma das respostas do entrevistado 25, quando questionado sobre o que achava de Lizzie, foi direta: “independente”; já o entrevistado 20 foi mais vago e genérico: “muito consciente do que deseja na vida”; e o entrevistado 36 a descreveu como “inteligente, articulada”. De qualquer forma, conforme veremos adiante, os dados coletados mostram o uso de alguns termos

que comprovam a certeza do entrevistado de ter consumido um produto ficcional, a partir de pistas deixadas por seus discursos, como as escolhas de palavras para identificar a personagem; outros entrevistados, por sua vez, parecem estar alheios à possibilidade de estarem diante de um texto ficcional, uma vez que focam no formato *vlogger* e na “apresentação de youtuber” de Lizzie. Em outras palavras: para estes últimos entrevistados, ela é uma pessoa real, de carne e osso, não uma personagem; conseqüentemente, o destaque do nome da personagem no título da série é pobre de força paratextual para eles.

A partir das 40 respostas válidas, foi possível obter análises em relação aos modos como o público percebe a websérie e se ele percebe, ou não, alguma informação através dos paratextos. Assim, traçamos um breve perfil dos entrevistados, para melhor estabelecer uma tipologia dos entrevistados e de suas formas de relação com a websérie.

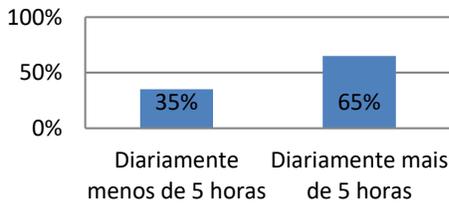
Sobre o sexo dos entrevistados, 28 foram do sexo feminino e 12 do sexo masculino, com 70% de participação de mulheres no preenchimento do questionário (gráfico 1). Foram perguntadas também a frequência de uso de Internet (gráfico 2) e a faixa etária (gráfico 3). Esses dados apontam o comportamento e a forma de consumo de conteúdo *online*, recursos importantes quando os internautas vão identificar os paratextos. Os participantes, em sua maioria, estão na faixa etária de 25 a 32 anos, fazendo uso da Internet por mais de 5 horas por dia: pessoas que possivelmente trabalham conectados e/ou possuem um smartphone para se manterem *online* por esse período de tempo.

Gráfico 1 – Sexo dos entrevistados



Fonte: autores

Gráfico 2 – Frequência de uso de Internet



Fonte: autores

Gráfico 3 – Faixa etária dos entrevistados



Fonte: autores

Trazendo pontos mais minuciosos da pesquisa e de seus cruzamentos, das 40 respostas válidas, apenas 6 reconheceram textualmente que se tratava de uma ficção, mas sem saber que era uma adaptação. O entrevistado 7 iniciou sua resposta à pergunta “Você a seguiria em uma rede social?” com “se ela fosse real, eu a seguiria nas redes sociais”, apontando assim a sua certeza em relação à ficcionalidade da personagem. O entrevistado 9 utilizou o termo “personagem” para se referir a Lizzie, enquanto o entrevistado 5 usou a expressão “a protagonista do vídeo”. A maioria dos entrevistados se manteve direcionada ao cerne da pergunta. Porém, grande parte seguiria Lizzie Bennet nas redes sociais por motivos de identificação com sua fala e com as noções de feminismo – eis algumas dessas respostas:

- “Sim, acredito que ela tenha muita coisa a dizer sobre o *papel da mulher* [...]” (Entrevistado 38. Grifos nossos);

- “*Sim pos (sic)*⁸ me identifiquei com Lizzie e os seus pensamentos sobre casamento e pressão social/familiar para que ela tenha isso como foco de vida [...]” (Entrevistado 9. Grifos nossos);

- “*Sim eu me identifiquei com ela e acho que seria bom continuar vendo os vídeos relacionados com a quebra de preconceitos e machismo*” (Entrevistado 17. Grifos nossos).

Por outro lado, o desconhecimento dos entrevistados sobre quem “era” Lizzie justificou parte das respostas daqueles que afirmaram que não a seguiriam, além de alguns terem achado ela “chata” durante o vídeo, reclamando demais da situação que explanava. Alguns exemplos:

- “Não, achei meio chatinha mesmo concordando com ela sobre a vida [...]” (Entrevistado 19. Grifo nosso);

- “Não pois não costumo ser fã de vídeos que narram a vida/ dia a dia de pessoas desconhecidas” (Entrevistado 26. Grifos nossos);

- “A princípio não. Não costumo seguir pessoas nas redes sociais [...]” (Entrevistado 31. Grifo nosso).

8 Mantivemos a grafia das respostas dos entrevistados conforme o original.

Quanto a identificar uma adaptação de *Orgulho e Preconceito*, 8 entrevistados foram bem específicos em reconhecer o original; sendo assim, no total, se considerarmos que quem identificou a adaptação também pôde identificar a ficcionalidade, 14 pessoas dos 40 entrevistados rejeitaram a factualidade da websérie, por conhecimento prévio da narrativa, pela identificação dos paratextos, pelo conteúdo e/ou pelo suporte no qual *TLBD* estava sendo apresentado. São exemplos dessas respostas:

- “É uma paródia da personagem Lizzie Bennet de *Orgulho e Preconceito* ambientada nos tempos modernos [...]” (Entrevistado 4. Grifo nosso);
- “Não [a seguiria]. Assisti por saber se tratar de uma websérie da obra de Jane Austen.” (Entrevistado 3. Grifo nosso);
- “Além de lembrar a personagem de Jane Austen, Lizzie me lembra algumas amigas [...]” (Entrevistado 14. Grifos nossos);
- “Como já li *Orgulho e Preconceito*, sei que é uma versão atual da personagem Elizabeth Bennet.” (Entrevistado 37. Grifos nossos).

Um dado interessante é saber quem conhecia a websérie antes de ser solicitado pelo questionário. 6 dos entrevistados (5 mulheres e 1 homem, entre 18 e 32 anos, *heavy users* de Internet, acessando mais de 5 horas por dia) já conheciam *TLBD*. Esclarecendo a dúvida quanto à ficcionalidade e a atenção dada pelos receptores durante a análise do vídeo, 5 entrevistados se mostraram totalmente alheios à possibilidade de ser um produto ficcional, quanto mais de ser a adaptação de um romance secular. Apesar de alguns comentários apontarem para o fato de a personagem ser “meio forçada”, como afirmaram os entrevistados 8 e 18, e “ter um certo amorismo”, como citou o entrevistado 24, eles não usam termos como “personagem”, “atriz” ou “protagonista”, como fizeram os que identificaram a ficcionalidade. O entrevistado 18 completou ainda que o “vídeo tem cara de ser muito fake com um ‘script’ pré-determinado”. As respostas dos entrevistados categorizados como

alheios à possibilidade de ficcionalidade apontam para uma confusão entre as barreiras da ficcionalidade e da realidade.

Os demais dados da pesquisa nos deram direcionamentos que não esperávamos, mas podem ser considerados úteis para análises futuras ou até mesmo para mostrarem novos espaços de discussão que a pesquisa pode fomentar. Um exemplo disso são as 7 respostas, de ambos os sexos, com referências ao feminismo, apontando a personagem como “feminista” ou falando de atitudes feministas que estão presentes na nossa sociedade:

- “Super interessante, engraçada e empoderada.” (Entrevistado 10. Grifo nosso);

- “Ela é atriz, sem dúvida. E o texto/produção do vídeo foram montados com base em sitcom sem risadinha de fundo. Mas o assunto a ser tratado não é falso, não é inventado, não é de outro mundo. Ela trata com leveza sobre algo degradante e, perdão pela palavra, fodido” (Entrevistado 11. Grifos nossos).

Considerações finais

Essa pequena amostra de entrevistados permite-nos perceber a gama de possibilidades interpretativas e perceptivas (em relação a questões de gênero textual) que um texto aparentemente simples como o primeiro episódio de *TLBD* permite. Por trás dessa aparente simplicidade, encontram-se traços de paratextualidade, intertextualidade, narrativa transmídia e hipertextualidade.

Conclui-se que, apesar da existência e utilização dos paratextos na indústria de entretenimento, a audiência muitas vezes não os identifica como tais, podendo assim enfraquecer sua capacidade de leitura crítica de mídia. Se, em determinados âmbitos, certos paratextos devem ser “esquecidos”, o mesmo não deveria ocorrer no universo transmídia ficcional: a paratextualidade aplicada a esse contexto tem como objetivo tornar a experiência mais rica ou preparar a audiência para o total consumo da narrativa. As diferentes formas de identificação dos paratextos e

como eles conseguiram passar despercebidos por parte da audiência são temas válidos para serem aprofundados em pesquisas posteriores. Em consequência da nossa pesquisa, temos ao menos três modos distintos de percepção da websérie:

- a. ela é um vlog real (portanto, não ficcional);
- b. ela é uma websérie ficcional “original”;
- c. ela é uma websérie que adapta um romance literário.

Ao mesmo tempo, não deixa de ser curioso que outros entrevistados, ao deixarem de perceber certos aspectos paratextuais (títulos, legendas) e intertextuais (em relação ao texto original de Jane Austen), canalizam suas capacidades cognitiva e interpretativa para outros aspectos do texto, como a questão (bastante factual) do feminismo e os modos de construir uma face (no sentido goffmaniano do termo) na Internet, criando assim uma quarta categoria, parcialmente derivada da primeira:

- d. é um vlog (real ou ficcional) cuja youtuber (real ou ficcional) discorre sobre assuntos factuais, como o feminismo.

Sendo assim, paradoxalmente sem se dar conta de aspectos específicos do enredo em si, esses internautas fazem uma leitura crítica correta do texto no tocante à sua mensagem e podem inclusive ir além daquilo que a adaptação contemporânea oferece a eles inicialmente. Sob essa ótica, quem poderia dizer que esses entrevistados estão errados?

Enfim, percebe-se que uma pesquisa ampliada no tempo e no espaço, com mais entrevistados, tende a trazer à tona potencialmente novos aspectos, não apenas da recepção do texto em si mas, principalmente, dos modos como a recepção negocia e se aproxima desses textos a partir de uma negociação (ou de uma ausência de negociação) com as informações paratextuais.

Referências

- ALVARADO, M. *Paratexto*. Buenos Aires: Eudeba, 1994.
 BATESON, G.; RUESCH, J. *Communication et Société*. Paris: Seuil, 1988.
 BATESON, G. *Vers une Écologie de l'Esprit*. Paris: Seuil, 1995.

- CHARTIER, R. *A Mão do Autor e a Mente do Editor*. São Paulo: Unesp, 2014.
- D'ANCONA, M. *Pós-Verdade: a nova guerra contra os fatos em tempos de fake news*. Barueri: Faro Editorial, 2018.
- DERRIDA, J. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1993.
- FECHINE, Y.; MOREIRA, D. Dispositivo midiático de participação nas interações transmídias: explorando o conceito a partir das ações da Rede Globo no seriado *Malhação*. *Galáxia*, n. 32, 2016, pp. 26-37.
- FLICHY, P. *Le Sacre de l'Amateur: sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris: Seuil / La République des Idées, 2010.
- GENETTE, G. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GOFFMAN, E. *Os Quadros da Experiência Social: uma perspectiva de análise*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- GRAY, J. *Show Sold Separately: promos, spoilers, and other media paratexts*. New York: NYU, 2010.
- JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2012.
- JOST, F. *Seis Lições sobre Televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- JOST, F. *Compreender a Televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- JOST, F. *Introduction à l'Analyse de la Télévision*. 3ª ed. rev. et act. Paris: Ellipses, 2007a.
- KAKUTANI, M. *A Morte da Verdade: notas sobre a mentira na era Trump*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.
- KEEN, A. *O Culto do Amador: como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- KINDER, M. *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California, 1993.
- KUHN, M. (Un)reliability in Fictional and Factual Audiovisual Narratives on YouTube. In: NÜNNING, V. (ed.). *Unreliable Narration and Trustworthiness Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/Munich/Boston, Walter de Gruyter, 2015, pp. 245-272.
- LANE, P. *La Périphérie du Texte*. Paris: Nathan, 1992.
- LUCAS, R. J. de L. Resenha Genette, Gérard. Paratexts – thresholds of interpretation. *Revista de Letras*. Fortaleza, n. 23, v. 1/2, jan/dez. 2001, pp. 116-8.
- LUCAS, R. J. de L.; MOREIRA, M. G. Metacomunicação e paratextos transmidiáticos: como Lizzie Bennet entra e sai da realidade?. *Rizoma: midiaticização, cultura e narrativas*. Departamento de Comunicação Social, Universidade de Santa Cruz do Sul. v. 4, n. 2, 2016, pp. 138-155.
- MAINGUENEAU, D. *Doze Conceitos em Análise do Discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- MICHON, J. La collection littéraire et son lecteur. In: CALLE-GRUBER, M.; ZAWISZA, E. (Org.). *Paratextes – études aux bords du texte*. Paris/Montreal/Torino: L'Harmattan, 2000, pp. 157-168.
- MONTEIRO, S. D. A forma eletrônica do hipertexto. *Ci. Inf., Brasília*, v. 29, n. 1, jan./abr. 2000, pp. 25-39.

MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural/UNESP, 2003.

MY NAME is Lizzie Bennet - Ep. 1. Direção de Bernie Su. Produção de Jenni Powell. Realização de Bernie Su, Hank Green. Intérpretes: Ashley Clements, Julia Cho, Mary Kate Wiles. Roteiro: Bernie Su, Hank Green. Música: Michael Aranda. Santa Monica: Pemberley Digital, 2012. YouTube (3 min.), son., color. Legendado. Série The Lizzie Bennet Diaries. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KisuGP2lcPs>. Acesso em: 13 set. 2016.

NYSSSEN, H. *Du Texte au Livre, les Avatars du Sens*. Paris: Nathan, 1993.

SCOLARI, C. A. Transmedia Storytelling – impact consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production. *Internacional Journal of Communication* 3. Catalunya: 2009, pp. 586-606.

SCOLARI, C. A. *Hacer Clic: hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona: Gedisa, 2004.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Deserto*, Universidade Federal de Santa Catarina, n° 51, julho/dez, 2006, pp. 19-53.

VATTIMO, G. *Adeus à Verdade*. Petrópolis: Vozes, 2016.

VOLLI, U. *Manual de Semiótica*. São Paulo: Loyola, 2007.

WATZLAWICK, P.; BEAVIN, J. H.; JACKSON, D. D. *Pragmática da Comunicação Humana: um estudo dos padrões, patologias e paradoxos da interação*. 15ª. ed., São Paulo: Cultrix, 2002.

Sobre os autores

Ricardo Jorge de Lucena Lucas – Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPe). Professor-Associado II do curso de Jornalismo do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC). No presente artigo, contribuiu nas discussões sobre paratextualidade, sobre as fronteiras entre ficção e factualidade e sobre as modalidades da “edição de si”. Colaborou também com a análise do material coletado e com a edição do artigo.

Mariana Gonçalves Moreira – Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) na Universidade Federal de Pernambuco (UFPe), com pesquisa focada em estudos de narrativa e transmediação. Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em

Comunicação (PPGCOM-UFC) e bacharela em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, ambas pela Universidade Federal de Ceará (UFC). No presente artigo, elaborou os conceitos de adaptação, narrativa transmídia e paratextualidade e sua relação com o objeto *The Lizzie Bennet Diaries*. Também desenvolveu e aplicou o questionário utilizado na pesquisa, além de analisar os dados coletados. Colaborou com a revisão do artigo.

Data de submissão: 27/07/2020

Data de aceite: 22/02/2021