

Emma e as Patricinhas de Beverly Hills:

Relações Irônicas

*Genilda Azerêdo**

RESUMO

Discutindo a questão da adaptação literária para o cinema de Emma (1816), romance de Austen, nas três versões para o cinema, realizadas na década de 1990, o texto procura mostrar as múltiplas implicações da questão, enfocando também o conceito de ironia em relação à adaptação realizada, em 1995, por Amy Heckerling: *As Patricinhas de Beverly Hills*.

ABSTRACT

The text discusses the adaptation of Jane Austen's Emma (1816) into three film versions produced in the 90's. It tries to show the multiple implications of literary adaptation into film, focusing on the concept of irony in relation to Clueless, directed by Amy Heckerling.

23

*Genilda Azerêdo é professora do curso de Letras na Universidade Federal da Paraíba. Desenvolveu pesquisa de mestrado sobre os contos de Virginia Woolf e de doutorado sobre adaptação - literatura e cinema - especificamente sobre as adaptações de Jane Austen para a tela.

Uma primeira grande distinção entre as três adaptações fílmicas do romance *Emma* realizadas na década de 90 (a saber, *Emma*, de Diarmuid Lawrence – 1996; *Emma*, de Douglas McGrath – 1996; e *As Patricinhas de Beverly Hills*, de Amy Heckerling – 1995) está relacionada com o (não) reconhecimento da fonte ‘original’, o romance de Austen, *Emma* (1816), na construção do texto adaptado, e, conseqüentemente, com a questão da (não) fidelidade ao que estes filmes consideram como os valores pré-vitorianos e o mundo social de Austen. Enquanto as adaptações de época (por exemplo, as de Lawrence e McGrath) se esforçam para reconstruir e recriar, nos mínimos detalhes, todo o passado característico da Inglaterra pré-industrial de Austen – a atenção é dada às locações históricas, cenário preciso da época, danças autênticas, música, mobília, comida, figurino, chapéus, perucas e estilo de cabelo¹ –, uma adaptação livre e contemporânea como *As Patricinhas* nem mesmo menciona Jane Austen nos créditos. Esta falta de compromisso com origens e autoria (pelo menos em relação a Austen) é decisiva para uma consideração de *As Patricinhas* e as relações que tal filme cria tanto com o romance de Austen quanto com as adaptações supostamente consideradas ‘fidedignas’.

24

Os teóricos que têm discutido a questão da adaptação geralmente se referem a três tipos possíveis de relação disponíveis ao cineasta quando do processo de transposição do texto verbal (no caso, o romance) para a tela. Brian MacFarlane, no seu *Introduction to the Theory of Adaptation*, cita Geoffrey Wagner, que sugere as seguintes categorias: (a) **transposição** – “em que um romance é colocado diretamente na tela com um mínimo de interferência aparente;” (b) **comentário**, “onde um original é tomado e propositalmente ou inadvertidamente alterado em algum aspecto (...); quando houve uma intenção diferente por parte do cineasta, ao invés de infidelidade ou completa violação;” (c) **analogia**, “que deve representar um afastamento, ou diferença, bastante considerável [em relação ao ‘original’], a fim de realizar, ou construir, uma outra obra de arte” (10-11). O filme *As Patricinhas* certamente exemplifica a terceira categoria.

Porém, embora existam diferenças consideráveis entre *As Patricinhas* e *Emma*, a intersecção com o romance de Austen, mesmo que não de todo reconhecida, ainda se encontra no filme de Heckerling. Este diálogo implícito entre alguns aspectos do passado de Austen e o presente contemporâneo de Heckerling é sobretudo relevante para a expressão da ironia, pois, como sabemos, a ironia no século XX difere significativamente da ironia característica do final do século XVIII. Se considerarmos a classificação de ironia sugerida e elaborada por Alan Wilde, em seu livro *Horizons of Assent: Modernism, Post-Modernism and the Ironic Imagination* – ironia como sendo mediadora (pré-moderna), disjuntiva (moderna) e suspensiva (pós-moderna) –, a ironia (mediadora) de Austen, embora possuindo a função de satirizar, ridicularizar, rir do mundo a sua volta, está inserida num contexto no

qual o ironista ainda acredita no sonho moral, psicológico e interpessoal de integridade. É por esta razão que um padrão ordenado (“tudo está bem quando acaba bem”) sempre caracteriza os finais dos romances de Austen. De modo contrário, o século vinte joga por terra este sonho de integridade e de certeza; em seu lugar, encontramos apenas desordem, dúvida, absurdo, instabilidade e contingência. Desta maneira, a ironia em nossa época contribui para destruir esta concepção de totalidade, fechamento e solidez, e substitui a crença na possibilidade de recuperação e harmonia pela possibilidade do jogo e manipulação através de palavras – um jogo em que ela própria, a ironia, ocupa lugar central. A consciência acerca de tais questões ajuda a determinar tanto nossa leitura quanto nossa avaliação de *As Patricinhas* no que diz respeito às adaptações consideradas de ‘qualidade’ (e, portanto, tidas como mais artísticas) e adaptações supostamente mais populares, porque inseridas num contexto mais explícito de cultura de massa.

A esse respeito, muitas das críticas veiculadas ao filme de Heckerling indicam que as avaliações negativas dos críticos de *As Patricinhas* se baseiam no que eles consideram uma falta de “verdade” e “fidelidade” ao mundo de Austen. Tal é o caso de Donald Lyons, que se queixa de que “a obra-prima *Emma* foi reduzida, de modo atraente, a um formato de revista em quadrinhos por Amy Heckerling (...)” (*Film Comment*, 1996, 41). De modo semelhante, em “Verbal Concepts, Moving Images”, Brian MacFarlane qualifica *As Patricinhas* como “uma re-elaboração ‘água-com-açúcar’, para não dizer, simplória, de *Emma*”; embora admita posteriormente que o filme de Heckerling seja “penetrante, mordaz e delicado”, ele acrescenta que “*Patricinhas* cumprirá seu papel apenas até o momento em que a *adaptação real* apareça”. (*Cinema Papers*, 1996, 31; grifo meu). Muitas outras críticas são também reveladoras deste ponto de vista negativo referente às *Patricinhas* – como a oposição entre as expressões “obra-prima” (*Emma*, de Austen) e “formato de revista em quadrinhos” (*As Patricinhas*, de Heckerling) comprova. Além disso, o uso do termo ‘real’ para se referir às adaptações de época e para distingui-las de *As Patricinhas* mascara o fato de que todos estes filmes são recriações e re-elaborações textuais; a noção de ‘real’ não se aplica mais apropriadamente a um tipo, ou categoria de adaptação, do que a outra. Na realidade, o que os críticos querem dizer é que, sem uma autenticação histórica que possa relacioná-lo a Austen, o filme *As Patricinhas* constitui uma mera versão popular, um produto mais visível de cultura de massa do que os outros filmes. Tal consideração também decorre do fato de que *As Patricinhas* foi originalmente concebido para um público adolescente, tendo suas raízes literárias e fílmicas, como informa Esther Sonnet, na sua análise “De *Emma* às *Patricinhas*”, “no gênero ‘teenpic’, menosprezado pela crítica, tendo surgido em meados dos anos 50 como resultado da fragmentação das

platéias de cinema em grupos de consumidores específicos por idade” (51).

Estas noções, na realidade, tentam esconder o fato de que as adaptações consideradas mais ‘reais’ ou ‘fiéis’ também constituem re-construções e representações estéticas, estando também inseridas num contexto de cultura popular de massa. Como Sonnet argumenta, “*As Patricinhas* propõe uma relação bastante diferente quanto a sua ‘origem’ textual. Ele não se sinaliza como ‘passado’ e, por conseguinte, não encarna o chamado ‘gentrification effect’ (ligado às noções de nobreza e herança cultural), que tipifica as adaptações ‘literárias’, de que se constituem o cinema popular tido como ‘intelectual’ (‘highbrow’). Ao invés disso, o contexto resolutamente contemporâneo de *Patricinhas* tanto joga/brinca contra sua fonte [Austen] quanto se coloca também a seu lado” (60).

Os termos “jogo/brincadeira/manipulação” constituem, na realidade, termos-chave na discussão de *As Patricinhas*, pois o que o filme faz é *jogar/brincar* com a possibilidade de se fazer um filme com diferentes camadas textuais, não somente em termos semânticos, mas em termos históricos e culturais – consistindo de resíduos de diferentes épocas, lugares e personagens, ainda que estes não sejam explicitamente mostrados, ou imediatamente identificáveis. Apesar dos paralelos criados a nível de enredo entre ambos os textos, o romance *Emma* existe em *As Patricinhas* como mera citação – e uma citação irônica.

26

Considerando o fato de que *As Patricinhas* representa um considerável afastamento do romance de Austen e das adaptações de época de *Emma*, o filme de Heckerling ilustra, a meu ver, um tipo de vocabulário irônico que se alinha com a concepção do ironista tal como é discutida por Richard Rorty em *Contingency, Irony and Solidarity*. Ele descreve o ironista como uma pessoa que “tem dúvidas contínuas e radicais sobre o vocabulário que geralmente usa (...)” (73). O ironista se expressa através da re-descrição, através “do jogo e entrecruzamento do velho com o novo” (73). Ao opor ironia ao senso comum – “ter senso comum é aceitar sem questionamento que as declarações formuladas naquele vocabulário final são suficientes para descrever e julgar as crenças, ações e vidas daqueles que empregam vocabulários alternativos” (74) – Rorty caracteriza o ironista como alguém cujo vocabulário é contingente, frágil, duvidoso, sempre sujeito à mudança. Estas noções tornam a leitura da ironia em *As Patricinhas* no mínimo duplamente complexa, porque, considerando-se que re-descrever é ironizar, o que *As Patricinhas* faz é re-descrever um texto já altamente irônico, um fato que o torna duplamente irônico.

O tom jocoso e irônico de *As Patricinhas* é dominante do começo ao fim do filme. 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. Cher (em voz-over) introduz o filme da seguinte forma: “OK, você está provavelmente pensando, ‘Isto é como um comercial de Noxema,

ou o quê? Mas, honestamente, na verdade eu tenho uma vida muito normal para uma garota adolescente. Ou seja, eu me levanto, escovo os dentes. e pego as roupas do colégio”². O paralelismo sugerido entre o filme (*As Patricinhas*) e um comercial de TV já é sintomático da incorporação que o filme faz de outras tecnologias de comunicação, tais como: **1. Televisão** – Josh geralmente critica Cher por sua suposta falta de interesse pelo que está acontecendo no mundo e pelas preferências dela em assistir a desenhos animados; portanto, os desenhos animados são geralmente considerados triviais, em oposição às notícias, consideradas como televisão séria. O filme também joga/brinca com a função das propagandas, como no caso do comercial “freshmaker.” **2. Vídeo** – por exemplo, quando Cher e Christian (que corresponderia a Frank Churchill em *Emma*) assistem a *Spartacus*, de Stanley Kubrick (1960). Em *Patricinhas* Christian é gay, um fato que está em sintonia com o tema da homossexualidade no filme de Kubrick; a propósito, *Spartacus* teve algumas cenas censuradas no lançamento original por causa de suas implicações e conotações homossexuais. (Finnane, *Metro*, 6); **3. Cinema, literatura, teatro, adaptação** – dois exemplos são reveladores: o primeiro está relacionado com a citação que Cher faz do verso de Shakespeare – “Rough winds do shake the darling buds of May but thy eternal summer shall not fade” (“Ventos agitados balançam os lindos botões de maio mas teu eterno verão não se apagará”) para colocá-lo no escaninho de Miss Giest (Cher é também uma alcoviteira nesta versão; ela quer fazer Miss Giest acreditar que um suposto enamorado lhe presenteou com o verso). Dionne pergunta a Cher se ela escreveu aquilo e Cher diz que “é uma citação famosa ... tirada das *Cliff's notes*”. Na realidade, o “verso” de Cher/Cliff corresponde a dois versos do Soneto 18 de Shakespeare, que começa assim. “Shall I compare thee to a summer’s day?” (“Devo comparar-te a um dia de verão?”). Ela se utiliza do verso 3 – “Rough winds do shake the darling buds of May” (“Ventos agitados balançam os lindos botões de maio”) e do verso 9 – “but thy eternal summer shall not fade” (“mas teu eterno verão não se apagará”). É interessante ressaltar que a nova ‘edição’ que Cher realiza dos dois versos de Shakespeare, transformando-os em um único verso, também reflete um impulso do consumo cultural de massa em reorganizar (ou reciclar), como se numa colagem, os chamados textos/autores canônicos. Um outro exemplo se refere a Heather, namorada de Josh, quando ela cita uma fala de *Hamlet*: “To thine own self be true” (“Ao seu próprio ser seja verdadeiro”).

O diálogo é o seguinte:

Cher: Ah, não, uh, Hamlet não disse isso.

Heather: Eu acho que me lembro de *Hamlet* perfeitamente.

Cher: Bem, eu me lembro de Mel Gibson perfeitamente, e ele não disse isso. Quem disse isso foi Polônio.

Estes dois exemplos 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. Cher se lembra da citação de Shakespeare não por sua leitura de Shakespeare, mas pelas *Cliff's notes*. Da mesma forma, ela se lembra de Hamlet não devido a sua leitura da peça de Shakespeare, mas pela lembrança de Mel Gibson interpretando Hamlet. Estes exemplos também ilustram a falta de preocupação com origens e autoria, aspecto já comentado anteriormente em relação ao próprio filme *As Patricinhas*, em cujos créditos o romance de Jane Austen não aparece. A ênfase que *As Patricinhas* dá à superfície e ao estilo, ao lúdico, aos jogos lingüísticos e textuais e às tiradas irônicas é também perceptível na cena em que Tai, depois de ficar decepcionada com o interesse de Elton não nela mas em Cher, decide destruir as ‘lembranças/souvenirs’ de seu suposto amor. Tai e Cher estão em frente à lareira, e Tai pergunta a Cher, “Esta coisa(a lareira) funciona”? Cher pega o controle remoto e liga o fogo. Agora que a lareira está acesa, Tai pode queimar as lembranças de Elton. Esta cena é inspirada em *Emma*, de Austen, e se refere ao momento em que Harriet também faz Emma testemunhar a destruição das lembranças/souvenirs de Mr. Elton (os quais a própria Harriet denominou os mais preciosos tesouros). No romance de Austen é assim que Harriet se refere a seu ato:

28

(...) Não; que sejam felizes para sempre; isto não me causará nem um momento de pesar; e, para convencê-la de que estou falando a verdade, vou agora destruir - o que já devia ter feito há muito - aquilo que nunca devia ter guardado: sei muito bem disto (ruborizando-se enquanto falava). Contudo, agora vou destruir tudo isto; e é meu desejo pessoal fazê-lo em sua presença, para que veja quanto amadureceu o meu lado racional. Será capaz de adivinhar o que contém esta caixa? - perguntou, com um olhar propositado. (*Emma*, 255; tradução de Ivo Barroso)

Várias ironias interessantes são criadas a partir do paralelismo entre as duas cenas (a do romance de Austen e a de *Patricinhas*). Em primeiro lugar, o uso do controle remoto para acender a lareira claramente expressa a diferença e todo o *gap* que separam o mundo de Austen e o nosso. Tal diferença não é somente tecnológica, mas também moral e emocional. Em Austen, o leitor não somente acredita em Harriet e na sua aflição (embora ela a negue), mas o equívoco provocado pela imaginação extravagante de Emma (isto é, sua invenção de uma ligação amorosa entre Mr. Elton e Harriet) é mais uma vez trazida à tona, de maneira que tanto Emma como Harriet têm a oportunidade de aprender, de crescer racionalmente (corroborando a própria Harriet na citação acima) com esse resultado desastroso. Em Austen, o incidente, em princípio, tende a ser didático, mas,

naturalmente, o momento também serve para ironizar Emma, que aparentemente parece ter aprendido uma lição. Porém, imediatamente após Harriet ter colocado um ponto final no “enredo Elton” (um enredo que a própria Emma havia fantasiado), queimando todas as lembranças, o leitor se depara com o seguinte, “E quando,” pensou Emma, “haverá um começo de Mr. Churchill?” (219). O fato é que Emma já começou a engendrar outra história de amor para Harriet – desta vez com Frank Churchill. 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*, entretanto, 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 Emma para ajudá-la a conseguir Josh. Neste sentido, a aparente dor de Tai pela “perda” de Elton soa tão artificial, ou superficial, quanto a lareira que precisa do controle remoto para acender. Além disso, devemos lembrar que as lareiras têm desempenhado um papel chave em toda a história da *mise-en-scène* cinematográfica, funcionando como ícones metonímicos de histórias de amor e paixão. *As Patricinhas*, desta forma, ‘desclicheriza’ tudo isso, já que não existe paixão ou amor para a lareira simbolizar.

Esta ênfase dada à superfície e ao estilo, em detrimento do conteúdo, é também característica da maneira como Cher apresenta sua casa e sua mãe ao espectador:

Minha casa não é clássica? As colunas datam de 1972. Minha mãe não era uma beleza? Ela morreu quando eu era ainda um bebê. Um acidente provocado por uma lipoaspiração de rotina. Não me lembro dela, mas gosto de imaginar que ela ainda zela por mim.

As adaptações de época geralmente procuram recriar o que consideram ser a Inglaterra pré-Vitoriana de Austen através dos mínimos detalhes de locação e *setting*, e tudo o que contribui para a construção da *mise-en-scène* em geral, como mobília, tecidos, quadros, louça. Tudo é minuciosamente considerado de maneira a dar a ilusão de autenticidade da época. Lembremos o argumento de Higson em “The Heritage Film and the British Cinema”:

Tais filmes exibem uma estética de museu: o estilo visual e particular dos filmes é projetado de modo a mostrar estas várias atrações de herança patrimonial, exibindo-as em toda a sua suposta autenticidade. (233)

Tal é o caso das adaptações de uma autora como Jane Austen, em que a riqueza e o esplendor visuais acabam competindo com o discurso verbal, e frequentemente diluindo as nuances irônicas presentes nos romances originais. É por essa razão que para o espectador de *As Patricinhas* que

esteja familiarizado com o contexto de “heritage cinema”, a cena mencionada acima – quando Cher se refere a sua casa como “clássica” e as colunas como datando de 1972 – amplia-se em termos de implicações irônicas. A ironia, novamente, não é apenas criada através do *gap* resultante das diferenças arquitetônicas que caracterizam a Inglaterra do início do século XIX e os anos setenta na América do século XX.

Mas também através do fato de que é Cher quem apresenta sua casa ao espectador e expõe seus aspectos “clássicos”. Enquanto nas adaptações de época todo o cuidado é tomado para mascarar a recriação de uma suposta autenticidade, para disfarçar o processo de simulação, o filme *As Patricinhas* expõe sua própria artificialidade ao ridicularizar-se a si próprio, um auto-escárnio que acaba afetando sua relação com outras adaptações de Austen, ao investir tal relação com um olhar altamente irônico.

Este intento de auto-zombaria pode ser ilustrado com outros momentos do filme: por exemplo, quando Cher está ansiosa porque Christian não telefona para ela, como prometera, o telefone é mostrado num close-up e a câmera é posicionada de maneira a explorar o objeto em seus traços verticais, de baixo para cima. A iluminação no telefone é utilizada de modo a criar um sentido de inclinação para cima. Este momento é pontuado pelo tema musical principal de *2001: Uma Odisséia no Espaço* – “Assim Falou Zarathustra”, de Richard Strauss – outro eco intertextual (porém, irônico) de Stanley Kubrick. A associação do tema musical com o close-up, que dota o telefone de proporções exageradas, ironicamente informa sobre a importância de uma chamada telefônica quando uma pessoa está a ponto de começar um relacionamento emocional, amoroso (ironicamente, embora neste momento Cher se refira a Christian como “brutalmente quente”, ela eventualmente descobrirá suas preferências homossexuais).

A ironia nesta cena de *Patricinhas* certamente também depende do reconhecimento e identificação do espectador da cena “paralela” no filme de Kubrick; na verdade, uma seqüência intitulada “The Dawn of Man” (“O Despertar do Homem”), na qual um homem-macaco descobre uma pilha de ossos e começa a manipulá-los, despertando assim para suas funções como ferramentas, ou armas. Eventualmente, um dos ossos, mostrado em close-up, é arremessado ao ar, e 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, característicos de um momento evolutivo; aqui (em Kubrick), a peça musical, na sua grandiosidade, ressalta a descoberta, que soa como uma manifestação divina, uma revelação, uma espécie de epifania. O fato de que a mesma peça musical é utilizada num contexto diferente em *Patricinhas*, numa época em que nos encontramos tão distantes de tais descobertas ‘rudimentares’, numa época em que o mundo está tão saturado de invenções tecnológicas (tais como telefone celular, computadores, e

'polaroids' que podem até substituir espelhos quando estamos nos vestindo), provoca um deslocamento de significado que culmina em ironia.

Embora seja o uso da peça musical de Strauss que cria um paralelo – um paralelo irônico – entre o osso e o telefone, creio que o paralelismo pode ser estendido ao monólito. Ou seja, o telefone tem a mesma forma (retangular) e a mesma cor (preta) do monólito em *2001*. Como o monólito, que às vezes é mostrado de baixo, é desta maneira como nos é apresentado o telefone – algo que realça sua forma retangular e sua verticalidade. Como se sabe, o monólito no filme de Kubrick simboliza mistério e tem a ver com significado cósmico, existencial, talvez transcendental. Em *Patricinhas*, o “telefone-monólito” é certamente destituído de tal significado, sendo apenas um objeto com uma função bastante tangível. A densidade de significado que a música possui em *Uma Odisséia no Espaço*, principalmente por causa de sua associação com os sentidos existenciais sugeridos pelo material visual, é novamente minada, enfraquecida, suplantada pelo tom artificial e de auto-escárnio de *As Patricinhas*.

Uma adaptação radical como *As Patricinhas* geralmente revela um traço comum da ironia pós-moderna: sua auto-consciência e auto-referencialidade. Na verdade, o filme de Heckerling é construído sobre dois movimentos: simultaneamente, *Patricinhas* reconhece e solapa, através da ironia, o texto de Austen. Os exemplos selecionados para discussão se caracterizam por tal auto-consciência e auto-referencialidade irônicas: isto é, diferentemente das narrativas realistas, cujo poder e força dependem da referência (embora saibamos que tudo é artifício), *As Patricinhas* expõe sua artificialidade e exhibe sua própria construção.

As Patricinhas pode ser definido como uma paródia de *Emma* e de suas adaptações de época. Embora o pós-modernismo seja amplamente associado à noção de *pastiche* de Fredric Jameson (e minha leitura insere *As Patricinhas* num contexto pós-moderno), eu não relacionaria o filme de Heckerling ao conceito de Jameson, definido nos seguintes termos:

O *pastiche* é, como a paródia, a imitação de um estilo único e peculiar, o uso de uma máscara estilística, o discurso numa língua morta: mas é uma prática neutra de tal imitação, sem o motivo ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo *normal* comparado àquilo que está sendo imitado, que é um tanto cômico. O *pastiche* é uma paródia esvaziada [‘blank parody’], que perdeu seu senso de humor: o *pastiche* está para a paródia assim como aquela coisa curiosa, a prática moderna de um tipo de ironia esvaziada [‘blank irony’], está para o que Wayne Booth denomina de ironias estáveis e cômicas do século XVIII. (“Postmodernism and Consumer Society”, 114)

As Patricinhas imita Austen através do “uso da máscara estilística” – o vocabulário de re-descrição do ironista. *Patricinhas* possui realmente o senso de humor da paródia e os chamados motivos posteriores – o impulso

satírico, o riso, e o 'sentimento latente de que existe algo *normal* comparado ao qual, o que está sendo imitado é um tanto cômico.' *As Patricinhas* ilustra a definição de Linda Hutcheon do texto paródico como uma forma de representação irônica que é duplamente codificada em termos políticos: A paródia é uma forma pós-moderna perfeita, em alguns sentidos, pois ela paradoxalmente incorpora e desafia aquilo que ela parodia. Ela também força uma reconsideração da idéia de origem ou originalidade que é compatível com outras interrogações pós- modernas de hipóteses humanistas liberais. ("Theorizing the Postmodern," 11).

Por conseguinte, *As Patricinhas* (embora inserido num contexto pós-moderno) estaria menos ligado ao conceito de *pastiche* de Jameson do que à definição de paródia de Hutcheon. A dupla construção de *As Patricinhas* como um filme que simultaneamente incorpora e critica/satiriza os elementos do mundo de Austen, isto é, sua re-descrição de *Emma*, é responsável pela criação não somente de grande humor e riso (ausentes na noção de *pastiche*), mas também contribui para imprimir ao filme um propósito irônico. Tal intento irônico tem um papel crucial na noção de 'comunidades discursivas' (ainda segundo Hutcheon) e, conseqüentemente, no que refere os dois diferentes alvos a que o filme de Heckerling se dirige: tanto o 'sofisticado' leitor de Jane Austen, quanto a juventude supostamente fútil, superficial e consumista dos dias atuais. Os dois alvos se tornam 'alazons', ou seja, vítimas de tal 'ironia dupla', embora por razões diferentes: um por conhecer Austen, o outro por não conhecê-la, de modo que ninguém escapa da ironia.

32

Notas:

1. Ver, por exemplo, os livros *The Making of Pride and Prejudice* and *The Making of Jane Austen's Emma*, que atestam, através de pesquisa e consulta a especialistas, a 'autenticidade histórica' de tais filmes.
2. As citações do filme *As Patricinhas de Beverly Hills* foram retiradas do roteiro disponível em: <http://www.geocities.com/Hollywood/Hills/5342/Clueless.htm>. 7 de Setembro de 1999.

Bibliografia e Filmografia:

- Austen, Jane. *Emma*. (ed. by Stephen M. Parrish). New York: Norton, 1993.
- _____. *Emma*. (trad. Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- Birtwistle, Sue & Conklin, Susie. *The Making of Pride and Prejudice*. London: Penguin Books/BBC Books, 1995.
- _____. *The Making of Jane Austen's Emma*. London, Penguin Books, 1996.
- Clueless*. Dir. Amy Heckerling. Perf. Alicia Silverstone, Paul Rudd, Brittany Murphy and Justin Walker. Videocassette. Paramount, 1995.
- Emma*. Dir. Douglas McGrath. Perf. Gwyneth Paltrow, Toni Colette, Alan Cumming and Ewan McGregor. Videocassette. Miramax, 1996.
- Emma*. Dir. Diarmuid Lawrence. Perf. Kate Beckinsale, Mark Strong, Samantha Morton and Raymond Coulthard. Videocassette. Meridian, ITV/A&E, 1996.
- Finnane, Gabrielle. "Remarks on Jane Austen and the Period Film". *Metro Magazine*. No.106, 1996, 4-12.
- Higson, Andrew. "The Heritage Film and British Cinema". In: Higson, Andrew. (ed.). *Dissolving Views: Key Writings in British Cinema*. London, Cassell, 1996. 232-48.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London and New York: Routledge, 1995.
- _____. "Theorizing the Postmodern: Toward a Poetics" and "Modelling the Postmodern: Parody and Politics". In: Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988. 3-36.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society". In: Foster, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1989. 111-25.
- McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford. Clarendon Press, 1996.
- _____. "Verbal Concepts. Moving Images". *Cinema Papers*, no. 110, June 1996. 30-32, 60.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Sonnet, Esther. "From *Emma* to *Clueless*: Taste, Pleasure and the Scene of History". In: Cartmell, Deborah and Whelehan, Imelda. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London and New York: Routledge, 1999. 51-62.
- Wilde, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, Post-Modernism and the Ironic Imagination*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1981.

Palavras-chave:

1. Cinema
2. Literatura
3. Adaptação
4. Ironia