



Universidade Federal
de São João del-Rei



STELLA MARIS DE CARVALHO GONZALEZ

**COM ORGULHO E SEM PRECONCEITO:
REESCRITAS DE JANE AUSTEN NO SÉCULO XXI**

**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

**São João del-Rei
Fevereiro de 2021**



Universidade Federal
de São João del-Rei



STELLA MARIS DE CARVALHO GONZALEZ

COM ORGULHO E SEM PRECONCEITO:
REESCRITAS DE JANE AUSTEN NO SÉCULO XXI

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Miriam de Paiva Vieira

**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

Fevereiro de 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus.

À Universidade Federal de São João del-Rei, pelo fomento de minha pesquisa.

Aos meus pais, Eduardo e Zélia, pelo apoio incondicional em todas as minhas escolhas. Por todos os sacrifícios que vocês fizeram para que eu pudesse ter oportunidade de um futuro melhor, o meu muito obrigado.

À minha querida orientadora, Prof.^a Dr.^a Miriam Vieira, por ter acreditado no meu potencial desde o início da nossa jornada e pelo apoio e incentivo constante.

Ao meu “pai acadêmico”, Prof. Dr. Luiz Manoel, obrigada por ter me orientado na iniciação científica que foi o início desta aventura.

A Dr.^a Camila Figueiredo e Prof.^a Dr.^a Adelaine LaGuardia, pela leitura criteriosa de minha pesquisa e por gentilmente terem aceitado o meu convite.

Aos professores do curso de Letras e do PROMEL.

Ao Marcelo, pelo companheirismo desses dois anos, por entender minhas ausências e meu cansaço, por me lembrar que “a vida é mais, sabe!”, por sempre ajudar nas minhas viagens teóricas... esta pesquisa não seria a mesma sem as nossas divagações.

Aos meus tios e tias, obrigada por toda torcida e oração.

A Sirley Lewis, minha *mentor* do coração, pelos conselhos e pelo café filosófico e literário.

Às minhas amigas de longa data, Clarissa Justino e Aline Nascimento. Mesmo com um oceano de distância entre nós, nunca perdemos o contato.

A Aline Serpa, Carmem Roquini, Joicy Silva, Laila Zin e Pollyana Riná pela amizade sincera e companheirismo e por sempre estarem dispostas a me ouvir nas horas de desespero acadêmico. Obrigada por tornarem a minha jornada muito mais leve.

A Luciana Lanna, por ter me fascinado com suas aulas na época de escola, pelo seu amor à literatura e principalmente por ter me apresentado Jane Austen.

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)e
Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G643o Gonzalez, Stella Maris de Carvalho.
Com orgulho e sem preconceito : reescritas de
Jane Austen no século XXI / Stella Maris de Carvalho
Gonzalez ; orientadora Miriam de Paiva Vieira. --
São João del-Rei, 2021.
120 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei,
2021.

1. intermedialidade . 2. adaptação . 3. remix . 4.
mashup. 5. Jane Austen . I. Vieira, Miriam de Paiva
, orient. II. Título.

Stella Maris de Carvalho Gonzalez

Com Orgulho e Sem Preconceito: reescritas de Jane
Austen no século XXI

Banca Examinadora

Miriam de Paiva Vieira

Prof.^a Dr.^a Miriam de Paiva Vieira – UFSJ
(Presidente/orientadora)

Camila A. P. de Figueiredo

Prof.^a Dr.^a Camila Augusta Pires de Figueiredo – UFMG
(Titular Externa)

Luiz Manoel da Silva Oliveira

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira - UFSJ
(Titular Interno)

Assunção

Prof. Dr. Antônio Luiz Assunção
Vice-Coordenador do Programa de Pós-graduação em
Letras

Fevereiro de 2021

RESUMO

O remix *Orgulho* (2018), de Ibi Zoboi, e o mashup *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2009), de Seth Grahame-Smith, são reescritas contemporâneas que adaptam a clássica obra *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, publicada há mais de dois séculos. O objetivo desta dissertação é verificar como os sentimentos de orgulho e de preconceito são perpetuados nessas obras e de quais modos os procedimentos midiáticos remix e *mashup*, recursos originalmente utilizados no campo musical, contribuem para que isso ocorra. Em nossa investigação, verificamos como se dá o deslocamento desses procedimentos criativos da música para a literatura. Analisamos as obras mencionadas de forma a compreender como tais procedimentos se agregam às suas narrativas e quais relações são estabelecidas na utilização dessas ferramentas midiáticas na reescrita literária, observando possíveis similaridades e diferenças com seus usos na música. Para tal, contamos com suporte teórico dos estudos sobre a Intermedialidade (Clüver, Rajewsky, Rippl, Elleström), dos estudos de adaptação e apropriação (Hutcheon, Sanders) e das noções de remix (Navas, Gunkel) e *mashup* (Navas e Harrison, Souza, Voigts).

Palavras-chave: intermedialidade, adaptação, remix, *mashup*, Jane Austen.

ABSTRACT

The remix *Pride* (2018), by Ibi Zoboi, and the mashup *Pride and Prejudice and Zombies* (2009), by Seth Grahame-Smith, are contemporary rewritings which adapt Jane Austen's quintessential *Pride and Prejudice* (1813), published more than two centuries ago. The aim of this dissertation is to verify how the feelings of pride and prejudice are perpetuated in these works and in which ways the intermedial procedures remix and mashup, resources originally used in the musical field, contribute for this to occur. In our investigation, we will verify how the movement of those creative procedures from music to literature happens. We will analyze the mentioned works in order to comprehend how such procedures attach themselves into the narratives and which relations are established in the use of such medial tools in literary rewriting, observing possible similarities and differences from their uses in music. To do so, we will rely on Intermedial Studies (Clüver, Rajewsky, Rippl, Elleström), adaptation and appropriation studies (Hutcheon, Sanders), and on the notions of remix (Navas, Gunkel) and mashup (Navas and Harrison, Souza, Voigts).

Keywords: intermediality, adaptation, remix, mashup, Jane Austen.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
JUSTIFICATIVA	10
HIPÓTESE	12
DOS OBJETOS DE INVESTIGAÇÃO.....	12
DA METODOLOGIA	14
1 (RE)COMBINANDO E (RE)MIXANDO MÚSICA E LITERATURA.....	17
1.1 INTERTEXTUALIDADE E INTERMIDIALIDADE.....	17
1.2 A CULTURA DO <i>SAMPLING</i>	26
1.2.1 <i>Remix</i>	28
1.2.2 <i>Mashup</i>	30
2 JANE AUSTEN, A <i>POPSTAR</i>.....	33
2.1 SOBRE A AUTORA.....	33
2.2 <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i>	40
2.3 ADAPTANDO JANE AUSTEN	43
2.4 <i>FANFICTION VERSUS</i> RESCRITA ENCOMENDADA	45
3 COM ORGULHO: ZURI BENITEZ DE BUSHWICK	49
3.1 IRONIA (VERSÃO ESTENDIDA): O CONTEXTO DE PUBLICAÇÃO DO REMIX <i>ORGULHO</i> , DE IBI ZOBOI.....	50
3.2 CAMINHOS (RE)TRILHADOS: A EXPANSÃO DO REMIX À UMA CULTURA DE ALCANCE GLOBAL.....	54
3.3 REMIX: A ELEMENTAR ARTE DE (RE)CONTAR.....	64
3.4 <i>ORGULHOS E PRECONCEITO</i> : (RE)COMPONDO UMA OBRA ATEMPORAL	66
4 SEM PRECONCEITO: ZUMBIS DE NETHERFIELD PARK.....	81
4.1 PACIENTE ZERO: O PROCESSO DE PUBLICAÇÃO DE <i>ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS</i> , O PRIMEIRO <i>MASHUP</i> LITERÁRIO	81
4.2 ESTAMOS (RE)COMBINADOS? ACERTANDO OS TERMOS NA TRILHA DO <i>MASHUP</i> DA MÚSICA PARA A LITERATURA	84
4.3 <i>FEATURING</i> JANE AUSTEN: A QUESTÃO DA COAUTORIA NO <i>MASHUP</i> LITERÁRIO	87
4.4 MENÇÃO AOS NÃO MENCIONÁVEIS: ARRANCANDO PEDAÇOS DE <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i> COM A TÉCNICA DE <i>SAMPLING</i>	89
4.5 ALIMENTANDO-SE DE FONTES DIVERSAS: O <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i> QUE SOBREVIVEU AO APOCALIPSE DO <i>SAMPLING</i>	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	112

“Each of us has a private Austen.”

(Karen J. Fowler)

INTRODUÇÃO

É uma verdade universalmente reconhecida que, mesmo após 200 anos de sua publicação, *Orgulho e Preconceito* (1813) é o romance da autora inglesa Jane Austen mais adaptado – readaptado, *sampleado*, remixado – às mais variadas mídias ao redor de todo o planeta.

Em março de 2020, o jornal *Folha de S. Paulo*¹ trouxe uma matéria em razão do falecimento de Larry Tesler, criador dos comandos de computador CTRL+C (copiar) e CTRL+V (colar). Esses comandos impulsionam uma atividade global que consiste na livre troca de informação por meio das tecnologias digitais. A matéria aponta uma rápida trajetória do *sampling*, que antes era restrito apenas ao campo musical, mas que passou a ser observado em outras áreas, inclusive na literatura, por meio dos procedimentos midiáticos remix e *mashup*. Em um ato de apropriação e adaptação, esses dois procedimentos provenientes da música, e que se utilizam do *sampling* para novas composições, foram emprestados à literatura de forma que duas adaptações do célebre romance de Jane Austen se tornassem possíveis: *Orgulho* (2019), de Ibi Zoboi, e *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2010), de Seth Grahame-Smith.

Justificativa

O primeiro encontro que tive com a obra de Jane Austen se deu na época do Ensino Fundamental, quando estudei a construção da heroína, Elinor, na obra *Razão e Sensibilidade* (1811) em uma disciplina de literatura. A ideia da presente dissertação de mestrado surgiu a partir do projeto de iniciação científica² intitulado “A invasão do cânone por zumbis: uma proposta de estudo comparatista de *Orgulho e Preconceito* de Jane Austen e *Orgulho e Preconceito e Zumbis* de Seth Grahame-Smith e Jane Austen”, em que foram investigadas contribuições produzidas pelo viés da intertextualidade, paródia e apropriação, enquanto técnicas da estética da contemporaneidade, para a reescritura e a ressignificação de obras literárias canônicas. Ao final da iniciação científica, constatei que havia vários caminhos de análise ainda a serem explorados. Visto que a onda de reescritas continua a crescer e que

¹ Matéria completa disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/03/ctrlc-ctrlv-criou-cultura-do-remix-e-turbinou-era-em-que-arte-se-faz-roubando.shtml>. Acesso em: 3 mar. 2020.

² Pesquisa fomentada pelo PIBIC/CNPq referente ao período de agosto de 2013 a julho de 2014, orientada pelo Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira (Delac/Promel/UFSJ).

Orgulho e Preconceito foi publicado em torno de dois séculos atrás, tal onda torna-se mais do que nunca digna de investigação.

Vale destacar que, no Brasil, as pesquisas acerca dos romances de Jane Austen têm preferência por *Orgulho e Preconceito*, porém visando a estudos de gênero, adaptações filmicas, webséries e *fandoms*. Destacam-se no campo dos estudos de gênero as pesquisas de Nara Luíza do Amaral Dias (2015), que aborda o tema do casamento em *Orgulho e Preconceito*, levando em conta o contraste entre Elizabeth Bennet, construída como personagem racional, e as demais personagens, e de Bianca Deon Rossato (2018), que em sua tese de doutorado abarca a influência que temas como casamento e situação financeira e social têm sobre as mulheres quando *Orgulho e Preconceito* é transposto para a websérie *The Lizzie Bennet Diaries* (2013). Nos estudos de adaptações filmicas, Genilda Azerêdo (2001) examina as construções e funções da ironia no romance austeniano *Emma* (1816) usando as adaptações filmicas da década de 1990, sendo elas: *As Patricinhas de Beverly Hills (Clueless)*, 1995, da diretora Amy Herckerling; *Emma* (1996), do diretor Douglas McGrath, e *Emma* (1996), do diretor Diarmuid Lawrence. Priscila Kinoshita (2016) se propõe a responder, analisando adaptações filmicas, à pergunta “*Why Jane, why now?*”, de forma a compreender o porquê da visibilidade das obras da escritora inglesa no século XXI. Sobre variações de *Orgulho e Preconceito*, Maria Clara Pivato Biajoli (2017) propõe um estudo acerca das variações e continuações escritas por fãs do romance mais popular de Austen. Por fim, concernente ao *fandom* de Austen, Adriana dos Santos Sales [Zardini]³ (2018) analisa por meio do estudo netnográfico a comunidade de Jane Austen Sociedade do Brasil (JASBRA) como um sistema adaptativo complexo cuja demanda é provida por fãs. Dois pesquisadores brasileiros investigaram *Orgulho e Preconceito e Zumbis*: Mauricio Ferreira Santana (2012) propôs um diálogo entre o cânone e a narrativa pós-moderna, afirmando que a poética pós-moderna é marcada por apropriações de narrativas canônicas, utilizando-se de práticas como a paródia e o pastiche, assim como práticas intertextuais. Adriane Ferreira Veras (2015), por sua vez, discorre sobre o *mashup* como sendo um fenômeno da literatura. Quanto a *Orgulho*, remix de Ibi Zoboí, ainda não foi encontrado nenhum trabalho ou dissertação acadêmica que aborde ou trate da obra, no Brasil ou mesmo no exterior.

No âmbito do Programa de Mestrado em Letras (PROMEL) da Universidade Federal de São João del-Rei, não foi empreendida, até o presente momento, uma pesquisa sobre os procedimentos midiáticos remix e *mashup* que aborde *Orgulho e Preconceito*, bem como sobre qualquer outra obra da escritora inglesa ou sobre remix e *mashup*. Nossa pesquisa,

³ Em alguns de seus textos, a pesquisadora Adriana Sales Zardini usa o nome Adriana dos Santos Sales. Nesta dissertação, optamos por utilizar o nome Adriana Sales Zardini nas próximas ocorrências.

portanto, poderá contribuir para este programa de pós-graduação, junto à Linha de Pesquisa Teoria da Literatura e Crítica da Cultura, e também para os estudos da obra de Jane Austen na contemporaneidade.

Hipótese

Motivadas pela grande quantidade de adaptações da obra austeniana nas mais variadas formas – reescritas, adaptações filmicas, séries televisivas, *graphic novels*, livro-jogo, RPG online, *podcasts* internacionais e nacionais –, optamos por explorar reescritas contemporâneas de *Orgulho e Preconceito*, agora à luz dos estudos sobre intermedialidade. Além do romance de Austen, os objetos escolhidos para investigação são *Orgulho* (2019), remix de autoria da escritora haitiana-estadunidense Ibi Zoboi; e *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2010), romance do tipo *mashup* (re)escrito pelo autor, roteirista e produtor estadunidense Seth Grahame-Smith, no qual ele credita à escritora Jane Austen a condição de coautora. Os procedimentos da música – remix e *mashup* – são integrados dentro das obras que compõem nosso objeto de estudo, portanto nossa pesquisa é amparada pelos estudos da intermedialidade, pelos estudos de adaptação e de apropriação.

Dos objetos de investigação

Jane Austen nasceu em 16 de dezembro de 1775, em Steventon, filha do reverendo George Austen e de Cassandra Austen. Janet Todd (2017) afirma que Austen é considerada uma das grandes escritoras da literatura inglesa, mas se refere a sua obra como, de certa forma, distinta e complexa, à sua maneira, porém superficialmente simples (TODD, 2017, p. 7). Ainda que, a princípio, a afirmação de Todd pareça depreciativa, uma camada superficial simples, e até mesmo trivial, era na maioria das vezes planejada por escritoras femininas à época, como destacam Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), devido ao medo do reconhecimento autoral, visto que críticas explícitas ou inesperada sofisticação poderiam ser rejeitadas instantaneamente em publicações de autoria feminina (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 48-49). Em outras palavras, os romances de Austen revestiam com situações cotidianas e discussões limitadas a trivialidades as críticas sutis que a autora fazia principalmente às leis que podavam os direitos que as mulheres só viriam a conquistar posteriormente, tais como o direito à herança. Todd (2017) ressalta ainda que Jane Austen é uma das poucas figuras literárias que agrada tanto ao meio acadêmico quanto ao público em geral e acrescenta que, “ao longo do último século e meio, ela

foi submetida a minuciosa análise acadêmica de suas tramas e estilo, enquanto por meio de filmes e outras adaptações seus romances se tornaram uma marca global” (TODD, 2017, p. 7)⁴. Austen tem seis romances publicados, alguns dos quais postumamente.

Inicialmente intitulado *First Impressions* (1796/1797), *Pride and Prejudice* (1813), traduzido para o português do Brasil como *Orgulho e Preconceito*⁵ por Roberto Leal Ferreira em 2010, foi a obra máxima de Jane Austen. Seu pai havia entrado em contato com um editor e, devido à sua rejeição, o romance não foi publicado (BLOOM, 2004, p. 13). Dessa forma, Jane Austen fez, anos mais tarde, uma revisão em seu romance e finalmente o publicou em 1813. Em uma época em que a única preocupação da maioria das mulheres era conseguir um casamento que visasse à estabilidade econômica ou à manutenção das propriedades e da fortuna de suas famílias, *Orgulho e Preconceito*, que traz a lume uma Inglaterra bucólica, trata das relações sociais do meio rural georgiano e da situação da mulher no final do século XVIII e início do século XIX.

Considerado um legítimo representante do cânone da literatura inglesa e universal, o enredo de *Orgulho e Preconceito* nos leva pelo cotidiano da família Bennet, mostrando o esforço da Sra. Bennet, por vezes ultrapassando os limites da conveniência, para conseguir um casamento para suas filhas. Com a chegada do jovem, rico e solteiro Sr. Bingley, a quem o igualmente jovem, rico e solteiro Sr. Darcy acompanha, a vida da família Bennet é diretamente afetada. Enquanto Jane, a filha mais velha, é cortejada pelo Sr. Bingley, o verdadeiro foco da história nos aponta para a conturbada relação entre Elizabeth e Sr. Darcy, ambos possuidores de forte personalidade e cujos sentimentos marcantes nomeiam o romance de Austen. Assim, sendo contextualizado dentro da situação econômica e social do século XVIII, o romance aborda temas comuns ao seu período.

Pride (2018), de Ibi Zoboi, foi traduzido como *Orgulho* por Giu Alonso em 2019. O título é seguido da palavra remix, procedimento midiático com características intrínsecas ao meio musical. Essa nova reescrita de *Orgulho e Preconceito* se passa no Brooklyn, em Nova Iorque e, em vez das irmãs Bennet do romance de Austen, temos as cinco irmãs Benitez, dominicano-haitianas, residentes em um bairro que está rapidamente se valorizando com a chegada da família Darcy, vinda de Manhattan.

⁴ No original: “Through the last century and a half she has been subject to minute scholarly analysis of her plots and style, while through films and other adaptations her novels have become a global brand”. Todas as traduções de citações apresentadas nesta dissertação são de nossa responsabilidade, salvo menção contrária.

⁵ De acordo com Zardini (2017) a primeira tradução do romance *Orgulho e Preconceito* foi realizada por Lúcio Cardoso e publicada em 1940 pela Livraria José Olympio. Para esta dissertação optamos pela tradução de Roberto Leal Ferreira publicada pela Editora Martin Claret.

Pride and Prejudice and Zombies (2009), de Seth Grahame-Smith, foi traduzido em 2010 por Luiz Antonio Aguiar como *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. O romance é considerado um *mashup*, grosso modo, outro procedimento midiático que mescla e insere elementos díspares de diversas fontes. A narrativa reescrita traz uma Inglaterra infestada por zumbis famintos por carne fresca e nos (re)apresenta às irmãs Bennet, que lutam artes marciais para defender a sua propriedade e a si próprias.

Da metodologia

O objetivo principal desta dissertação é investigar de que maneira os sentimentos de orgulho e de preconceito são perpetuados nas reescritas do romance de Jane Austen no século XXI por meio dos procedimentos midiáticos remix e *mashup*. Para tanto, verificamos como autores da contemporaneidade utilizam-se do remix e do *mashup*, recursos advindos da música, na literatura para as reescritas *Orgulho e Orgulho e Preconceito e Zumbis*, e como a estrutura dessas narrativas literárias é recombinaada por meio de tais recursos. Para alcançar esse objetivo, três ações serão empreendidas. Primeiro, como os procedimentos midiáticos remix e *mashup* agem de forma similar na música e na literatura, uma interface auxilia na compreensão de como esses procedimentos se deslocam entre essas mídias, agregando-se à literatura, e da finalidade para a qual são utilizados. Contamos com as noções de remix postuladas por Eduardo Navas (2012) e David Gunkel (2016), e de *mashup* que foram estabelecidas por Randolph Souza (2009), Eckart Voigts (2017) e Eduardo Navas e Nate Harrison (2018).

Em um segundo momento, verificamos como as reescritas *Orgulho e Orgulho e Preconceito e Zumbis* se apropriam e adaptam *Orgulho e Preconceito*. Tomando o romance de Austen como obra-fonte, usaremos a noção de intertextualidade de Dennis Cutchins (2017), Graham Allen (2000) e Julia Kristeva (2013); para os estudos sobre intermedialidade, contaremos com Claus Clüver (2006, 2008), Gabrielle Rippl (2015), Irina O. Rajewsky (2012) e Lars Elleström (2017a, 2017b); para os estudos sobre adaptação, utilizaremos a proposta de Gary R. Bortolotti e Linda Hutcheon (2020), além dos princípios de Hutcheon (2013); e, por fim, nos valem também das noções de apropriação de Julie Sanders (2006) e de reescrita proposta por Adrienne Rich (1972).

Há um distanciamento temporal de mais ou menos dois séculos entre a publicação do célebre *Orgulho e Preconceito* e as reescritas de Ibi Zoboi e Seth Grahame-Smith. Assim, entender como a recepção crítica se deu em ambos os contextos, e suscitar uma reflexão acerca dos próprios contextos de produção, é essencial para que as implicações do uso do remix e do

mashup sejam verificadas. Neste ponto, são levadas em conta as visões e apontamentos críticos de Adriana Sales Zardini (2011, 2013, 2017), Caroline Austen (1991), Claire Harman (2009), Claire Tomalin (1997), Deirdre Le Faye (2002, 2005), Donald Gray (2001), Emily Auerbach (2013), Harold Bloom (2004), Helena Kelly (2017), James Austen-Leigh (2009), Jan Fergus (2005), Janet Todd (2012, 2017), Juliette Wells (2011), Kathryn Sutherland (2005), Margaret Sullivan (2007), Maria Clara Biajoli (2017), Priscila Kinoshita (2016), Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (1979), Susannah Carson (2009) e W. Somerset Maugham (2009).

A dissertação foi dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “(Re)combinando e (re)mixando música e literatura”⁶, apresenta um breve histórico acerca da intertextualidade, retratando a visão semiótica com a qual o texto era abordado, seguindo com a apresentação dos avanços sobre estudos da intermedialidade, culminando em uma discussão sobre o remix e o *mashup* como procedimentos midiáticos.

O Capítulo 2, “Jane Austen, a *popstar*”, traz uma breve biografia sobre a autora Jane Austen, bem como um aprofundamento acerca do processo de elaboração do romance *Orgulho e Preconceito*.

No Capítulo 3, “Com orgulho: Zuri Benitez de Bushwick”, o alvo da análise é o remix de Ibi Zoboi. Esse capítulo apresenta a maneira como o procedimento remix se incorpora à narrativa de *Orgulho* e o modo como os *samples* de *Orgulho e Preconceito* são tratados. Apontamos algumas relações entre os elementos que constituem um remix musical e os que constituem um remix literário, analisando semelhanças e diferenças também nas formas como o procedimento criativo remix é utilizado em ambas as mídias.

O Capítulo 4, “Sem preconceito: zumbis de Netherfield Park”, aborda o processo de criação de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, de Grahame-Smith, por meio do procedimento midiático *mashup*, tratando do alcance dessa ferramenta criativa até o momento em que chega ao mercado brasileiro. O capítulo aponta a utilização do *sampling* como essência da composição do romance ressignificado, analisando trechos da obra-fonte e do *mashup* de Grahame-Smith a fim de investigar como características tão inerentemente ligadas à música são transportadas para a literatura por meio do procedimento midiático *mashup*, traçando paralelos entre o uso das técnicas desse artifício criativo em ambas as mídias mencionadas.

Por fim, encontramos ao longo da pesquisa possíveis desdobramentos para além do escopo delimitado, mas muito pertinentes para serem descartados como possibilidades futuras. Durante todo o período em que levantamos dados, mesmo em momentos mais avançados da

⁶ É importante salientar que não temos formação na área da música, portanto a ênfase das análises e a visão pela qual elas serão direcionadas nesta dissertação privilegiam a área da literatura.

pesquisa, a escassez de informações acerca dos objetos e das temáticas que investigamos nos apontou para um pensamento lógico de que esta pesquisa não está concluindo um estudo, mas contribuindo para seus estágios iniciais. Por essa razão, optamos por algumas considerações finais, e não uma conclusão, visto que nos pareceu oportuno apontar as possibilidades de futuros desdobramentos.

1 (RE)COMBINANDO E (RE)MIXANDO MÚSICA E LITERATURA

“Nenhuma superfície é virgem: tudo já nos chega áspero,
descontínuo, desigual, marcado por algum acidente:
o grão do papel, as manchas, a trama,
o entrelaçado de traços, os diagramas, as palavras.”
(Roland Barthes)

Este capítulo se concentra nos procedimentos midiáticos remix e *mashup*, advindos da música, que operam na literatura as transformações efetivadas nos objetos que são nosso alvo de investigação. Buscamos explorar o modo como são utilizados a fim de demonstrar como eles dão nova roupagem à obra austeniana. De forma a melhor compreender tais procedimentos e seus usos, a noção de intertextualidade é historiada, destacando o surgimento do termo cunhado por Julia Kristeva (2013) a partir dos pensamentos bakhtinianos. Com a consolidação dos estudos semióticos como principal abordagem das relações entre textos, que na visão semiótica inclui áreas fora da literatura, a demanda por novas perspectivas em relações que extrapolavam os limites do que se pode ler como texto mostrou-se urgente. Neste ponto, é situado o surgimento de um novo campo de estudos, responsável por explicar esse “cruzamento de fronteiras” (CLÜVER, 2008, p. 9). Em seguida, o capítulo apresenta a proposta de Elleström (2017a) acerca da noção de mídia, bem como as categorizações propostas por Rajewsky (2012) e Elleström (2017b) sobre transformações de mídias. Depois disso, delimita-se o foco para os estudos sobre adaptação, estabelecendo-se sua relação com as transformações de mídias, expondo nosso entendimento de adaptação, com ênfase na reescrita como um tipo de adaptação. A noção de apropriação de Sanders (2006) também é explicitada nessa etapa, que é finalizada situando os procedimentos remix e *mashup* inseridos no conceito de *sampling*.

1.1 Intertextualidade e intermedialidade

O termo intertextualidade, cunhado por Julia Kristeva na segunda metade da década de 1960, compreende algumas das noções que o teórico francês Ferdinand de Saussure apresentou anteriormente em seu *Curso de Linguística Geral*, ainda nas duas primeiras décadas do século XX, conforme explicado por Graham Allen (2000). De acordo com o autor, Saussure previu um novo campo de estudos, que teria como foco “a vida dos signos na sociedade”, que ele denominou semiologia. Saussure defendia, com esse pensamento que serviu de base ao estruturalismo, que a produção do sentido só é possível em uma estrutura relacional. Tal

entendimento pode ser considerado o precursor da intertextualidade, uma vez que, como Allen (2000) acrescenta, foi o alicerce do que ficou conhecido como virada linguística, uma concepção influenciada pelas ideias de semiologia propostas por Saussure que revolucionou a área das Ciências Humanas, estreitando a relação entre linguagem e filosofia. Allen conclui, portanto, que “[e]ssa revolução no modo de pensar [...] pode ser entendida como uma origem da teoria da intertextualidade” (ALLEN, 2000, p. 10)⁷. Essa não foi, no entanto, a única fonte nos estudos de Kristeva (2013) para a formulação de sua teoria sobre a intertextualidade. Ela também se debruçou sobre os estudos do teórico russo Mikhail Bakhtin.

Bakhtin, ainda que compartilhe da proposta saussuriana acerca da natureza relacional da palavra, utiliza, conforme descrito por Allen (2000), uma abordagem distinta da que foi mencionada anteriormente. Bakhtin leva em consideração o contexto social em que a palavra está sendo utilizada. Kristeva é apresentada como unificadora dos dois pontos de vista:

Se a natureza relacional da palavra para Saussure deriva de uma visão da linguagem como um sistema geral e abstrato, para Bakhtin deriva da existência da palavra em lugares sociais específicos, registros sociais específicos e momentos específicos de enunciação e recepção. Como nem Saussure nem Bakhtin realmente empregam o termo, a maioria das pessoas prefere creditar Julia Kristeva como inventora da “intertextualidade”. Kristeva [...] é influenciada pelos modelos bakhtiniano e saussuriano e tenta combinar as ideias e principais teorias de ambos (ALLEN, 2000, p. 11).⁸

Em outras palavras, Kristeva usou o termo intertextualidade pela primeira vez quando trouxe ao Ocidente suas traduções de parte do trabalho de Mikhail Bakhtin, em uma tentativa de combinar os estudos bakhtinianos e os pressupostos do linguista Ferdinand de Saussure.

Durante a época em que a intertextualidade era concebida, a França mostrou-se ser o lugar ideal para a consolidação das ideias de Bakhtin, já que o país passava por uma crise que despertou olhares e pensamentos críticos. O movimento estudantil de maio de 1968, que aconteceu em decorrência do embate entre os Estados Unidos da América e a então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, foi um marco que dividiu o país, gerações, e a própria história da França. Essa mobilização teve alcance global com manifestações similares em diversos pontos do planeta. Desse modo, os estudos de Bakhtin concernentes ao discurso, em especial o tratamento recorrente que ele dava ao dialogismo, foram um forte impulso para o

⁷ No original: “This revolution in thought [...] can be understood as one origin of the theory of intertextuality.”

⁸ No original: “If the relational nature of the word for Saussure stems from a vision of language seen as a generalized and abstract system, for Bakhtin it stems from the word’s existence within specific social sites, specific social registers and specific moments of utterance and reception. Since neither Saussure nor Bakhtin actually employs the term, most people would wish to credit Julia Kristeva with being the inventor of ‘intertextuality’. Kristeva [...] is influenced by both Bakhtinian and Saussurean models and attempts to combine their insights and major theories.”

desenvolvimento de diversos campos do saber que tinham foco no contexto social (ALLEN, 2000, p. 16). Assim, o momento em que a intertextualidade foi teorizada foi oportuno devido à atividade intelectual que estava em evidência, o que contribuiu para sua propagação.

Dialogismo, grosso modo, trata da relação entre diferentes significados de algo que podem ser percebidos simultaneamente (CUTCHINS, 2017, p. 72). Ao tratar da intertextualidade, Kristeva (2013) direciona seus estudos à literatura, restringindo o conceito de dialogismo proposto por Bakhtin, mantendo e corroborando, porém, a noção de que os textos são indissociáveis da ampla textualidade social e cultural da qual se originam (ALLEN, 2000, p. 36-37). Tal fenômeno é bem ilustrado por Dennys Cutchins (2017), que primeiramente assinala a crença de Bakhtin na lacuna entre linguagem e conteúdo, de forma a separar o que dizemos da maneira como dizemos, ou seja, quando nos desprendemos do enunciado, ele entra em negociação, ou diálogo, tanto com o interlocutor quanto com outros enunciados, como indicado no exemplo a seguir:

A linguagem literária é bem diferente das linguagens da experiência pessoal, das escrituras, dos mitos ou dos épicos. Esses gêneros implicam um tipo de verdade absoluta tanto para o ouvinte ou leitor quanto para o contador ou escritor. Se o seu vizinho, por exemplo, lhe disser: “Vi um fantasma ontem à noite”, você estará inclinado a tratar a declaração dele como verdadeira ou falsa. Se, por outro lado, seu vizinho disser: “Eu escrevi uma história, e a primeira linha da história é ‘Vi um fantasma ontem à noite’”, então sua reação provavelmente será bem diferente. É muito mais provável que você interprete a segunda afirmação do que simplesmente julgue sua verdade ou falsidade. Essa é uma das características que definem a linguagem literária (CUTCHINS, 2017, p. 72).⁹

Para o autor, a linguagem literária é aberta a interpretações, o que significa que ela permite inter-relações quando se trata do mesmo diálogo. Já a linguagem absoluta é inerente ao meio no qual se insere.

Como mencionado anteriormente, a Europa vivia um momento de transição, tanto social quanto cultural. A popularidade de Bakhtin cresceu com o enfraquecimento da censura stalinista e, vivendo Kristeva nesse momento de transição em que o estruturalismo já era alvo de questionamentos, a ideia de que um texto dialogava com textos predecessores foi impactante (ALLEN, 2000, p. 30-31). Uma vez mais as expressões artísticas, como a literatura, reforçavam

⁹ No original: “Literary language is quite different from the languages of personal experience, scripture, myth, or epic. These genres imply a kind of absolute truth for both the listener or reader and the teller or writer. If your neighbor, for instance, tells you, ‘I saw a ghost last night,’ you’ll be inclined to treat his statement as either true or false. If, on the other hand, your neighbor says, ‘I wrote a story, and the first line of the story is, ‘I saw a ghost last night,’” then your reaction will probably be quite different. You are much more likely to interpret the second statement, rather than simply to judge its truth or falsity. That is one of the defining characteristics of literary language.”

seu papel social, consolidando-se como veículo de representação do sujeito. Não mais a linguagem literária apenas pela linguagem literária.

Em meio a essa transição, a passagem do estruturalismo para o que se denominaria mais tarde pós-estruturalismo, Kristeva (2013), que atribui ao texto a necessidade de um estudo mais sistematizado, cunha o termo “intertextualidade” a partir do pensamento bakhtiniano para explicar a relação entre textos. Para ela, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2013, p. 142). A teórica búlgaro-francesa define texto como uma produtividade, um mecanismo cuja tarefa é redistribuir a ordem da língua, uma permutação de textos, uma intertextualidade que se faz pelo cruzamento de enunciados tomados de outros textos (KRISTEVA, 2013, p. 109). Esse “mosaico de citações” proposto por ela acontece como uma espécie de reação em cadeia, da qual não sabemos a origem dos milhares de textos interconectados, em que é praticamente impossível conceber um que não esteja ligado a pelo menos um outro.

Essa perspectiva semiótica do que se concebia como texto se estendeu por décadas, servindo de base, principalmente, para os estudos ligados ao comparativismo. O teórico Claus Clüver (2006) elucida a preocupação em torno da generalização do foco dos estudos comparativistas, em especial daqueles concernentes aos Estudos Interartes, no que diz respeito a essa visão semiótica do texto, na qual um balé, um soneto ou um filme podem ser lidos da mesma forma, visto que fronteiras ainda não devidamente estabelecidas estavam sendo atravessadas. Dessa forma, a intertextualidade já não conseguia atender à demanda de objetos de estudo que extrapolava tais limites nas relações textuais, criando a necessidade e abrindo espaço para o surgimento de uma nova área de estudos. Já ao fim do século XX, surge então um novo termo para dar nome ao que, de acordo com Clüver (2008), é “um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais” (CLÜVER, 2008, p. 9). Ainda para o autor, esse fenômeno diz respeito à ideia de “cruzar fronteiras” (CLÜVER, 2008, p. 9) entre as mídias, tendo como foco de análise as relações e inter-relações inerentes a esse processo. Esse fenômeno passa então a ser conhecido como intermedialidade.

Como anteriormente mencionado, a utilização generalizada da abordagem intertextual acabou por cruzar fronteiras às quais não oferecia o devido suporte, abrindo uma demanda por estudos que tratassem desse cruzamento. A intermedialidade entra em cena como nova opção, abarcando essas inter-relações. A visão semiótica de antes, que compreendia a capacidade de se ler como texto praticamente qualquer forma artística, encontrava obstáculos justamente ao transmitir de maneira clara os signos, os textos, de outra forma artística à

literatura, ou de uma forma artística ao receptor. Mídia, em suma, refere-se justamente àquilo que se compromete a fazer essa transmissão, ao mecanismo responsável por transportar a mensagem nem sempre expressa de maneira textual, e que clama, portanto, não por uma abordagem intertextual, mas por uma abordagem intermediária.

O termo intermedialidade, segundo Gabriele Rippl (2015), “refere-se às relações entre mídia e, portanto, é usado para descrever uma grande variedade de fenômenos culturais que envolvem mais de uma mídia” (RIPPL, 2015, p. 1)¹⁰. Rippl ainda leva em consideração que uma mídia não existe sozinha. Para Lars Elleström (2017b), intermedialidade “é (o estudo de) as relações específicas entre produtos de mídia distintos e as relações gerais entre os diferentes tipos de mídia” (ELLESTRÖM, 2017b, p. 201). Ou seja, a intermedialidade pode abarcar tanto as relações quanto o estudo das relações entre os diversos tipos de mídias. Tendo em vista que a intermedialidade trata das relações entre mídias, faz-se importante apresentarmos nosso entendimento da noção de mídia.

Para Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert, “‘mídia’ é aquilo ‘que transmite para, e entre, seres humanos um signo (ou um complexo sógnico) repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e/ou espaciais’” (BOHN; MÜLLER; RUPPERT, 1988 *apud* CLÜVER, 2006, p. 24). Elleström (2017a) sugere três aspectos complementares de mídia, que ele denomina como mídias básicas, qualificadas e técnicas, que são estabelecidas conforme quatro modalidades propostas também pelo autor, material, sensorial, espaçotemporal e semiótica, além de dois aspectos qualificadores, nomeados por ele como contextual e operacional. As mídias básicas definem-se apenas pela modalidade na qual se inserem, como a palavra, a imagem e o som (ELLESTRÖM, 2017a, p. 79). As mídias qualificadas, por sua vez, surgem quando mídias básicas se sujeitam a aspectos qualificadores, como o caso da literatura e da música (ELLESTRÖM, 2017a, p. 79). Por fim, as mídias técnicas podem ser definidas como objetos, corpos ou fenômenos responsáveis pela mediação, como o exemplo de um livro ou de um instrumento musical (ELLESTRÖM, 2017a, p. 85). Elleström, porém, não define mídia em duas linhas, uma vez que, para ele, “‘mídia’ é um termo empregado de forma ampla, e seria inútil tentar encontrar uma definição direta que abrangesse todas as noções que se encontram por trás dos diferentes usos da palavra” (ELLESTRÖM, 2017a, p. 51). Mesmo não apresentando uma definição simples e breve acerca de mídia, ele destaca possibilidades de categorização que são capazes de amparar os estudos sobre a intermedialidade.

¹⁰ No original: “[...] the term ‘intermediality’ refers to the relationships between media and is hence used to describe a huge range of cultural phenomena which involve more than one medium.”

Irina O. Rajewsky (2012), por sua vez, considera a intermedialidade um “termo guarda-chuva”, uma vez que engloba todo fenômeno que de alguma maneira acontece entre mídias. Rajewsky afirma ainda que “a intermedialidade é, na verdade, vista como uma condição fundamental de acordo com o conceito de dialogismo de Bakhtin e da teoria de intertextualidade de Julia Kristeva” (RAJEWSKY, 2012, p. 20). A teórica sistematizou três subcategorizações, sendo elas: combinação de mídias, referência intermediática e transposição midiática.

A combinação de mídias define-se como originada de uma articulação de duas ou mais mídias diferentes cuja dominância na mídia resultante não é observada, ou seja, não há privilégio de uma em detrimento de outra (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Um clássico exemplo dessa categorização é a história em quadrinhos (imagem e texto verbal), como *Pride & Prejudice* lançada pela Marvel Comics em 2009. Já a referência intermediática, caracterizada pela alusão, pela referenciação, pela evocação de determinada mídia em outra, como a menção/aparição do livro *Persuasão* (1817) no filme *A casa do lago* (2006), parece ser a que coloca a intertextualidade e a intermedialidade em uma relação de similaridade mais próxima (RAJEWSKY, 2012, p. 25). Torna-se importante ressaltar, neste momento, que, segundo Clüver, “intertextualidade significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2006, p. 14), com a ressalva de que o foco da intermedialidade recai sobre o processo, a maneira como as mídias se inter-relacionam, trabalhando, dessa forma, com as configurações de produtos intermediáticos. A intertextualidade, por sua vez, pressupõe uma noção mais ampla, tendo em conta as relações entre determinado texto e seus predecessores. Por fim, a terceira subcategorização proposta por Rajewsky (2012), transposição midiática, pressupõe um processo de transformação no qual determinada mídia é recriada de forma que o produto no qual se transforma classifica-se como uma configuração de mídia diferente (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Um exemplo dessa transformação são as inúmeras adaptações de *Orgulho e Preconceito* para o cinema, a mencionar a adaptação fílmica do diretor Joe Wright estrelada por Keira Knightley em 2005.

Enquanto as subcategorizações de mídia apresentadas por Rajewsky são três, Elleström (2017b) propõe, por sua vez, apenas dois tipos de transformação de mídias. O primeiro tipo é a transmídiação, compreendida como

a representação repetida (embora certamente não idêntica) de características de mídias por um outro tipo de mídia, como um programa de televisão mostrando as mesmas personagens e temas como em um livro infantil ou sendo narrativamente estruturado como em um drama clássico (ELLESTRÖM, 2017b, p. 203);

o segundo tipo é a representação de mídias, entendida como “a representação de um outro tipo de mídia, como uma resenha crítica que descreve uma apresentação de dança ou se refere à música; uma mídia, que é algo que representa, torna-se representada” (ELLESTRÖM, 2017b, p. 203). Nesse cenário, a adaptação, como teorizada por Linda Hutcheon (2013), pode ser entendida, nos moldes estabelecidos por Elleström (2017b) e Rajewsky (2012), como uma transformação de mídias.

Para Elleström (2017b), a relação entre adaptação e intermedialidade é de subordinação, uma vez que adaptação é, provavelmente, uma das áreas acadêmicas mais populares dentro dos estudos sobre a intermedialidade. O autor discorre acerca das fronteiras do estudo de adaptação e elabora uma reflexão sobre como “identificar e descrever suas inter-relações pode ser mais complicado, e sugestões estão sujeitas a questionamento” (ELLESTRÖM, 2017b, p. 200). Portanto, uma definição mais específica da adaptação se torna difícil devido à vastidão dos estudos com que tem relação.

De acordo com Hutcheon, “embora a ideia de adaptação possa, a princípio, parecer simples, ela é, na realidade, bastante difícil de definir, em parte, como visto, porque usamos a mesma palavra tanto para processo quanto para o produto” (HUTCHEON, 2013, p. 39). Em um aspecto similar à noção de transmediação de Elleström, mencionada anteriormente, a autora considera a adaptação

uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular [e] pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente (HUTCHEON, 2013, p. 29).

A partir dessa premissa, um aprofundamento na definição de adaptação se faz necessário. Além do entendimento da adaptação como transposição declarada, Hutcheon também a descreve como “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30). A adaptação, portanto, implica que, ao adaptar um romance para o cinema, por exemplo, a essência do romance ainda possa ser observada no filme, que é produto desse processo adaptativo, porém de maneira a apresentar a (re)interpretação do adaptador. No caso do *corpus* de nossa pesquisa, as duas obras escolhidas como foco de análise são exemplos do “engajamento intertextual extensivo” proposto por Hutcheon (2013), uma vez que é possível perceber com frequência ao longo das obras relações intertextuais com a obra-fonte de Jane Austen, exemplificadas nas ações, nos

nomes e na própria caracterização dos personagens (re)utilizados, o que inclui os sentimentos presentes nos títulos das obras: o orgulho e o preconceito.

Linda Hutcheon e Gary Bortolotti (2020), no ensaio intitulado “Sobre a origem das adaptações: repensando o discurso e o “sucesso” da fidelidade – biologicamente”, traçam um paralelo entre histórias e genes, postulando que ambos se replicam e que as adaptações de ambos evoluem com as modificações do meio em que se inserem. Apesar de afirmar que o propósito desse ensaio não é fazer uma analogia entre os distintos usos da palavra adaptação, cuja semântica fundamental aponta como replicação (HUTCHEON; BORTOLOTTI, 2020, p. 120), os autores colaboram para compreendermos melhor o termo.

Como apontado anteriormente, Hutcheon (2013) afirma ser difícil definir a adaptação devido à sua dupla caracterização, uma vez que a adaptação pode ser entendida como um processo de transformação e também como o produto final desse processo. A adaptação, enquanto processo, é “um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45). Os produtos resultantes desse processo, comumente referidos como adaptações, utilizam-se de certo apelo ao oferecerem o prazer da “repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa” (HUTCHEON, 2013, p. 25). Podemos pensar na surpresa de reconhecer um filme que adapta um clássico literário do qual temos conhecimento prévio como uma forma de experimentar e experienciar uma outra versão, percebendo uma nova interpretação, um novo olhar.

Outra teórica que aborda a adaptação é Julie Sanders (2006), postulando que a “adaptação também pode ser uma tentativa mais simples de tornar textos ‘relevantes’ ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores por meio de processos de aproximação e atualização” (SANDERS, 2006, p. 19)¹¹. Segundo a autora, a maioria das reescritas são reinterpretações, ou revisões, de textos em um novo contexto genérico, ou relocações do cenário cultural ou do período do texto-fonte, que podem ou não envolver alteração de gênero. Essa ideia remete à proposta de Adrienne Rich (1972) em que a re-visão de obras literárias – o “ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de acessar um velho texto a partir de uma nova orientação crítica – é para nós mais do que um capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência” (RICH, 1972, p. 18)¹². Entendemos a adaptação como uma forma

¹¹ No original: “adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts ‘relevant’ or easily comprehensible to new audiences and readerships via the processes of proximation and updating.”

¹² No original: “Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival.”

de analisar e de revisar uma obra clássica e assim criar novos contextos e dar novos significados a ela. A obra-fonte é, portanto, capaz de sobreviver por meio de suas adaptações. Não é de se surpreender, então, que, mesmo após mais de dois séculos de sua publicação, *Orgulho e Preconceito* seja ainda tão visado em adaptações contemporâneas, como tem sido ao longo de todo esse tempo.

Sanders (2006) também teoriza sobre o processo de apropriação, que implica um distanciamento do texto original, que muitas vezes é transformado em um novo produto, o que a teórica considera um objetivo recorrente da apropriação: “a apropriação frequentemente afeta de maneira mais decisiva um distanciamento do original, de forma a transformá-lo em um novo produto cultural” (SANDERS, 2006, p. 26)¹³. Dessa maneira, na apropriação o distanciamento em relação ao texto-fonte denota certa independência, uma vez que, mesmo levando consigo partes reconhecíveis e visíveis da obra-fonte, a narrativa é transformada em um novo produto. É justamente o que acontece no remix *Orgulho* (2019), de Ibi Zoboi, e no *mashup Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2009), de Seth Grahame-Smith, objetos de nossa pesquisa.

A apropriação pode se apresentar, segundo Sanders (2006), de duas formas. A primeira é caracterizada pelo texto embutido (*embedded text*) e a interação (*interplay*) entre a apropriação e a obra-fonte. É a essa forma de apropriação que a autora se refere ao dizer que “o texto ou textos apropriados nem sempre são tão claramente sinalizados ou reconhecidos quanto no processo adaptativo” (SANDERS, 2006, p. 26). O fato de apropriações que optam por esse formato serem mais sutis faz com que, como a autora aponta, possam existir, de certa forma, independentemente de seus textos-fonte, oferecendo, no entanto, uma experiência mais profunda àqueles que estão cientes das inter-relações (SANDERS, 2006, p. 32). A segunda forma de apropriação apresentada por ela é a apropriação continuada (*sustained appropriation*), que se caracteriza pela imitação do texto-fonte, seja pelo uso de citações, pela reprodução de um estilo de escrita, etc., por vezes se envolvendo em controvérsias acerca do tema homenagem/plágio (SANDERS, 2006, p. 32). No caso dos objetos de nossa pesquisa, a questão acerca do plágio não se aplica visto que *Orgulho e Preconceito* é uma obra em domínio público, ou seja, a obra pode ser adaptada e/ou apropriada sem que haja implicações legais devido a questões de direitos autorais.

De acordo com Leonardo Villa-Forte (2019), “a literatura sempre se serviu de ‘pedaços’ diretos de outros textos ou da própria realidade para além dos livros, por assim dizer, para se constituir” (VILLA-FORTE, 2019, p. 41). Ainda de acordo com Villa-Forte, o ato de

¹³ No original: “appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product.”

reaproveitar/reciclar/remixar não é uma novidade nos campos da arte, uma vez que tudo o que se cria, tudo o que se escreve, mostra-se relacionado a algo já existente. Os textos necessitam que algo novo seja apresentado, e isso se faz possível por meio de dois procedimentos midiáticos – remix e *mashup* – que auxiliam na atribuição de uma nova roupagem às obras que são alvo de adaptação e apropriação. Partindo das interfaces que estabelecemos até aqui, mudaremos a atenção, deste ponto em diante, para esses dois procedimentos advindos da música, traçando brevemente o caminho que os trouxe de tal mídia para a literatura.

1.2 A cultura do *sampling*

A cultura do remix, segundo Eduardo Navas (2012), pode ser entendida como uma atividade global que consiste na livre troca de informação por meio das tecnologias digitais. O *sampling*, antes restrito apenas ao campo musical, passou a ser observado em outras áreas, inclusive na literatura. Na verdade, o *sampling*, como veremos a seguir, é um ato de apropriação e adaptação, e assim como o remix e o *mashup* se utilizam do *sampling* na música, também o fazem na literatura. O remix e o *mashup*, dessa forma, têm como suporte as práticas de CTRL+C, *copy* (copiar), e CTRL+V, *paste* (colar). Uma vez que remix e *mashup* são procedimentos provenientes da música e como ambos se utilizam do *sampling*, antes de teorizarmos tais procedimentos, faz-se necessário estabelecermos a conceituação de *sampling*.

Sampling, grosso modo, se relaciona com o processo de extração de amostras de determinado material previamente existente, ou de parte desse material, e subsequente recombinação e reutilização em um novo produto. Segundo Owen Gallagher (2018), “o ato fundamental do *sampling* é o mesmo, quer alguém extraia a amostra de um livro, de uma foto, de um filme ou de uma música” (GALLAGHER, 2018, p. 259)¹⁴, ou seja, apesar de, a princípio, e até recentemente, o termo ter sido estritamente usado na mídia música, alguns estudiosos começaram a relacioná-lo com práticas semelhantes em diversas mídias. Eduardo Navas (2012), por sua vez, propõe que o “ato [de *samplear*] é basicamente o que ocorre em qualquer forma de gravação mecânica – seja quando alguém copia, tirando uma fotografia, ou corta, extraíndo uma parte de um objeto ou de um assunto, como cortar parte de uma folha para estudar sob um microscópio” (NAVAS, 2012, p. 11-12)¹⁵. Navas, com essa colocação, associa o

¹⁴ No original: “the fundamental act of *sampling* is the same, whether one *samples* from a book, a picture, a film or a song.”

¹⁵ No original: “*Sampling* as an act is basically what takes place in any form of mechanical recording - whether one copies, by taking a photograph, or cuts, by taking a part of an object or subject, such as cutting part of a leaf to study under a microscope.”

sampling com virtualmente qualquer prática de extração e reutilização, não importando em que área seja realizada.

Como veremos adiante, o *sampling* é um ato essencial para os procedimentos midiáticos remix e *mashup* e, como tal, está envolvido em todos os estágios de elaboração e criação de produtos originados por esses procedimentos. Nota-se, também, sua associação com a apropriação no estágio mais básico, conforme apresentado por Gallagher (2018):

Muitos autores que consideraram o *sampling* em seus trabalhos distinguem os estágios fundamentais do remix, que incluem: (1) a apropriação de um artefato gravado existente como material de origem; (2) a manipulação ou edição de um *sample* da fonte; e (3) o redirecionamento e a recombinação do elemento *sampleado* com outros elementos como parte de um novo trabalho remixado (GALLAGHER, 2018, p. 260).¹⁶

Isto é, a principal característica do *sampling* é a extração de (partes de) material, o que geralmente ocorre por meio de apropriação. Tal associação implica a mesma discussão em torno da apropriação continuada (*sustained appropriation*), proposta por Sanders (2006), que, como foi abordado anteriormente, levanta controvérsias a respeito da utilização indevida de conteúdo intelectual. Quanto a essa controvérsia, Sanders afirma que

[...] tal como acontece com alguns [...] reconhecimentos do potencial [...] do *sampling* para promover uma nova estética, precisamos enxergar a adaptação e apropriação literárias deste ponto de vista mais positivo, vendo-as como criação de novas possibilidades culturais e estéticas que acompanham os textos que os inspiraram, enriquecendo-os ao invés de “roubá-los” (SANDERS, 2006, p. 40-41).¹⁷

A autora, nessa perspectiva, usa o *sampling* em uma analogia com a apropriação, na qual sanciona um apelo para a valorização dos processos de adaptação e apropriação na contemporaneidade.

¹⁶ No original: “Many authors who have considered *sampling* in their work acknowledge the fundamental stages of remix, which include: (1) the appropriation of an extant recorded artifact as source material; (2) the manipulation or editing of a *sample* from the source; and (3) the repurposing and recombining of the *sampled* element with other elements as part of a new remixed work.”

¹⁷ No original: “[...] as with some [...] recognitions of the potential of [...] *sampling* to foster a new aesthetic, we need to view literary adaptation and appropriation from this more positive vantage point, seeing it as creating new cultural and aesthetic possibilities that stand alongside the texts which have inspired them, enriching rather than ‘robbing’ them.”

1.2.1 Remix

A palavra remix, de acordo com Navas (2018), designa, em um primeiro momento, o ato criativo de alterar separadamente as faixas de uma gravação musical a serem (re)combinadas para a criação de um novo produto cultural (NAVAS, 2018, p. 247). Em consonância a essa definição, David J. Gunkel (2016), acadêmico na área da comunicação, explica que o verbo remix significa “misturar novamente” e que “a forma nominal da palavra se refere a uma nova versão de uma gravação na qual as faixas instrumentais são separadas e os vocais são reequilibrados e recombinaados” (GUNKEL, 2016, p. 15)¹⁸. Apesar de ter sido inicialmente empregado no campo musical, o termo remix extrapola fronteiras uma vez que atualmente designa o ato criativo e/ou o produto cultural resultante desse ato criativo em diversas outras áreas, como a literatura. Desse modo, faz-se necessário um breve levantamento histórico de tal ato, de forma a elucidar os imbricamentos que lhe conferiram o status de prática cultural e de campo de estudos.

Conforme descrito por Navas (2012), a história do remix pode ser compreendida em três etapas:

A primeira etapa do remix ocorreu na Jamaica com o surgimento do *dub*, no final dos anos 1960 e 70; [...] A segunda etapa do remix ocorreu durante a década de 1970 e 80, quando os princípios de remixagem são definidos na cidade de Nova York. A terceira etapa ocorre entre meados e final dos anos 1980 e nos anos 90, quando remix se torna um estilo e, portanto, commodificado como uma forma popular usada para aumentar as vendas da música nos Estados Unidos (NAVAS, 2012, p. 20).¹⁹

A principal característica do *dub*²⁰ está na predominância da mistura e da recombinação de gravações musicais já existentes. Nesse gênero, isola-se a voz na música e aumenta-se as batidas e ritmos. Algo semelhante aconteceu na década de 1970 em Nova York com o surgimento das discotecas. O teórico Stefan Sonvilla-Weiss (2015) afirma, porém, que essa tendência de remixar (misturar) já era encontrada na colagem musical do movimento *Musique Concrète* dos anos 1940, no qual usava-se sons do dia-a-dia inseridos na música. O uso do termo remix,

¹⁸ No original: “[...] the verb remix indicates, quite literally, “to mix again”, and the nominal form of the word refers to a “new version of recording, in which the separate instrumental or vocal tracks are rebalanced or recombined.”

¹⁹ No original: “The first stage of Remix took place in Jamaica with the rise of dub, during the late 1960s and ‘70s; [...] The second stage of Remix took place during the 1970s and ‘80s when principles of remixing are defined in New York City. The third stage takes place, during the mid to late ‘80s and ‘90s, when Remix becomes a style, and therefore commodified as a popular form used to increase music sales in the United States.”

²⁰ A palavra *dub*, no contexto em que foi empregada aqui, não possui palavra correspondente em português, mas é possível perceber sua relação com a característica desse gênero de se isolar a voz, uma vez que o termo *to dub*, em língua inglesa, significa dublar.

entretanto, tornou-se popular apenas nas décadas de 1980 e 1990, passando a ser usado principalmente em relação aos DJs, artistas e produtores de *Hip-hop*.

De acordo com Navas (2012), “[r]emix (a atividade de retirar amostras de materiais pré-existentes para combiná-las de novas formas de acordo com gosto pessoal) é ubíquo na arte e na música; ele desempenha um papel fundamental na comunicação de massa, especialmente na nova mídia.” (NAVAS, 2012, p. 65)²¹. O autor postula ainda que o remix é o resultado de um re-mix, que é o rearranjo de algo pré-existente e reconhecível, o que implica a necessidade do reconhecimento da fonte para a sua própria validação. Em outras palavras, uma vez que, de outro modo, o produto resultante de um processo de remixagem poderia ser tomado como um produto inteiramente original, um remix só é validado como tal quando/se o público tem ciência do que está sendo remixado. Essa constatação converge com o que Hutcheon (2013) declara sobre a adaptação como “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (HUTCHEON, 2013, p. 30). A ressalva, nesse caso, é que, enquanto Navas (2012) defende o reconhecimento do que é remixado como requisito para a validação do remix, Hutcheon, por sua vez, afirma que a relação entre o produto de uma adaptação e o texto-fonte nem sempre é explícita, mas isso não faz com que o novo produto não possua autonomia.

Gunkel (2016) afirma que o remix extrapola essas definições, citando o web-documentário de Kirby Ferguson lançado em 2014 e intitulado *Everything is a Remix*, no qual Ferguson explicita que “remixar é uma arte popular, mas as técnicas são as mesmas usadas em qualquer nível de criação: copiar, transformar e combinar. Você poderia até dizer que tudo é um remix” (FERGUSON, 2014 *apud* GUNKEL, 2016, p. 18)²². Essa premissa proposta por Ferguson é análoga à que mencionamos anteriormente na qual Navas (2012) atribui ao *sampling* a mesma característica de amplo uso nas mais diversas áreas.

Dessa maneira, o termo remix, que denomina um procedimento musical, tem sido atualmente adotado também na literatura. Assim como acontece na música, o escritor isola um fragmento de uma narrativa já existente (*sampling*) e o rearranja em um novo produto (remix). A partir dessa seleção de fragmento(s), temos a criação de uma narrativa nova que usa o texto-fonte em novos contextos, de modo a recombiná-lo, remixá-lo e ressignificá-lo.

Com o remix se estendendo a outras áreas e abarcando aplicações cada vez mais amplas, uma categorização torna-se necessária. Navas (2012) propõe, então, três tipos de remix:

²¹ No original: “Remix (the activity of taking *samples* from pre-existing materials to combine them into new forms according to personal taste) is ubiquitous in art and music; it plays a vital role in mass communication, especially in new media.”

²² No original: “remixing is a folk art but the techniques are the same ones used at any level of creation: copy, transform and combine. You could even say that everything is a remix.”

o remix estendido (*extended remix*), que consiste em uma longa versão musical com uma parte instrumental mais extensa, de forma a ser mais “remixável”, facilitando assim o trabalho do DJ; o remix seletivo (*selective remix*), que consiste em subtrair e/ou adicionar material da composição original; e o remix reflexivo (*reflexive remix*), que se dá pela versão remixada da composição original que se beneficia dos *samples* que utiliza, juntamente com os significados que esses fragmentos carregam, de maneira a reivindicar sua própria autonomia, mesmo quando o remix traz consigo o nome do original. Ainda que muito seja subtraído e/ou adicionado, o material original ainda é reconhecível. No que tange à literatura, uma relação entre o remix *Orgulho*, de Ibi Zoboi, e o terceiro tipo de remix apresentado por Navas torna-se possível uma vez que a referida obra explicitamente remixa *Orgulho e Preconceito* de Jane Austen ao mesmo tempo em que sustenta sua própria autonomia.

1.2.2 *Mashup*

A palavra *mashup*, como afirmam Nate Harrison e Eduardo Navas (2018), tem uma origem vaga. Os teóricos, porém, destacam o que seria a primeira aparição da palavra no volume XII da coletânea de revistas *Household Words*, organizada por Charles Dickens em 1856. Nessa coletânea, na história intitulada “*Literal Claims*”, de Edmund Saul Dixon, a palavra dá nome a dois dos personagens, *Mr. and Mrs. Mashup*.²³ Harrison e Navas, no capítulo “*Mashup*” do livro *Keywords in Remix Studies*, referem-se a Charles Dickens como autor da história mencionada, porém Dickens atua como organizador da coletânea na qual a história de Edmund Saul Dixon foi publicada. Diferentemente do que é afirmado por Harrison e Navas, Randolph Aparecido de Souza (2009) discorre sobre essa questão sustentando que a origem da palavra seria jamaicana, como forma de gíria (*mash up*), tendo como significado destruir. Sobre os dizeres de Souza (2009), Gunkel (2016) acrescenta que “[e]ssa explicação é convincente, até mesmo porque as práticas de *mashup* são frequentemente reconhecidas como influenciadas por e sucessoras do *dub* jamaicano” (GUNKEL, 2016, p. 11)²⁴. Dessa forma, é plausível a relação entre a origem jamaicana da palavra *mashup*, defendida por Souza, e a origem também jamaicana das práticas de *mashup* devido às raízes relativas ao *dub*.

²³ Disponível em: <http://www.djo.org.uk/household-words/volume-xii/page-420.html>. Acesso em: 24 fev. 2020.

²⁴ No original: “This explanation is persuasive, precisely because *mashup* practices are often recognized as being influenced by and constituting a continuation of Jamaican *dub*.”

A noção de *mashup* provavelmente tem sua origem em linguagens de programação de computadores²⁵, sendo adotado a partir da década de 1970 também no campo musical até que, por fim, chega ao campo literário. Para o teórico Eckart Voigts (2017), o *mashup* “sinaliza uma mudança do modo adaptativo dominado por preocupações hermenêuticas (releitura de textos) para uma atitude performativa e apropriativa em relação ao texto como material a ser transformado ou vertido” (VOIGTS, 2017, p. 292)²⁶. O *mashup* caracteriza-se pela inserção de novos elementos dentro da música, do vídeo, da narrativa, como é o caso de um dos objetos de estudo desta pesquisa. O *mashup* é, portanto, mais que uma simples combinação de duas mídias, é uma apropriação de uma mídia em outra. A noção de *mashup* enquanto procedimento musical será melhor desenvolvida no capítulo 4 desta dissertação.

Mais do que recombinar elementos e mídias, no entanto, o *mashup* caracteriza-se ainda por utilizar diferentes fontes. Stefan Sonvilla-Weiss (2010) define que as práticas de *mashup*:

reúnem informações, mídias ou objetos diferentes sem alterar sua fonte, ou seja, o formato original permanece o mesmo e pode ser resgatado, mesmo que recombinado em diferentes novos designs e contextos (SONVILLA-WEISS, 2010, p. 9).²⁷

Mashup, então, sendo uma prática que recombina pedaços/fragmentos de diferentes fontes, está intrinsecamente ligado ao *sampling*, visto que tais pedaços/fragmentos, como mencionado anteriormente, são denominados *samples*. *Sampling*, portanto, é o cerne do *mashup*. O ato de *samplear*, entretanto, não é exclusividade das práticas de *mashup*, como já explicitado. De acordo com Villa-Forte (2019), “[s]amplear consiste basicamente em retirar ou copiar fragmentos de uma ou várias fontes e deslocá-los, reposicionando-os em determinado contexto” (VILLA-FORTE, 2019, p. 24). A definição do autor ajuda a complementar essa ideia mais ampla do ato de *samplear*.

Segundo Villa-Forte (2019), na escrita o uso de *samples* se dá por meio da aglutinação de fragmentos, de forma que, ao recombinar tais fragmentos, deslocando-os e reorganizando-os, um leque de possíveis (re)interpretações é aberto, relacionando então esse processo de aglutinar fragmentos ao que chamamos na escrita de citação. Seth Grahame-Smith

²⁵ De acordo com Harrison e Navas (2018, p. 188), *mashup* designa, no desenvolvimento de software, a junção de duas fontes que mantêm um claro reconhecimento de ambos os elementos.

²⁶ No original: [...] signals a shift from an adaptational mode dominated by hermeneutic concerns (rereading texts) to a performative appropriate attitude toward text as material to be transformed or versioned.”

²⁷ No original: “them put together different information, media, or objects without changing their original source of information, i.e. the original format remains the same and can be retraced as the original form and content, although recombined in different new designs and contexts.”

utiliza essa técnica em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, aglutinando *samples* do *Orgulho e Preconceito* de Austen para formar uma narrativa com significado distinto.

Neste primeiro capítulo, contextualizamos o surgimento da intertextualidade proposta por Kristeva (2013), passando ao advento da intermedialidade para suprir a demanda daquilo que a intertextualidade não dá conta. Apresentamos a definição e os aspectos complementares de mídia propostos por Elleström (2017a; 2017b), bem como nosso entendimento de mídia. A noção de adaptação de Hutcheon (2013) foi abordada, como também a de apropriação de Sanders (2006), a partir da qual situamos a reescrita como um tipo de adaptação. Por fim, discutimos acerca da conceituação dos procedimentos midiáticos remix e *mashup*, que passaram a ser utilizados em outros campos, tais como a literatura. Em poucas palavras enquanto o remix utiliza-se de um fragmento existente para compor um novo produto, seja aumentando/diminuindo o ritmo ou isolando determinada faixa, o *mashup* mescla fragmentos de fontes diversas, apropriando-se de grande parte de obras existentes.

No próximo capítulo, vamos abordar a vida da escritora inglesa Jane Austen a fim de contextualizar a fortuna crítica e o processo de escrita de *Orgulho e Preconceito*, assim como sua popularidade no século XXI por meio das inúmeras adaptações das quais foi alvo. Nos capítulos 3 e 4 ampliamos nossa investigação acerca dos procedimentos midiáticos remix e *mashup* de modo a historiar como migram para a literatura e analisamos de que maneira são utilizados dentro das reescritas de *Orgulho e Preconceito*.

2 JANE AUSTEN, A POPSTAR

“[...] ela está entre os satiristas
mais consistentes de toda a literatura.”
(Virginia Woolf sobre Jane Austen)

No primeiro capítulo desta dissertação, situamos o escopo teórico a ser empregado na investigação de reescritas de *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, para facilitar a compreensão acerca dos procedimentos midiáticos adotados em tais reescritas. Neste capítulo, tratamos, por meio de uma abordagem biográfica, da fortuna crítica da autora e de sua célebre obra.

2.1 Sobre a autora

Jane Austen nasceu em 16 de dezembro de 1775 em Steventon, no condado de Hampshire, no sul da Inglaterra, filha do reverendo George Austen e de Cassandra Austen. O casal Austen teve oito filhos: James, George, Edward, Henry, Francis e Charles, sendo os seis homens, e Cassandra e Jane, as duas mulheres. De acordo com Jan Fergus, informações biográficas sobre a escritora são de conhecimento escasso (FERGUS, 2005, p. 3). Uma vez que, como ressalta Janet Todd (2017), Jane Austen não deixou nenhum diário e suas correspondências são datadas somente a partir de 1796, quando Austen já tinha vinte anos de idade, muito de sua vida não aparece nem mesmo nesses registros (TODD, 2017, p. 11). Deirdre Le Faye também afirma que “[a] fonte mais rica de informação biográfica são obviamente as cartas de Austen, mas estas foram surgindo gradativamente, de 1818 até a década de 1980” (LE FAYE, 2005, p. 51)²⁸. Devido a isso, o que se tem são fatos narrados por meio dessa troca de mensagens entre Jane e seus familiares, das quais a maioria foi destinada à sua irmã mais velha, Cassandra. Estima-se que ela tenha enviado cerca de 3000, de acordo Le Faye (2005), sendo que 160 foram posteriormente publicadas. Em relação a essas cartas, que estavam em posse da irmã mais velha de Jane Austen, Fergus (2005) afirma que

Cassandra censurou essas cartas, omitindo relatos de doença, infelicidade e, aparentemente, o noivado de uma noite só de Austen. Embora Austen fosse profundamente ligada à sua família e tivesse várias amigas (geralmente mais

²⁸ No original: “The richest source of biographical information is of course Austen's own letters, but these have emerged only gradually, from 1818 right up to the 1980s.”

velhas), ela era mais próxima de Cassandra do que de qualquer outra pessoa (FERGUS, 2005, p. 3).²⁹

O fato de Cassandra ter censurado as cartas demonstra preocupação em preservar conversas com maior grau de confiança. Isso se confirma nos dizeres da sobrinha de Jane, Caroline Austen, acerca do relacionamento entre as duas irmãs:

Elas eram, por excelência, muito cautelosas – as cartas dela para tia Cassandra (que às vezes eram separadas) eram, ousado dizer, abertas e confidenciais – Minha tia as examinou e queimou a maior parte, [...] mas dentre as que eu vi, várias tiveram porções cortadas [...] (AUSTEN, 1991, p. 10).³⁰

Dessa forma, podemos notar que as poucas informações a que temos acesso provêm dessas cartas que foram deixadas aos descendentes. Em 1869, o sobrinho da escritora, James Edward Austen-Leigh, publicou *A Memoir of Jane Austen*, que, de acordo com Fergus (2005, p. 4), apresentou de forma irreverente alguns costumes da sociedade daquela época ao tratar da vida pessoal de sua tia e da família Austen. É importante ressaltar que a primeira nota biográfica foi escrita pelo irmão de Jane Austen, Henry, e publicada em 1817 como nota póstuma. No entanto, Maria Clara Pivato Biajoli defende que a “maior popularização” dos livros de Jane Austen “ocorreu após o lançamento da [...] biografia de seu sobrinho James Edward, combinada com o aparecimento de coleções da obra completa em edições comentadas e ilustradas já no final do século XIX” (BIAJOLI, 2017, p. 15). Ou seja, é possível perceber que a biografia compilada por James Edward tanto influenciou as que a sucederam quanto foi responsável por difundir as obras de Austen.

De acordo com Claire Tomalin (1997, p. 11), a mãe de Jane Austen, *née* Cassandra Leigh, era uma mulher realista e prática que tinha orgulho de sua história, de sua família e de suas ligações com a aristocracia. A família Leigh era descendente do prefeito de Londres que proclamou Elizabeth I rainha. Alguns membros da família de Cassandra, com isso, se tornaram donos da Abadia de Stoneleigh, em Warwickshire; outros acabaram se casando com aristocratas. Thomas Leigh, avô de Jane Austen, era pároco de Harpsden, perto de Henley-on-Thames, local em que foi criada. Já o pai da romancista, George Austen, ficou órfão aos nove anos de idade e seus pais não lhe deixaram nenhuma herança. De acordo com Austen-Leigh (2009), George Austen teve uma boa educação, o que lhe concedeu, em 1764, a posse das

²⁹ No original: “Cassandra censored these letters, omitting accounts of illness, unhappiness and apparently Austen’s one-night engagement. Although Austen was deeply attached to her family and had as well a number of women friends (generally older), she was closer to Cassandra than to anyone.”

³⁰ No original: “They were rather over-cautious, for excellence – Her letters to Aunt Cassandra (for they were sometimes separated) were, I dare say, open and confidential – My Aunt looked them over and burnt the greater part, [...] but of those that I have seen, several had portions cut out [...]”

reitorias de Deane e Steventon. Conforme os dizeres de Todd (2012, p. 2), George Austen adquiriu uma paróquia devido ao interesse do rico marido de sua prima, Thomas Knight, que possuía grande parte das propriedades na região. A autora (TODD, 2012, p. 2) acrescenta que Knight alugou para os Austen uma fazenda próxima, e George a usou para aumentar sua renda. Depois de se casar com Cassandra Leigh, eles passaram a residir em Deane, mas logo se mudaram para Steventon, local em que moraram por trinta anos.

Fergus (2005) retrata os pais de Austen como possuidores de pouco dinheiro e nenhuma propriedade, mas tinham alguns familiares e amigos ricos que, de certa forma, mostravam-se interessados em oferecer ajuda a eles e às crianças. Os irmãos de Austen, segundo Todd (2012), tiveram uma vida próspera, com exceção de George, que, devido a uma deficiência, foi exilado para uma comunidade vizinha. Todd ressalta que George não foi mencionado na nota biográfica de Henry e muito menos na biografia de Austen-Leigh. James seguiu os passos do pai, estabelecendo-se em Steventon. Edward foi adotado pela família de Thomas Knight, trocando o sobrenome de Austen para Knight, chegando, inclusive, a herdar várias propriedades da nova família, dentre as quais estavam Steventon e Chawton Manor. Francis e Charles entraram para a Academia Naval Real ainda jovens, alcançando ambos o posto de Almirante. Henry se tornou um banqueiro e representante para o exército até sua falência no pós-guerra, quando passou a trabalhar para a Igreja (TODD, 2012, p. 3). Ou seja, o destino dos filhos homens era bem diferente do que era esperado para as filhas. Jane Austen foi educada em casa e esteve na escola apenas por um curto período de tempo (ZARDINI, 2017, p. 14). A mãe de Jane havia notado desde cedo, como descrito por Austen-Leigh (2009), a ligação entre as duas filhas, decidindo enviá-la junto da irmã mais velha pelo tempo em que esta esteve fora de casa para estudar, uma vez que achava que Jane ficaria angustiada sem a presença de Cassandra. Uma dessas incursões, todavia, quase terminou em tragédia, de acordo com o relato de Le Faye (2002), quando, sob os cuidados de uma parenta em Southampton, as duas irmãs contraíram a febre tifoide, mas foram resgatadas pela mãe.

Jane Austen morreu aos quarenta e um anos de idade e, de acordo com Helena Kelly (2017), não se sabe ao certo a causa da morte, havendo muita especulação em torno da doença que a acometeu (KELLY, 2017, p. 302). À época, Austen ainda não era conhecida como autora dos romances que já haviam sido publicados.

Quando *Razão e Sensibilidade* (1811) foi lançado, algumas pessoas próximas à família Austen consideraram que as duas irmãs Dashwood, as protagonistas, tinham sido concebidas por Austen como uma representação de sua irmã e de si mesma. Para Austen-Leigh, “a personalidade de Cassandra poderia, de fato, representar a razão de Elinor, mas a de Jane

tinha pouco em comum com a sensibilidade de Marianne” (AUSTEN-LEIGH, 2009, p. 27-28)³¹. Dessa forma, nota-se que nem toda relação que se estabelece entre a vida pessoal de Jane Austen e sua escrita procede, já que a comparação feita por pessoas próximas foi desmentida pelo sobrinho de Austen ao publicar a biografia sobre a tia.

Harold Bloom (2004) registra que, durante o curto período de vida da escritora, sua família mudou-se algumas vezes, e que o descontentamento provocado por essas mudanças refletia em seus escritos (BLOOM, 2004, p. 11). Em um desses deslocamentos, quando os Austen decidiram se mudar de Steventon para Bath, George Austen, como aponta Jane Stabler (2005), teve que vender os mais de quinhentos livros de sua biblioteca familiar (STABLER, 2005, p. 42). Jane Austen, descrita por Bloom como uma leitora ávida (BLOOM, 2004, p. 10), certamente era afetada por tais decisões.

Essa descrição de Austen como uma ávida leitora é associada por Bloom ao fato de a romancista começar a escrever ainda muito jovem, especulando-se que possa ter sido doze anos a idade com que tenha iniciado a sua escrita de juvenília. Janet Todd (2017), por sua vez, afirma que Austen começou a escrever aos onze anos de idade, quando parodiou uma série de romances de 1780, como *Frederick e Elfrida* (TODD, 2017, p. 18). Aos quatorze anos, Austen escreveu seu primeiro romance sob o título de *Amor e Amizade* (*Love and Friendship*, 1871), além de uma história com forte teor humorístico *A History of England by a Partial, Prejudiced and Ignorant Historian*. Jane Austen reescreveu também histórias que eram feitas para educar as crianças, como *History of England from the Earliest Times to the Death of George II* (1771), de Oliver Goldsmith (TODD, 2017, p. 15). A maioria dessas histórias e peças teatrais criadas pela jovem Jane já demonstrava seu lado irônico e cômico. Segundo Bloom (2004), Austen era uma grande observadora de seu tempo e seus escritos já refletiam suas observações acerca da vida social de seus conhecidos (BLOOM, 2004, p. 10). Suas maiores influências literárias foram as escritoras Frances Burney, Mary Edgeworth e Charlotte Smith (BLOOM, 2004, p. 10). Em poucas palavras, desde tenra idade Austen já apresentava as características que a tornaram mundialmente reconhecida. Austen também escrevia peças que ela e sua irmã Cassandra apresentavam para a família, que foram seus primeiros leitores e críticos (ZARDINI, 2017, p. 14). Ou seja, a família de Jane desempenhou um papel imprescindível, seja por meio de influência ou com apoio, na carreira da autora.

De acordo com Zardini (2017), Austen teve de juntar uma quantidade satisfatória de dinheiro para finalmente conseguir publicar o seu primeiro romance em 1811, uma vez que

³¹ No original: “Cassandra's character might indeed represent the 'sense' of Elinor, but Jane's had little in common with the 'sensitivity' of Marianne.”

“o mercado editorial não era tão acessível assim e Jane possuía duas características que lhe impediram de publicar seus livros rapidamente: era uma escritora desconhecida e mulher” (ZARDINI, 2017, p. 14). Ou seja, mesmo com todos os desafios para se tornar uma escritora reconhecida em seu tempo, Austen tinha seu objetivo bem estabelecido e usava de todos os artifícios que lhe eram acessíveis para alcançá-lo.

Jane Austen publicou seis romances completos. Alguns críticos, como Kathryn Sutherland (2005), dividem as obras em dois momentos. O primeiro, conhecido como “obras de Steventon”, engloba *Razão e Sensibilidade* (1811), *Orgulho e Preconceito* (1813) e *Abadia de Northanger* (1817). O outro grupo é conhecido como “obras de Chawton” e consiste em romances mais complexos psicologicamente, o que pode refletir os períodos de mudanças da família Austen. As obras que estão inseridas nesse grupo são: *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815) e *Persuasão* (1817) (SUTHERLAND, 2005, p. 13). Se as obras inacabadas de Jane Austen fossem levadas em consideração para uma divisão de momentos criativos, essa não seria uma tarefa fácil. Os romances completos foram revisados para publicação em um mesmo período, já nos anos finais da vida de Austen, demonstrando a sua maturidade como escritora, enquanto o trabalho de escrita tanto dos romances completos quanto de todas as obras inacabadas ou não publicadas não poderia seguir uma categorização cronológica satisfatória (SUTHERLAND, 2005, p. 13). Devido a isso, mesmo tendo acesso ao estágio final do amadurecimento de Jane Austen como escritora, fica praticamente impossível termos uma visão clara desse processo de amadurecimento.

Segundo Janet Todd (2012), cada romance de Austen é uma espécie de experimento, pois “[c]ada um apresenta um tipo diferente de heroína, uma visão diferente da sociedade e da relação do comportamento e da personalidade com o meio, um tipo diferente de investigação, quase uma mensagem moral diferente” (TODD, 2012, p. 17)³². As obras de Jane Austen são amplamente conhecidas por abordar o cotidiano das mulheres no século XIX, retratando “a vulnerabilidade de jovens tendo que viver sob as regras e responsabilidades em nome do bom nome de suas famílias e suas próprias reputações” (ZARDINI, 2011, p. 156). Talvez por isso o tema casamento tenha sido amplamente abordado nas três primeiras obras de Austen, visto que o papel da mulher na sociedade do século XIX era tido exclusivamente junto ao plano familiar. De acordo com Kinoshita (2016), os primeiros romances de Austen, *Razão e Sensibilidade* e *Orgulho e Preconceito*, apresentam uma certa preocupação acerca do assunto e

³² No original: “Each presents a different sort of heroine, a different take on society and the relationship of behaviour and personality to environment, a different sort of investigation, almost a different moral message, if one can here use so unnuanced a word.”

“envolvem a situação crítica da mulher solteira e de classe média quando da morte de um pai” (KINOSHITA, 2016, p. 46). Segundo Zardini, “[s]ob o ponto de vista financeiro, o casamento era visto como uma tábua de salvação para as mulheres que não possuíam renda familiar e que não queriam viver na pobreza.” (ZARDINI, 2013, n.p.). Assim sendo, as mulheres da Inglaterra do século XIX viam no matrimônio talvez a única saída para preservar a fortuna de suas famílias, que na falta de herdeiros do sexo masculino, passariam ao parente mais próximo, deixando-as na miséria, à mercê do que fosse preciso para sobreviver.

Jane Austen é reconhecida por sua obra que retrata os bons costumes da sociedade vitoriana do final do século XVIII e início do século XIX em romances carregados de ironia. Aborda diversos temas comuns daquela época em seus livros, sendo o casamento, atrelado ao *status* social e à situação financeira, os mais recorrentes. Mas os romances de Austen iam além disso:

[...] os livros nos dão uma ideia mais clara de como as leis do casamento estruturaram a vida de homens e mulheres. Austen transmite a realidade vivida daqueles que estavam sujeitos às leis do início do século XIX relacionadas aos arranjos econômicos do casamento (BAILEY, 2015, n.p.).³³

A maneira sutil com que a ironia era utilizada por Austen, no entanto, fez com que, a princípio, sua crítica passasse despercebida, já que seus romances, àquela época, eram tratados como “chick lit”³⁴.

Devido à sua importância, Austen é comparada a Shakespeare, como afirma Todd (2012), além de compartilhar com o dramaturgo tanto a popularidade acadêmica quanto a não acadêmica, o que é uma rara analogia (TODD, 2012, p. 1). Sua obra é parte integrante daquilo que é considerado cânone literário, constituído, primordialmente, por um grupo seletivo de autores, em sua maioria do sexo masculino, de etnia branca e ocidental, uma vez que esse era o perfil dos detentores do conhecimento à época. Isso corrobora os dizeres do teórico Antoine Compagnon ao definir que “[...] o cânone era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada. Na Igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos longa, dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade” (COMPAGNON, 1999, p. 226). Esse grupo de autores e obras se estabeleceu como um molde, um modelo, a partir do qual outros autores e obras poderiam ser definidos e considerados de alto ou baixo valor. Ainda assim, Jane

³³ No original: “[...] the books give us a richer appreciation of how marriage laws structured the lives of men and women. Austen conveys the lived reality of those subject to early nineteenth-century laws relating to the economic arrangements of marriage.”

³⁴ De acordo com *Collins Dictionary*, o termo *chick lit* é usado para designar literatura escrita por mulheres e para mulheres.

Austen é uma das poucas mulheres escritoras que tem sua obra considerada como parte dessa tradição canônica. Talvez isso se deva ao fato de Austen fazer bom uso da ironia sofisticada e antecipar técnicas do discurso indireto, o que coloca tanto sua escrita quanto a si própria à frente de seu tempo.

Austen era conhecida e admirada por algumas pessoas exigentes, como Walter Scott, mas não era uma escritora popular, de acordo com Todd (2017), que evidencia como Richard Bentley adquiriu os direitos editoriais de todos os romances austenianos em 1830 após terem deixado de ser impressos, um por um, ao longo da década que se seguiu à morte de Austen. Assim, eles voltaram ao mercado, mesmo que as vendas tenham ocorrido de forma mais modesta (TODD, 2017, p. 151). Susannah Carson (2009, p. XI), porém, postula que, desde a publicação dos romances entre os anos 1811 e 1817, eles têm tido excelente recepção e nunca deixaram de ser impressos. Carson se ampara nos dizeres de David Nokes (1997), que em sua biografia sobre Jane Austen relata que a primeira edição de *Razão e Sensibilidade*, primeiro romance de Austen, esgotou-se rapidamente (NOKES, 1997, p. 391) e *Orgulho e Preconceito* foi considerado o romance mais elegante à época de seu lançamento (NOKES, 1997, p. 404). Importante pontuar que, se os romances de Austen já eram os favoritos do público na época de seus lançamentos, *Orgulho e Preconceito* era, e continua sendo, o favorito entre eles.

Na biografia escrita por Austen-Leigh (2009), o sobrinho de Austen afirma que o príncipe regente daquela época era um grande admirador das obras da escritora, uma vez que afirmou possuir uma cópia das obras da autora em cada uma de suas residências. Os romances de Jane Austen, de acordo com Priscila Kinoshita (2016), “receberam inúmeros elogios de críticos de literatura, escritores, importantes figuras da política e até reis, contribuindo para a indústria Jane Austen trilhar um caminho sem volta” (KINOSHITA, 2016, p. 57). Nesse cenário, porém, algumas críticas não foram tão positivas acerca dos seus escritos. De acordo com Todd (2017, p. 152), o escritor estadunidense Mark Twain se irritou com toda essa “Austenolatria”, pois, para ele, as críticas se pareciam muito mais com idolatria pessoal do que com crítica literária. Segundo ela, Twain chegou até mesmo a dizer que queria desenterrar Jane Austen e bater em sua caveira com um osso de sua canela. Isso demonstra o desconforto por parte de escritores, principalmente do sexo masculino, diante da repercussão de críticas positivas acerca dos romances austenianos.

Segundo Claire Harman (2009), o conto *The Janeites* (1924), de Rudyard Kipling, tem como trama central um grupo de soldados que tentam descobrir mais detalhes sobre Jane, nome que escutaram por acaso e que lhes despertou a curiosidade (HARMAN, 2009, p. 66). O termo *Janeites* foi cunhado por George Saintsbury em 1894 para descrever pessoas que tinham

admiração pela obra de Jane Austen (ZARDINI, 2018, p. 42) e continua sendo usado nos dias atuais.

2.2 *Orgulho e Preconceito*

Conforme já mencionado, é uma verdade universalmente reconhecida e aceita que *Orgulho e Preconceito* (1813) é, muito provavelmente, uma das obras mais populares de Jane Austen não só por parte da crítica, mas também pelo público ao redor do mundo. Isso se confirma nos dizeres de W. Somerset Maugham, que situa *Orgulho e Preconceito* como a obra prima do universo austeniano devido ao reconhecimento da maioria dos leitores de Austen (MAUGHAM, 2009, p. 78). Ou seja, mesmo após 200 anos de sua publicação, *Orgulho e Preconceito* ainda continua sendo o romance de Austen mais adaptado e readaptado às mais variadas mídias.

Como ressalta Bloom (2004), em 1813, ano de sua publicação, a tiragem foi de 1.500 cópias no mês de janeiro. O autor evidencia que a capa do romance não revelava a autoria de Jane Austen, mostrando apenas “[d]a mesma autora de *Razão e Sensibilidade*” (BLOOM, 2004, p. 14)³⁵. Em julho daquele mesmo ano, o romance já era popular, tendo todas as cópias vendidas (BLOOM, 2004, p. 14). Uma vez que *Razão e Sensibilidade* trazia apenas os dizeres “by a Lady” e não o nome de Jane Austen (TODD, 2012, p. 11), sua verdadeira identidade como autora dos romances foi apenas revelada postumamente, em nota biográfica escrita por seu irmão Henry Austen em 1817.

First Impressions, título inicial de *Orgulho e Preconceito*, foi iniciado em outubro de 1796 e foi finalizado em agosto de 1797. O manuscrito foi lido e repassado entre os familiares e amigos de Austen (TODD, 2012, p. 66). Segundo Donald Gray (2001), Austen tinha vinte e um anos quando começou a escrever *First Impressions*, que logo se tornou a história favorita da família. “Dois anos depois, o manuscrito ainda estava sendo relido por membros de sua família. ‘Não questiono sua vontade de ler *First Impressions* novamente’, Austen provocou sua irmã Cassandra em 1799 [...]” (GRAY 2001, p. VII)³⁶. O manuscrito fez tanto sucesso entre a família Austen que o pai de Jane chegou a mandar uma carta para um famoso editor em Londres oferecendo o manuscrito do que seria a primeira versão de *Orgulho e Preconceito*. Na carta, George Austen afirmou que o manuscrito do romance se comparava

³⁵ No original: “By the Author of *Sense and Sensibility*.”

³⁶ No original: “Two years later the manuscript was still being reread by members of her family. ‘I do not wonder at your wanting to read “*First Impressions*” again’, Austen teased her sister Cassandra in 1799 [...]”

ao romance *Evelina*, de Frances Burney, mas ainda assim o editor Thomas Cadell o rejeitou (SUTHERLAND, 2005, p. 12). Jane Austen começa a reescrever o manuscrito de *Elinor and Marianne*, que viria a ser *Razão e Sensibilidade*, e, em 1798, inicia a escrita de um novo romance chamado *Susan*, que mais tarde seria intitulado e publicado como *Abadia de Northanger* (SULLIVAN, 2007, p. 181). Com a boa recepção de *Razão e Sensibilidade*, a romancista decide publicar o manuscrito de *First Impressions* (BLOOM, 2004, p. 13). No espaço de tempo entre a primeira versão do manuscrito e a decisão de publicá-lo, Margaret Holford havia publicado um livro sob o mesmo título, em 1801. Dessa maneira, Austen revisa criteriosamente o manuscrito, fazendo algumas alterações, das quais a única de que temos conhecimento é a troca do título (FERGUS, 2005, p. 17). É importante ressaltar que “sabe-se que nenhum dos manuscritos dos seis romances sobreviveram com a exceção de dois capítulos de *Persuasão*” (SUTHERLAND, 2005, p. 14)³⁷. Depois de quinze anos guardado, o manuscrito de *First Impressions* foi enviado a um editor diferente, Thomas Egerton, de Whitehall, que o aceitou prontamente, pagando a quantia de 110 libras a Jane Austen (LE FAYE, 2002, p. 178-179). Dessa forma, constata-se que, ainda que tenha encontrado dificuldades para alavancar sua carreira, Austen chegou a ter rendimentos financeiros com seus escritos.

Em uma carta endereçada a sua irmã Cassandra, Jane admitiu que muito do manuscrito original de *Orgulho e Preconceito* foi modificado e cortado³⁸, com a inclusão de pequenas descrições de lugares e pessoas (TODD, 2012, p. 66). Quanto à escolha do título *Orgulho e Preconceito*, possivelmente a inspiração para tal escolha partiu do romance *Cecília* (1782), de Frances Burney, em alusão ao final do mesmo: “o resultado do orgulho e preconceito” (BURNEY, 1782 *apud* TODD, 2012, p. 70)³⁹. Para corroborar a hipótese de Todd, a teórica Helena Kelly afirma que “Jane certamente leu e apreciou os romances de Burney e *Orgulho e Preconceito* ecoa fracamente alguns elementos de *Cecília* e *Evelina*” (KELLY, 2017, p. 136)⁴⁰. Assim sendo, a escrita de Austen pode ter sido influenciada pelo romance de Burney, pois o título de seu mais célebre romance, alvo do remix e do *mashup* que investigamos em nossa pesquisa, utiliza-se de um *sample* da obra de Burney.

De acordo com Bloom, *Orgulho e Preconceito* era um dos livros favoritos de Austen (BLOOM, 2004, p. 14). O crítico alega que, em uma carta escrita para Cassandra em 28 de janeiro de 1813, logo após receber uma cópia física do livro, Jane Austen se refere à obra

³⁷ No original: “No manuscript of the six novels is known to survive apart from two chapters of *Persuasion*.”

³⁸ No original, Todd usa as palavras da própria Jane Austen, “lopt & cropt”.

³⁹ No original: “the result of pride and prejudice.”

⁴⁰ No original: “Jane certainly read and enjoyed Burney’s books and *Pride and Prejudice* echoes, faintly, some elements of both *Cecília* and the earlier *Evelina*.”

como sua criança querida (BLOOM, 2004, p. 14). É possível notar a relação próxima que a escritora tinha com esse romance, cujas primeira e segunda tentativas de publicação foram frustradas devido à rejeição de Cadell e à obstrução do título do romance de Margaret Holford. Quando finalmente Austen consegue publicá-lo, não é de se surpreender que o trate como predileto.

O enredo do romance centra-se no Sr. Bennet de Longbourn, sua esposa, Sra. Bennet, e suas cinco filhas, que em ordem decrescente de idade são: Jane, Elizabeth, Mary, Catherine (Kitty) e Lydia. O Sr. Bennet é um pai dedicado, mas se sente mais à vontade com suas duas filhas mais velhas. Ele não se preocupa tanto em arrumar casamentos para elas, mas é um homem culto e sábio. Ao contrário de seu marido, a Sra. Bennet ocupa a vida pensando em como arranjar um bom casamento para suas meninas e é uma mulher bastante inconveniente, que não se enquadra nas normas de comportamento esperadas pela etiqueta da alta sociedade da época, deixando as filhas mais velhas envergonhadas em determinadas situações.

Apesar da Sra. Bennet ser um tanto escandalosa e estar sempre querendo arranjar casamentos para suas filhas, essa atitude era exatamente o que se esperava, uma vez que ela tinha cinco mulheres, nenhum filho homem e, pela lei da época, toda a herança da família deveria ser destinada ao parente mais próximo do sexo masculino, que, no caso de *Orgulho e Preconceito*, seria o primo – Sr. Collins.

A vida da família Bennet muda com a chegada do jovem, rico e solteiro Sr. Bingley, que aluga a propriedade de Netherfield Park para uma temporada e traz consigo o igualmente jovem, rico, solteiro, porém carrancudo, Sr. Fitzwilliam Darcy. Enquanto Elizabeth possui uma língua afiada e é boa observadora, Jane, por sua vez, é meiga e ingênua. Jane não desconfia das “alfinetadas” de sua futura cunhada Caroline Bingley, que tem inclinação romântica pelo Sr. Darcy. Enquanto Jane é cortejada pelo Sr. Bingley, o verdadeiro foco da história nos aponta para o desenrolar da relação entre Elizabeth e Darcy.

Sobre essa conturbada relação entre os protagonistas, Bloom afirma que “a comédia moral de desentendimentos entre Elizabeth Bennet e Darcy foi comparada, por vários críticos, ao combate de inteligência entre Beatrice e Benedick de *Muito Barulho por Nada*, de Shakespeare” (BLOOM, 2004, p. 7)⁴¹. Ou seja, Jane Austen mostrava certa comicidade, ainda que implícita, nessa relação, fugindo do que era esperado naquela época ao escrever um

⁴¹ No original: “The moral comedy of the misunderstandings between Elizabeth Bennet and Darcy has been compared, by several critics, to the combat of wit between Beatrice and Benedick in Shakespeare’s *Much Ado About Nothing*.”

romance que criticava de maneira inteligente os bons costumes de seu tempo, já apontada em sua frase inicial:

“É verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro e muito rico precisa de esposa. Por menos conhecidos que sejam os sentimentos ou ideias de tal homem ao entrar pela primeira vez em certo lugarejo, tal verdade está tão bem arraigada na mente das famílias que o rodeiam, que ele vem a ser considerado propriedade legítima de uma que outra de suas filhas.” (AUSTEN, 2010, p. 237).

Assim, podemos notar a característica de Jane Austen ao usar a ironia para criticar de forma sutil os costumes da época. Perceber a presença dessa figura de retórica dentro do romance austeniano não é uma tarefa fácil, uma vez que, para Bloom, demanda que conheçamos intimamente suas heroínas, para só então sermos capazes de perceber a parte mais implícita dessa ironia (BLOOM, 2004, p. 8). Zardini postula que “Jane Austen traz uma nova faceta à literatura: seus livros possuem uma sagacidade e ironia incomuns em sua época. A escritora foi pioneira ao expor o que antes era frívolo e considerado ‘sub-intelectual’ com muito humor e inteligência” (ZARDINI, 2013, n.p.). Assim, o uso desse recurso literário é marcante ao longo de toda a narrativa do romance.

Mesmo depois de mais de dois séculos desde sua publicação, *Orgulho e Preconceito* continua sendo referência, principalmente por abordar os bons costumes do século XIX e a situação financeira e social da mulher por meio de uma crítica sutil que Jane Austen dominava de forma tão eficaz.

2.3 Adaptando Jane Austen

A popularidade de Austen cresceu após a publicação da biografia escrita por seu sobrinho James Edward Austen-Leigh em 1870, fazendo com que pequenos detalhes da vida da escritora fossem revelados e passassem a ser conhecidos (TODD, 2017, p. 152). Zardini afirma que a popularização de Jane Austen “pode ser observada ao longo da trajetória de seu legado. De escritora inglesa do século XIX, Jane Austen se transformou em verdadeiro ícone pop da nossa geração. [...] A chamada marca Austen é um fenômeno crescente, inclusive nas redes sociais da Internet” (ZARDINI, 2017, p. 18). Assim sendo, é possível perceber que Austen conquistou um grande espaço de influência para além da literatura.

De acordo com Hutcheon, as adaptações “fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias. Uma história pode nos ser contada ou mostrada, cada qual numa variedade de diferentes mídias” (HUTCHEON, 2013, p. 47). Nesse cenário, o romance mais

popular de Austen destaca-se como alvo de inúmeras adaptações para as mais variadas mídias, tais como cinema⁴², séries televisivas⁴³ e conteúdos de internet⁴⁴, *podcasts*⁴⁵, novelas⁴⁶, histórias em quadrinho⁴⁷ e livros-jogo⁴⁸.

A primeira reescrita de *Orgulho e Preconceito* que se tem notícia, intitulada *Old Friends and New Fancies*, publicada em 1914, é de autoria de Sybil G. Brinton. Kinoshita afirma que a primeira adaptação fílmica, ainda em preto e branco, de *Orgulho e Preconceito*, com roteiro do escritor inglês Aldous Huxley, ocorreu em 1940 (KINOSHITA, 2016, p. 100). Para ela, a popularidade acerca dos romances de Austen é devida à

incrível capacidade de [Austen] de explorar as mais íntimas peculiaridades da natureza humana na criação de suas personagens. [E] aborda de maneira magistral um leque de questões universais, objeto da obra de arte de todos os tempos (KINOSHITA, 2016, p. 18).

A estudiosa da obra de Jane Austen, Juliette Wells (2011), por sua vez, declara que “a popularidade de Austen começou a crescer em 1995 graças ao lançamento de várias adaptações de seus romances” (WELLS, 2011, p. 2)⁴⁹. Nesse mesmo ano foi lançada a adaptação de *Orgulho e Preconceito* realizada pela emissora britânica BBC e estrelada por Colin Firth (Fitzwilliam Darcy) e Jennifer Ehle (Elizabeth Bennet). Uma das variações da minissérie da BBC foi a inclusão da cena do lago com o Sr. Darcy, e essa cena fez tanto sucesso em 2013, bicentenário da publicação de *Orgulho e Preconceito*, que colocaram uma estátua gigante de 3,7 metros de altura do Sr. Darcy no lago de Hyde Park. Dessa forma, a variação da cena na qual Sr. Darcy mergulha no lago acerca do romance austeniano passa a interferir na obra-fonte, visto que um espectador não familiarizado com a escrita de Jane Austen pode não conseguir distinguir o que o adaptador insere ou retira da obra-fonte. A partir daí, houve um *boom* de adaptações e apropriações dos livros de Austen, principalmente de *Orgulho e Preconceito*. Só na década de 1990 foram produzidas sete adaptações fílmicas de seus romances para o cinema, entre elas *As Patricinhas de Beverly Hills (Clueless, 1993)* e *Razão e Sensibilidade (Sense and*

⁴² Por exemplo, *Austenland* (Sony Pictures Classics), de 2013, dirigido por Jerusha Hess e Jared Hess e estrelado por Keri Russell e J.J. Feild.

⁴³ Por exemplo, *Orgulho e Preconceito* (BBC), de 1995, dirigido por Simon Langton e estrelado por Jennifer Ehle e Colin Firth.

⁴⁴ Por exemplo, *The Lizzie Bennet Diaries* (YouTube), série em formato de vlog, de 2012, criado por Hank Green e Bernie Su.

⁴⁵ Por exemplo, *Café com Jane Austen* (Spotify), de 2019.

⁴⁶ Por exemplo, *Orgulho e Paixão* (Globo), de 2018, dirigido por Fred Mayrink, com 162 capítulos.

⁴⁷ Por exemplo, *Pride & Prejudice* (Marvel Comics), de 2009, adaptado por Nancy Butler e ilustrado por Hugo Petrus.

⁴⁸ Por exemplo, *Lost in Austen* (Riverhead Books), de 2007, de Emma Campbell Webster.

⁴⁹ No original: “Austen’s popularity began to surge in 1995, thanks to the release of several screen adaptations of her novels.”

Sensibility, 1995). Segundo Janet Todd, além das adaptações filmicas de Austen, alguns romances do gênero *best-sellers* emergiram desse frenesi (TODD, 2017, p. 154), como *O diário de Bridget Jones* (1996), de Helen Fielding, também adaptado para o cinema em 2001. Todd destaca ainda alguns livros de autoajuda baseados na vida de Jane Austen, trazendo os mais variados conselhos, desde amorosos até sobre dietas (TODD, 2017, p. 154).

No âmbito virtual existe hoje uma miríade de blogs e sites sobre Austen, incluindo, em especial, *Republic of Pemberley*, além da revista dedicada exclusivamente à escritora *Jane's Austen Regency World*, publicada pelo *Jane Austen Centre*, em Bath (TODD, 2017, p. 155). Um levantamento realizado em 2016 na livraria virtual *Amazon.com* pela pesquisadora Maria Clara Pivato Biajoli (2017, p. 18) mostrou cerca de 540 resultados para os termos “*Jane Austen Sequels*”. Em recente levantamento utilizando os mesmos termos, constatamos um aumento dos resultados para 640. No entanto, ao pesquisar “*Pride and Prejudice variation*”⁵⁰ no referido site, os resultados mostram o significativo número de mais de 2.000 ocorrências.

2.4 *Fanfiction versus rescrita encomendada*

É inegável que, mesmo mais de 200 anos depois de sua publicação, *Orgulho e Preconceito* ainda seja fonte inesgotável de inspiração para muitos escritores, artistas em geral e até mesmo fãs. Por meio das ações, das atitudes e do comportamento dos personagens, Austen fazia a sua crítica acerca do que era tido como “bons costumes” naquela época, tanto que seu romance mais conhecido/popular tornou-se alvo recorrente não só de adaptações filmicas, mas de reescritas que lançam novos olhares sobre a ambientação e a organização social presentes nos romances austenianos. Dessa forma, tais reescritas, que parecem ter certa preferência por *Orgulho e Preconceito*, contribuem para que a obra de Jane Austen não pereça e reafirma sua presença na contemporaneidade. Wells (2011) afirma que Austen se tornou uma marca comercial, uma vez que é possível notar um certo incentivo para que produtores, dramaturgos, escritores e roteiristas criem diferentes versões de seus romances (WELLS, 2011, p. 3). Todo esse apelo comercial agregado ao nome da escritora por meio das mais variadas formas de adaptações, principalmente durante a década de 1990, contribuiu para que sua popularidade aumentasse consideravelmente. O aumento da popularidade da escritora, em retorno, impulsiona o apelo comercial, ou seja, a popularidade de Jane Austen alimenta-se de si mesma: quanto mais popular se torna, ainda mais popular a autora tende a ser.

⁵⁰ Levantamento realizado em 23 de março de 2020.

Como abordado anteriormente, Austen teve uma vida breve e apenas seis romances completos foram publicados, deixando algumas histórias inacabadas. Segundo Cheryl Wilson, “[o]s críticos que estudam os séculos XX e XXI após a vida de Austen frequentemente consideram que a cultura de fãs e as recriações populares dos romances contribuem para a contínua relevância de Austen para os leitores contemporâneos” (WILSON, 2017, p. 9)⁵¹, ou seja, a participação dos fãs é fundamental para que os romances austenianos permaneçam relevantes conforme o perfil dos leitores vai mudando através dos tempos. Essa participação, muitas das vezes, está além do simples papel de leitor, já que a reescrita feita por fãs é uma atividade muito comum.

Assim sendo, essas reescritas de fãs, também chamadas *fanfictions* ou *fanfics*, surgem como forma de dar continuidade aos romances de Jane Austen. Karen Hellekson e Kristina Busse (2014) discorrem acerca do termo *fanfiction*, que na década de 1940 era usado para definir algo diferente do que designa atualmente. O termo era, então, utilizado para descrever as ficções sobre fãs que apareciam nas fanzines de ficção científica. Esse conceito, porém, caiu em desuso e o termo passou a indicar a “ficção de fãs como escrita amadora derivada – isto é, textos escritos com base em outro texto, e não para publicação profissional” (HELLEKSON; BUSSE, 2014, p. 5)⁵². A *fanfiction* é estabelecida pela apropriação de personagens e de outros elementos, como o espaço e o tempo, para dar continuidade, reformular parte do enredo, em uma espécie de “e se?”, ou simplesmente contar algo novo, como a “verdadeira” história de algum personagem secundário das obras-fonte.

Para corroborar a definição proposta por Hellekson e Busse, a pesquisadora Isabela Santos Mundim (2007) descreve *fanfiction* “[...] como ficção escrita e apreciada por espectadores acometidos pela [...] ‘obsessão’ – espectadores que são fãs” (MUNDIM, 2007, p. 2). As *fanfictions* são publicadas, geralmente, no meio virtual, como em blogs que abarcam certa temática, fóruns dedicados a determinada saga, gênero ou autor.

Em contrapartida, uma reescrita encomendada, como é o caso dos objetos de análise de nossa dissertação, *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, de Seth Grahame-Smith e *Orgulho*, de Ibi Zoboi, implica uma condição contratual e mercadológica, incluindo geralmente editoras comerciais e autores profissionais em um processo de publicação para comercialização que independe de quaisquer interações com fãs.

⁵¹ No original: “Critics who study Austen’s twentieth- and twenty-first century after life frequently consider how fan culture and popular reimaginings of the novels contribute to Austen’s continued relevance for contemporary readers.”

⁵² No original: “fan fiction as derivative amateur writing – that is, texts written based on another text, and not for professional publication.”

No caso de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, a ideia de reescrever *Orgulho e Preconceito* veio como sugestão a Grahame-Smith por parte do editor da Quirk Books, que justificou a inovação, e o uso de uma obra em domínio público, com base em uma crise financeira nacional que estava afetando a editora. Depois de um receio inicial causado pela presença de zumbis no projeto, a editora acabou colocando-o em prática e o livro foi um sucesso de vendas. O *mashup* de Grahame-Smith foi adaptado para os cinemas em 2016, em um filme de mesmo nome com a direção de Burr Steers e com Lily James e Sam Riley nos papéis principais.

Coincidentemente ou não, o plano de Ibi Zoboi de reescrever *Orgulho e Preconceito* também surgiu de uma conversa com a editora Alessandra Balzer. Zoboi comentou em uma entrevista concedida à página *Culture Trip* que queria escrever uma história de amor, mas muita coisa estava acontecendo no mundo e ela precisava que a história se passasse em um cenário que envolvesse questões políticas, com uma “pegada” ativista. Nessa conversa com a editora, concluíram que, de certa forma, Lizzie Bennet reflete sobre o papel dela como mulher na sociedade do século XIX, sobre o casamento, sobre o amor e o que tudo isso agregava a ela e sua classe econômica e gênero. Por esse motivo, Zoboi decidiu, então, reescrever o romance de Austen dando a ele uma nova roupagem. Ao final do remix, temos os agradecimentos da autora, que destaca todo o incentivo que recebeu de sua editora: “[e]u não teria me arriscado a fazer uma recontagem de *Orgulho e Preconceito* sem a minha extraordinária editora e superfã de Austen, Alessandra Balzer. Muito obrigada por amar estes personagens e torcer por eles” (ZOBOI, 2019, p. 270).

É importante ressaltar que as editoras são, antes de mais nada, um mercado e, como tal, estão sempre atentas às tendências e demandas, sabem muito bem o que vende e o que não vende. A sugestão de usar *Orgulho e Preconceito* que Grahame-Smith e Zoboi receberam de seus editores não foi de forma alguma aleatória. As editoras sabem que Jane Austen vende. Contudo, encomendar uma reescrita de Austen a escritores, e não a fãs, não é algo que se possa fazer de forma leviana. Uma recepção negativa no mercado editorial significa um retorno financeiro ruim. Todo esse apelo comercial em cima da marca Austen não poderia passar batido, e Grahame-Smith e Zoboi foram “desafiados”, de certa forma, a compensá-lo com destreza técnica, usando de procedimentos midiáticos que até então não haviam sido utilizados na literatura: o remix e o *mashup*.

Neste capítulo da dissertação, contextualizamos a vida e a obra de Jane Austen, com ênfase em *Orgulho e Preconceito*, de modo a estabelecer uma base para que nos próximos capítulos possamos proceder à investigação dos objetos de estudo de nossa pesquisa. Ao

escolhermos tais objetos, levamos em consideração que grande parte das pesquisas acadêmicas em torno de sua obra máxima abordam adaptações mais populares, por exemplo, séries e filmes. Entretanto, nossa pesquisa visa abordar de que maneira os procedimentos da mídia são incorporados dentro das reescritas de *Orgulho e Preconceito*, o remix de Ibi Zoboi e o *mashup* de Seth Grahame-Smith. Assim sendo, nos próximos capítulos vamos analisar as reescritas de forma a comprovar a nossa hipótese de que os sentimentos que regem o romance austeniano – o orgulho e o preconceito – perpetuam-se nas reescritas investigadas.

3 COM ORGULHO: ZURI BENITEZ DE BUSHWICK

*“É tudo poesia. Então junto minhas
palavras e tento compreender tudo aquilo:
meu bairro, meu Brooklyn, minha vida,
meu mundo e eu nele.”
(Ibi Zoboi)*

No capítulo anterior, apresentamos a biografia e fortuna crítica de Jane Austen com ênfase no início de sua carreira, quando a autora se dedicou ao processo de elaboração e escrita de *Orgulho e Preconceito* (1813). Além disso, refletimos sobre a forma como a popularidade de Austen tem crescido nas últimas décadas, de modo a situar nossos objetos de investigação. Encerramos o capítulo com uma interface entre as características do que é designado como *fanfiction* e o que é uma reescrita encomendada por editoras.

Neste capítulo, o remix *Orgulho*, de Ibi Zoboi, é o alvo de nossa análise. Após contextualizar o processo de publicação da obra, mostraremos de que maneira os *samples* do romance *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, são manipulados e reorganizados e as razões pelas quais esse processo de reescrita é uma forma de remixagem. Para isso, delimitamos as especificidades (ELLESTRÖM, 2017a) do remix musical, investigando como características tão inerentemente ligadas à música são transportadas para a literatura por meio do procedimento midiático remix, traçando paralelos entre o uso das técnicas desse procedimento criativo em ambas as mídias mencionadas sempre que necessário.

Devido à abrangência de significações do termo remix e, para que seja melhor empregado neste capítulo, estabelecemos as seguintes considerações: a) como o mesmo termo nomeia gêneros em mídias distintas, quando estivermos nos referindo aos gêneros musicais usaremos o termo remix musical, enquanto chamaremos de remix literário os gêneros literários; b) posto que Navas define o remix como um ato criativo, mostrando que o termo também designa o produto desse ato criativo (NAVAS, 2018, p. 247), trataremos, então, o processo remix como procedimento midiático, visto que é utilizado em diferentes mídias, i.e. na música e na literatura, bem como procedimento criativo, pois seus produtos surgem de um ato criativo; c) quanto aos produtos que resultam desses processos, serão designados simplesmente como remixes.

Destacamos neste capítulo como as mudanças efetivadas na obra-fonte ocorrem e investigamos de que modo o procedimento criativo remix se incorpora à estrutura do romance e contribui para sua ressignificação. Demarcamos, também, as mudanças causadas por

modificações do conteúdo já existente em *Orgulho e Preconceito*, com atenção à ausência de um outro tipo de mudança, aquelas provocadas por inserções e que só serão observadas na investigação do *mashup* no capítulo seguinte. Ao longo de nossa análise, apresentamos de que forma a utilização do procedimento midiático remix se relaciona aos elementos da narrativa literária.

3.1 Ironia (versão estendida): o contexto de publicação do remix *Orgulho*, de Ibi Zoboi

Orgulho (2019), romance do gênero jovem adulto, escrito pela haitiana-estadunidense Ibi Zoboi, nos apresenta mais uma reescrita de *Orgulho e Preconceito*, atualizando aspectos da narrativa de Jane Austen com o intuito de realocar a história para o século XXI. Essa segunda obra literária de Zoboi, pós-graduada em Belas Artes pela Vermont College of Fine Arts, é considerada um remix. Publicado nos Estados Unidos pela Harper Collins Publishers em 2018, o romance foi finalista na premiação *National Book Award for Young Adult's Literature*. No Brasil, foi lançado em 2019 pela Harper Collins Brasil com tradução de Gui Alonso. A inscrição “A Pride and Prejudice remix” (“Um remix de *Orgulho e Preconceito*”, na versão brasileira), inclusive, já aparece na capa do livro.

Além do deslocamento temporal e espacial, de uma cidade no interior da Inglaterra para a comunidade de Bushwick no Brooklyn, em Nova Iorque, Estados Unidos, Zoboi reformula todas as personagens. Em vez das irmãs Bennet do romance de Austen, temos as cinco irmãs Benitez, dominicano-haitianas, residentes em um bairro que está rapidamente se valorizando com a mudança da família Darcy para a “mansãozinha”⁵³. Segundo Hutcheon, “[o]s personagens, é claro, também podem ser transportados de um texto a outro” (HUTCHEON, 2013, p. 33) e a repetição com variação é justamente o que proporciona o prazer do reconhecimento (HUTCHEON, 2013, p. 25), visto que as irmãs Bennet, bem como os demais personagens austenianos presentes na obra-fonte, são facilmente reconhecíveis aos olhos de leitores familiarizados com o romance, apesar da nova roupagem com que aparecem em *Orgulho*.

Como mencionado no Capítulo 2, a inspiração de Zoboi para reescrever *Orgulho e Preconceito* surgiu em uma conversa com sua editora, Alessandra Balzer. De acordo com Hutcheon, “[...] recontar quase sempre significa adaptar – ‘ajustar’ as histórias para que

⁵³ Termo usado pela narradora para designar a residência da família Darcy. No original em inglês, o termo utilizado é *mini-mansion*.

agradem ao seu novo público” (HUTCHEON, 2013, p. 10) e, sendo *Orgulho* uma reescrita encomendada, atualiza o romance de Austen. Durante essa conversa, ambas acordaram que o papel da heroína Elizabeth Bennet retrata aquilo que era esperado de uma mulher no século XIX em relação ao casamento, ao amor e ao que isso agrega a ela e à sua classe econômica. Assim como acontece na obra-fonte, na qual a personagem Elizabeth vai amadurecendo ao longo de toda a narrativa, a personagem remodelada por Zoboi, de certa forma, procura o seu lugar, a sua identidade dentro da sociedade diaspórica⁵⁴ contemporânea tão arraigada nas mais variadas formas de preconceito.

O excerto provavelmente mais icônico da obra austeniana – **“É uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro e muito rico precisa de uma esposa”** (AUSTEN, 2010, p. 237, grifo nosso)⁵⁵ – sintetiza os temas do orgulho e do preconceito que serão abordados no romance. Antes de prosseguir, é importante ressaltar que as traduções das reescritas aqui investigadas não manifestam plenamente a possibilidade de reconhecimento visual dos *samples*. Por essa razão, todos os trechos citados das obras investigadas apontarão para a transcrição do original em notas de rodapé.

A crítica de Austen é (re)conhecida principalmente pela sutileza por meio da qual as problemáticas se diluem ao longo de sua escrita. Nessa frase de abertura, a ironia característica da autora inglesa já se firma, deixando subentendida a problemática do orgulho e do preconceito em torno do casamento e do status social e econômico, que na época afetava diretamente a mulher, já que somente o homem possuía direitos hereditários. O trecho grifado é reutilizado no parágrafo que abre o remix de Zoboi, cujas linhas iniciais também estabelecem o orgulho e o preconceito como temas centrais. A crítica em *Orgulho*, porém, não aparece mais sistematizada em torno do casamento:

É uma verdade universalmente conhecida que, quando gente rica se muda para aquela parte da cidade que é meio ferrada e esquecida, a primeira coisa que esse pessoal quer fazer é arrumar. Mas eles não querem se livrar só das coisas baratas. Pessoas também podem ser jogadas fora, que nem lixo de ontem largado na calçada ou empurrado para o cantinho onde as coisas quebradas sempre são deixadas. O que essas pessoas ricas em geral não sabem

⁵⁴ Em *Da Diáspora: identidades e mediações culturais* (2020), Stuart Hall trata os fenômenos migratórios que se originam em uma colônia com destino à metrópole, as diásporas, como uma construção binária de identidade cultural, baseada em uma fronteira rígida de exclusão, que considera unicamente os que estão dentro e os que estão fora. É geralmente contraposta ao pensamento derridiano de construção de identidade cultural. Vale ressaltar que, apesar do potencial para discussão, questões relacionadas a identidade e à diáspora não são foco desta dissertação.

⁵⁵ No original: **“It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife”** (AUSTEN, 2014, p. 5, grifo nosso).

é que bairros ferrados e esquecidos foram construídos com amor (ZOBOI, 2019, p. 7, grifo nosso).⁵⁶

Pela leitura desse trecho, é possível perceber que a autora transporta a ironia presente na obra austeniana sem, contudo, apresentá-la com a mesma sutileza de Austen. O fato de Zoboi não optar por uma crítica sutil justifica-se principalmente pelo contexto de publicação da obra, uma vez que na contemporaneidade não há tanta restrição quanto à publicação de livros de autoria feminina quanto havia no século XIX. A atualização do mais célebre fragmento da obra da escritora inglesa aborda o processo de supervalorização da comunidade de Bushwick. Esse processo de reformulação do bairro para a chegada de novos moradores de classes sociais mais elevadas é conhecido como gentrificação⁵⁷. A comunidade de Bushwick, de acordo com Raymond Rauscher e Salim Momtaz (2014), sempre foi uma comunidade da classe trabalhadora, sendo o local muito popular para os imigrantes principalmente nas décadas de 1960 e 1970, quando da chegada de vários imigrantes latinos (RAUSCHER; MOMTAZ, 2014, p. 6). Sendo a essência de uma comunidade que, de certa forma, “abraçou” a cultura dos imigrantes, Bushwick mostrou-se uma escolha perfeita de localização para o desenvolvimento do remix. Em uma entrevista ao blog *Culture Trip*⁵⁸ concedida em setembro de 2018, a escritora afirmou que, em *Orgulho*, ela quis captar as consequências da rápida gentrificação nesse espaço, que passa a abrigar um grupo populacional mais heterogêneo.

É notável a forte ligação que a protagonista Zuri Benitez, que narra toda a história em primeira pessoa, tem com o lugar onde vive, por ser uma comunidade mais calorosa e claramente menor em comparação a Manhattan. Bushwick tem a típica configuração de bairro, sendo um local em que a maioria das pessoas se conhecem e cuja relação se mantém fortificada frente a assuntos externos, muito diferente do que ocorre em grandes centros como Manhattan. Isso talvez se deva justamente ao ritmo da vida contemporânea, que se mostra mais acelerado nas grandes áreas comerciais e mais brando nas regiões marginais. As pessoas que moram em Bushwick se sentem acolhidas e acabam por criar raízes, fazendo com que a necessidade de se mudar dali seja algo de extremo desgaste emocional. A personagem Zuri expressa todo o seu

⁵⁶ No original: “**It’s a truth universally acknowledged that** when rich people move into the hood, where it’s a little bit broken and a little bit forgotten, the first thing they want to do is clean it up. But it’s not just the junky stuff they’ll get rid of. People can be thrown away too, like last night’s trash left out on sidewalks or pushed to the edge of wherever all broken things go. What those rich people don’t always know is that broken and forgotten neighborhoods were first built out of love” (ZOBOI, 2018, p. 1, grifo nosso).

⁵⁷ Termo que, de acordo com Peter Moskowitz (2018), foi usado pela primeira vez pela socióloga britânica Ruth Glass em 1964 para descrever a revolta de certos bairros de Londres com a ocupação da classe média vinda do campo, que era referida pela palavra *gentry* em língua inglesa.

⁵⁸ Disponível em: <https://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/articles/ibi-zoboi-on-brooklyn-gentrification-and-how-motherhood-informs-her-work/>. Acesso em: 10 mar. 2020.

sentimento em relação a Bushwick por diversas passagens do remix, como em: “[s]e prestar atenção, posso ouvir os sons de Bushwick diminuindo aos poucos. Cada vez menos barulho [...]. Qualquer um que ficou tempo o bastante em Bushwick é como um músico, e toda vez que alguém vai embora perdemos um som” (ZOBOI, 2019, p. 45-46)⁵⁹. Em outras palavras, Zuri faz parte de seu bairro assim como o bairro faz parte dela. A identificação que a personagem tem com Bushwick, como se um sem o outro fosse apenas uma parte, um pedaço, assemelha-se a uma canção que só se integra unindo-se às diferentes faixas que a compõem: “[é] tudo poesia. Então junto minhas palavras e tento compreender tudo aquilo: meu bairro, meu Brooklyn, minha vida, meu mundo e eu nele” (ZOBOI, 2019, p. 8)⁶⁰. Nesses trechos, a protagonista retrata a importância da música para a compreensão de si mesma e de sua relação com o lugar em que vive, mas a sua conexão com a música extrapola os limites da narração, pois simboliza também a própria concepção da obra, um remix. Zuri, que se define como **um músico** por morar **tempo o bastante em Bushwick**, reorganiza e recombina suas faixas (**meu bairro, meu Brooklyn, minha vida, meu mundo**) de acordo com seu gosto pessoal (**e eu nele**) para criar uma nova composição (**compreender tudo aquilo**). Bushwick ofereceu mais razões para que Zobi fixasse nele sua narrativa, visto que a autora tem uma relação muito próxima com a comunidade, que inclusive foi onde ela se estabeleceu quando migrou para os Estados Unidos. Ainda na entrevista ao *Culture Trip*, a escritora relatou que quis captar a essência do bairro e transportá-la para a história. Ela sentia que era necessário também abordar questões sociais e raciais dentro desse novo contexto. Explora, ainda, a relação poética de Zuri com o bairro e a importância da música para a personagem de modo a fazer com que Bushwick seja retratado ao leitor pelo ponto de vista da narradora.

Apesar de não ter causado um impacto inicial tão grande quanto o *mashup*, o remix conseguiu conquistar seu espaço na literatura. A falta desse impacto, aliás, pode justificar-se no fato de que a estreia na literatura desse procedimento criativo advindo da mídia música pode não ser tão recente quanto parece. Adiante veremos como uma cultura do remix se consolidou em uma disseminação da prática de remixar, devido principalmente ao advento das mídias digitais e à facilidade oferecida pelos recursos CTRL+C/CTRL+V, e como a sistematização de um conceito único de remix se torna complicado. Dentre as reescritas que podem ser consideradas remixes de grandes obras, mas que não trazem na capa a designação “remix” como

⁵⁹ No original: “If I listen closely enough, I can hear Bushwick’s volume turning down real slowly. Getting quiet. [...] Anybody who’s been in Bushwick long enough is like a musician, and when they leave, we lose a sound” (ZOBOI, 2018, p. 44).

⁶⁰ No original: “It’s all poetry. So I pull those words together and try to make sense of it all: my hood, my Brooklyn, my life, my world, and me in it” (ZOBOI, 2018, p. 2).

é feito em *Orgulho*, está *O Bom Partido (Eligible)*, de Curtis Sittenfield, lançado em 2019 pela editora Essência com tradução de Alexandre Barbosa de Souza. Tal como acontece no remix de Zoboí, a narrativa austeniana é readaptada por Sittenfield para o século XXI.

3.2 Caminhos (re)trilhados: a expansão do remix à uma cultura de alcance global

Como dito anteriormente, o objeto de análise deste capítulo, o romance *Orgulho*, é um remix. Antes de adentrarmos na investigação dos *samples* de *Orgulho e Preconceito* utilizados por Zoboí, faz-se necessário delimitarmos o conceito de remix na mídia música para que em seguida possamos compreender como esse procedimento midiático se manifesta na literatura.

Primeiramente é importante ressaltar a abrangência do que na atualidade se entende por remix. As técnicas que caracterizam o remix como um procedimento criativo relacionam-se primordialmente com a música, mas conforme visto no Capítulo 1 desta dissertação, Eduardo Navas (2018) faz uma distinção entre o remix enquanto prática criativa, cultura em larga escala e campo de estudo. No entanto, Navas demonstra que uma definição do termo em si pode revelar-se um trabalho bem mais complicado:

[...] tentar definir remix pode ser um ponto discutível porque, embora o significado mais básico da palavra pareça permanecer constante, sua conotação muda à medida que continua a ser discutido, refletido e (mais importante) colocado em prática por aqueles que na verdade produzem material que o desafia e o redefine (NAVAS, 2018, p. 246).⁶¹

Essa visão nos permite interpretar o termo remix como um conceito maleável, que se adapta aos diferentes contextos nos quais passa a ser usado. Ou seja, o remix se enquadra na definição de “travelling concept”, ou conceito viajante, nos moldes de Mieke Bal (2002), que destaca que “[...] os conceitos não são fixos. Eles viajam – entre disciplinas, entre estudiosos, entre períodos históricos e entre comunidades acadêmicas geograficamente dispersas” (BAL, 2002, p. 24)⁶². De fato, a dimensão conquistada pelo conceito de remixar visto como prática cultural não objetiva uma centralização normativa de culturas, mas a concepção dessa prática como algo comum a qualquer cultura, expressa de diferentes formas, adaptando-se às idiossincrasias de diversos meios culturais e respectivas manifestações artísticas e midiáticas.

⁶¹ No original: “[...] trying to define remix might be a moot point because, while the most basic meaning of the word appears to remain constant, its connotation changes as it continues to be discussed, reflected upon, and (most importantly) put into practice by those who actually produce material that both challenges and redefines it.”

⁶² No original: “[...] concepts are not fixed. They travel – between disciplines, between individual scholars, between historical periods, and between geographically dispersed academic communities.”

Ao abordar a transição do remix, um simples procedimento criativo que acabou se tornando o núcleo de um conceito mais amplo, Navas (2018) elucida que a consciência da relação do remix com a cultura global fez com que um termo mais abrangente, cultura do remix, fosse criado (NAVAS, 2018, p. 246). Essa magnitude foi alcançada, segundo o autor, graças ao advento das mídias digitais, que impactaram de uma maneira decisiva o campo musical (NAVAS, 2018, p. 247). Conforme descrito por ele,

[a] cultura do remix se desenvolve pela vontade de colaborar, de pegar algo que já existe e de transformá-lo em algo novo por meio de interpretação pessoal. [...] visa encontrar um equilíbrio entre o individual e o coletivo, o criador e o público, a licença criativa e os direitos intelectuais (NAVAS, 2012, p. 60).⁶³

O remix, partindo desse ponto de vista, é um “conceito viajante”, sendo potencialmente praticado em qualquer área do conhecimento e atingindo os mais variados tipos de produtos culturais, deixando de se categorizar como restrito à música. Essa expansão está ligada à necessidade de retransmitir mensagens que merecem ou precisam ser atualizadas, mas a popularização daquelas que se relacionam a alguma manifestação artística, como a música e a literatura, parece desempenhar uma ação de frenagem junto a essa expansão. Como resultado, as práticas entendidas como remix se desenvolvem com maior frequência no meio artístico.

Apesar de colocar a digitalização do som como evento marcante na consolidação do remix enquanto prática cultural, Navas (2012) destaca que a técnica de remixagem se estabeleceu com o advento da reprodutibilidade técnica:

[d]efendo que o Remix, a partir do século XIX, tem uma base sólida na captura de som, complementada por uma forte ligação com a captura de imagens em fotografia e filme. Dado o papel dessas mídias na prática artística, tornou-se evidente para mim que a arte é um campo no qual os princípios do remix estão em jogo desde o início da reprodução mecânica (NAVAS, 2012, p. 6).⁶⁴

De fato, ocorrências de algumas das técnicas relacionadas à prática do remix, como o *sampling*, já eram observadas em diversos campos antes mesmo de remix ser conhecido como tal.

A amplitude desse conceito é tamanha que o termo “remix” foi usado de forma genérica de modo a abranger também “[...] o *sampling* e a combinação de duas ou mais fontes”

⁶³ No original: “Remix culture thrives on the drive to collaborate, to take something that already exists and to turn it into something new by way of personal interpretation. [...] aims to find a balance between the individual and the collective, the creator and audience, creative license and intellectual rights.”

⁶⁴ No original: “I argue that Remix, starting in the nineteenth century, has a solid foundation in capturing sound, complemented with a strong link to capturing images in photography and film. Given the role of these media in art practice, it became evident to me that art is a field in which principles of remix have been at play from the very beginning of mechanical reproduction.”

(GUNKEL, 2016, p. 16)⁶⁵. Em outras palavras, o *sampling* e o *mashup*, de acordo com essa perspectiva, seriam abarcados pelo conceito de remix. David J. Gunkel (2016) acrescenta que o remix é

um termo guarda-chuva que abrange todos os tipos de música que alteram as gravações originais para criar novas versões ou remixes dessas gravações. *Sampling* é uma das muitas técnicas usadas na remixagem e *mashups* são um dos muitos gêneros de remixes (McGRANAHAM, 2010, n. p. *apud* GUNKEL, 2016, p. 16-17).⁶⁶

Inerentes a essas colocações de Gunkel, percebemos que enquanto *sampling* designa o processo de remixagem que Navas associa a uma compreensão verbal do termo remix, *mashups* refere-se à compreensão nominal do termo descrita por Navas. A inclusão do *mashup*, o produto, sob a semântica incrustada ao termo remix vai de encontro ao que propomos, visto que no próximo capítulo investigamos um produto deliberadamente nomeado *mashup* e consideramos para tanto o procedimento criativo de mesmo nome. Diante disso e do que foi estabelecido neste capítulo, entendemos o termo remix como um processo. Isso significa que nos valemos do procedimento criativo remix, e não da concepção mais ampla do termo como uma cultura global, para que a etapa investigativa do remix *Orgulho* seja similar à do *mashup Orgulho e Preconceito e Zumbis*.

De modo a entender o remix musical como um gênero autônomo e reconhecido como tal, com características estéticas próprias, bem como circulação em determinados meios e momentos culturais e sociais, que contribui para e enriquece a música que comunica tais propriedades sem qualquer incongruência com o que a designa como mídia qualificada, é preciso que antes delimitemos as características intrínsecas a esse gênero musical. Para tal, contamos com o modelo para o estudo de transferência de características entre mídias, conforme estabelecido por Elleström (2017a). O autor apresenta um modelo por meio do qual determinada mídia pode ser caracterizada, provendo uma compreensão mais ampla do processo de realização dessa mídia, ou seja, um entendimento completo de seu caráter. O teórico enfatiza que “[...] todas as mídias [...] são necessariamente realizadas na forma de todas as quatro modalidades” (ELLESTRÖM, 2017a, p. 59) e coloca de maneira clara que, “separadamente, essas modalidades constituem campos complexos de pesquisa e não estão relacionadas aos tipos estabelecidos de mídia de forma definida ou definitiva” (ELLESTRÖM, 2017a, p. 58), além de

⁶⁵ No original: “[...] ‘remix’ has also been used as a generic term encompassing both the remixing of a single source [...] and the sampling and mashing up of two or more sources.”

⁶⁶ No original: “an umbrella term that encompassing all types of music that alter original recordings to create new versions, or remixes, of those recordings. Sampling is one of the many techniques used in remixing, and mashups are one of many genres of remixes.”

demonstrar que elas possuem uma estreita relação de interdependência, formando uma trilha de características interconectadas que nos leva do mais básico ao mais intrincado, do tangível ao conceitual, do material ao cognitivo (ELLESTRÖM, 2017a, p. 58). Portanto, ao delimitar as características essenciais da música, levamos em consideração as modalidades semiótica e pré-semiótica – material, sensorial e espaçotemporal – e os aspectos qualificadores contextual e operacional, conforme proposto pelo autor, para a total compreensão da maneira como a música se realiza como mídia qualificada.

A primeira modalidade, na ordenação escalar apontada por Elleström, é a modalidade material, cujo domínio abrange as características materiais inerentes a determinada mídia, ou seja, relaciona-se com aquilo que se constitui de matéria, servindo de interface corpórea pela qual nos serão transmitidos dados sensoriais (ELLESTRÖM, 2017a, p. 61). É importante que não seja confundida com mídia técnica, que “é a mídia material *em si*, a ‘forma’, que realiza e manifesta as propriedades latentes da mídia, o ‘conteúdo’” (ELLESTRÖM, 2017a, p. 60). Dessa forma, a interface corpórea que, na música, tem por razão de ser a transmissão de dados sensoriais que podem por nós serem percebidos são as ondas sonoras. Instrumentos musicais e cordas vocais, por exemplo, são suportes que fazem a mediação das características até então latentes, incluindo as ondas sonoras. Instrumentos musicais e cordas vocais não são, portanto, parte da modalidade material, mas sim mídias técnicas. Na música eletrônica, que se utiliza do som no formato digital, a interface material não é alterada. Segundo John Watkinson, “[...] um sistema básico de áudio digital nada mais é do que um link ponto a ponto que transporta o sinal do áudio analógico de um lugar a outro” (WATKINSON, 2002, p. 10)⁶⁷. Os processos de conversão, portanto, não são percebidos pelo ouvinte, que só recebe o resultado final do som musical. Watkinson (2002) detalha esse processo, estabelecendo que o sinal do “[á]udio analógico que entra no sistema é convertido no conversor analógico-digital [...] em amostras que são expressas em números binários” (WATKINSON, 2002, p. 10)⁶⁸. Em uma codificação binária, o som passa a ser considerado um dado digital, mais fácil de ser manipulado ou armazenado (WATKINSON, 2002, p. 1). O autor continua a descrição do processo, dizendo que “[o]s dados são [...] enviados para o conversor digital-analógico [...], que converte a amostra novamente para uma voltagem analógica” (WATKINSON, 2002, p. 11)⁶⁹ e conclui

⁶⁷ No original: “[...] a minimal digital audio system [...] is no more than a point-to-point link which conveys analog audio from one place to another.”

⁶⁸ No original: “Analog audio entering the system is converted in the analog-to-digital convertor [...] to samples which are expressed as binary numbers.”

⁶⁹ No original: “The data are [...] sent to the digital-to-analog convertor [...], which converts the sample back to an analog voltage.”

que, “[e]ssencialmente, o sinal do áudio digital transporta o som numericamente. Cada amostra é um equivalente numérico da voltagem em um instante correspondente no som” (WATKINSON, 2002, p. 4)⁷⁰. Como o processo de codificação do áudio analógico em dados digitais e a subsequente decodificação desses dados de volta em sinal de áudio analógico é sempre um acontecimento prévio à mediação, as ondas sonoras permanecem como a interface material que nos transmitem os dados sensoriais. Em outras palavras, todo o conteúdo sonoro captado e/ou armazenado nos equipamentos e instrumentos usados em remixes musicais, que são subgêneros da música eletrônica e foco deste estudo, está em algum formato de áudio digital (como mp3, por exemplo), mas, no momento da reprodução dessas canções, o que nos chega aos ouvidos são, ainda, ondas sonoras.

Com a primeira e mais básica característica específica do remix musical estabelecida, a segunda modalidade nos incita a considerar características que se relacionam à percepção que faz com que nós, seres humanos, sejamos capazes de experienciar, e contribuir para, a realização de uma mídia, uma vez que “[a]s mídias não podem se realizar, isto é, mediar, a menos que sejam captadas por um ou mais dos nossos sentidos” (ELLESTRÖM, 2017a, p. 62). Trata-se da modalidade sensorial, definida por Elleström como “os atos físicos e mentais de perceber, através dos órgãos dos sentidos, a interface presente da mídia” (ELLESTRÖM, 2017a, p. 62). Dessa maneira, o remix musical é percebido a princípio pelo órgão auditivo, existindo, contudo, alternativas e/ou simultaneidades possíveis, como a sensibilidade tátil ou a receptibilidade interna devido à ampliação dos cinco sentidos humanos, relatados pelo autor como sentidos internos (ELLESTRÖM, 2017a, p. 63). Ao escutar um remix, por exemplo, o reconhecimento da canção que lhe serviu de *sample* pode engatilhar lembranças que visualizamos internamente (sentido da visão interna). Também é possível que a vibração das ondas sonoras desperte um reflexo tátil caracterizado principalmente pelo arrepio. Estabeleçamos, assim, que nossa percepção do remix musical se faz primordialmente de forma auditiva, mas com possibilidades secundárias táteis, em decorrência da vibração que as ondas sonoras produzem, e visuais, provocadas pela ativação de lembranças relacionadas ao reconhecimento dos *samples* que foram usados.

A terceira modalidade descrita por Elleström é a modalidade espaçotemporal, que nos dá opções dimensionais de tempo e espaço para a caracterização das mídias (ELLESTRÖM, 2017a, p. 63). Novamente, o remix musical oferece formas de se fazer perceber em um modo similar ao que descrevemos na modalidade sensorial, ou seja, a modalidade espaçotemporal

⁷⁰ No original: “Essentially, digital audio carries the sound numerically. Each sample is a numerical analog of the voltage at the corresponding instant in the sound.”

integra, junto às duas anteriores, as características da mídia que não dependem da atribuição de sentido, prontas para serem percebidas, recebidas e interpretadas por nós. O remix musical se caracteriza, de início, unicamente por uma dimensão, o tempo, com uma sequencialidade fixa no caso de música gravada, pois tem uma medição temporal bem estabelecida. Quando a música é executada ao mesmo tempo em que é criada, como no caso de uma performance improvisada de um DJ, a dimensão temporal não tem sequência devidamente definida, apresentando uma sequencialidade não fixa. Temos uma sequência parcialmente fixa quando não há integralização da música, como é o exemplo da música utilizada em cenas de novelas ou jogos. Entretanto, uma obra musical pode desencadear sensações mnemônicas ou experienciais que representam relação entre o ouvinte e a canção, podendo criar o que Elleström inclui como espaço virtual (ELLESTRÖM, 2017a, p. 66), um espaço ilusório que ativa sentidos internos, como o que vivenciamos quando ouvimos determinada canção e “visualizamos” o registro de uma lembrança desencadeada pela experiência auditiva. Isso implica, conseqüentemente, na inclusão de mais uma característica da mídia música na modalidade sensorial, que é justamente a percepção visual que decorre do espaço virtual.

Até o momento, temos que o remix musical caracteriza-se especificamente por uma interface material composta por ondas sonoras que são percebidas por nós primariamente de forma auditiva, mas com possibilidades de percepção tátil e visual, esta última por meio de uma dimensão espacial representada no espaço virtual, já que a dimensão principal dessa mídia é o tempo, com sequencialidade fixa no caso de música gravada. Para a modalidade semiótica, a quarta e última, Elleström considera as atribuições de significado, inexistente nas três modalidades anteriores, pois todo significado é produto de um sujeito e as modalidades material, sensorial e espaçotemporal são pontes para a conexão do sujeito à mídia (ELLESTRÖM, 2017a, p. 69). Baseando-se na tricotomia de funções sígnicas de Charles Sanders Peirce⁷¹, Elleström estabelece três modos de significação concernentes à modalidade semiótica, sendo eles: o modo da convenção, derivado da função sígnica simbólica de Peirce, designando criação de significado por meio de representações proposicionais; o modo da semelhança, relativo à função sígnica icônica de Peirce, que caracteriza a criação de significado por meio de representações pictóricas; e o modo da contigüidade, que se espelha na função sígnica indicial de Peirce, que também engloba as representações pictóricas como meio para criação de significado, diferindo-se do modo de semelhança pelo foco na proximidade em vez

⁷¹ Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um filósofo e grande estudioso de várias áreas do conhecimento. Seus manuscritos continuam a ser publicados até os dias atuais. Foi o fundador do pragmatismo, além de ter contribuído para o campo dos estudos sobre a semiótica.

da semelhança (ELLESTRÖM, 2017a, p. 70-71). Elleström destaca, enfim, que esses três modos se misturam no processo de criação de significado e os três sempre estão envolvidos. É possível, no entanto, observar a predominância de um dos modos (ELLESTRÖM, 2017a, p. 71). No caso do remix musical, o modo de significação da modalidade semiótica que predomina no processo de percepção e cognição é o modo da semelhança, visto que a criação de significado se dá principalmente por meio de associações pictóricas que não dizem respeito à proximidade e representações que não visam signos convencionais, apesar de a linguagem verbal ser uma marca frequente, mas não essencial no remix musical.

Como mídia qualificada, conforme os moldes de Elleström, a música pode ser destacada, para além das características intrínsecas fornecidas pela delimitação por meio das quatro modalidades, pelos aspectos qualificadores contextual, pois circula e é realizada em circunstâncias culturais e sociais específicas (ELLESTRÖM, 2017a, p. 74), e operacional, porque abarca características estéticas e comunicativas (ELLESTRÖM, 2017a, p. 75). Dessa forma, são características latentes específicas do remix musical, subgênero da música eletrônica que investigamos, a transmissão, a comunicação de propriedades estéticas que o estabelecem como manifestação artística em determinado cenário social ou cultural por meio de uma interface material composta por ondas sonoras dimensionadas no tempo e em um espaço virtual, sujeitas à percepção humana pelo sentido da audição e, de maneira secundária, pelo tato e pelo sentido interno da visão.

Assim sendo, retomamos agora alguns pontos relevantes que foram apresentados no primeiro capítulo desta dissertação a fim de traçar paralelos entre seu funcionamento na música e o modo de utilização do remix como procedimento midiático na literatura.

Para Navas (2018), o remix na música consiste em “[p]roduzir uma versão diferente de (uma gravação musical) alterando o equilíbrio das faixas separadas” (NAVAS, 2018, p. 247)⁷². Junto a essa definição, a técnica, também descrita por ele (NAVAS, 2012, p. 65) de extrair amostras (*sampling*) de um produto já existente para que possam ser manipuladas e reagrupadas em um novo produto faz com que essa prática seja similarmente observada na literatura, principalmente em reescritas.

A remixagem de *Orgulho*, por exemplo, acontece de forma análoga à remixagem na música, uma vez que os *samples* do romance de Austen são isolados por Zobo, que os trata separadamente, (re)combinando-os de novas formas, como é o caso das personagens austenianas. Os integrantes da família Bennet são isolados e retrabalhados individualmente,

⁷² No original: “Produce a different version of (a musical recording) by altering the balance of the separate tracks.”

sendo então recombinaados de um modo diferente no remix. Conforme Nilton Faria de Carvalho expõe, “[a] música remixada é a modificação [...] que ganha novos arranjos, mas a escolha desta dentro de certa temporalidade depende dos critérios relacionados ao sentimento do artista e ao seu desejo de retrabalhá-la no presente” (CARVALHO, 2016, p. 63). Isso significa que Zobo, de forma declarada, revisita *Orgulho e Preconceito* com um novo olhar e, assim como acontece na música, ao fazer uma remixagem do romance, a autora escolhe criteriosamente os *samples* (amostras) que possibilitarão o reconhecimento da obra-fonte. Como o remix de Zobo apresenta um contexto diferente do contexto austeniano, o plano de fundo de *Orgulho* traz um cenário contemporâneo que mostra em determinados momentos da narrativa uma urgência de comunicação, o que torna o remix mais rápido e fluído, contrapondo aquilo que acontece no *Orgulho e Preconceito* de Austen. De acordo com Harold Bloom:

Muito de *Orgulho e Preconceito* se move no ritmo da própria vida: a ação é representada com um grau de detalhe e plenitude de diálogo que dá uma ilusão dramática altamente desenvolvida. Mas observe o quão rápido o contador de histórias pode mudar para uma sinopse drástica quando parece desejável intensificar a ação e passar para uma cena essencial para a trama (BLOOM, 2004, p. 61).⁷³

Vale ressaltar que essa mudança repentina descrita por Bloom não se refere a diálogos, mas à narração. A urgência, nesse caso, não é comunicativa, mas narrativa, em pontos do romance em que o narrador se “apressa” no encerramento de determinada passagem cuja relevância para a trama já se cumpriu.

Assim como acontece na música, para remixar uma narrativa literária é preciso que as “faixas” (*tracks*) estejam separadas de modo a serem manipuladas uma a uma e depois reorganizadas em uma nova obra. As faixas de uma canção geralmente se constituem de elementos individuais, como a vocalização ou o percurso de um determinado instrumento. Não é incomum, porém, encontrarmos canções cuja faixa instrumental agrega vários ou até mesmo todos os instrumentos de uma só vez, separada apenas do vocal, ou ainda canções que são integralmente gravadas em uma só faixa. Contudo, a manipulação de faixas gravadas separadamente constitui-se em uma grande vantagem no contexto atual, sendo capaz de reduzir drasticamente o tempo de produção de um álbum ao evitar regravações de elementos que do contrário não estariam isolados. Hans Weekhout esclarece que:

⁷³ No original: “Much of *Pride and Prejudice* moves at the pace of life itself: the action is rendered with a degree of detail and fullness of dialogue that gives a highly developed dramatic illusion. But note how fast the storyteller can shift to drastic synopsis when it seems desirable to step up the action and move on to a scene essential to the plot.”

[a] separação dos instrumentos geralmente é uma meta importante para a produção. Isso porque você deseja que o ouvinte se conecte a todos os instrumentos. A separação é melhor alcançada na fase de gravação, escolhendo o instrumento certo, o melhor estilo de execução e as notas musicais que melhor suportam a música. Esses aspectos são decisivos para o direcionamento geral da gravação. Somente depois que todas as opções musicais foram exploradas, o estúdio e sua tecnologia entram em ação para construir um bom som e melhorar ainda mais a separação e o contraste. Isso envolve encontrar o melhor microfone e sua posição, usando a melhor acústica e, por último, mas não menos importante, fazendo a melhor combinação possível (WEEKHOUT, 2019, p. 4).⁷⁴

As etapas descritas criam um alicerce seguro para o que se segue, a mixagem (combinação). Mas antes da década de 1960, o processo de gravação, que já demandava um exaustivo processo de regravação, não era amigável a esse tipo de captação individualizada, o que mudaria com a chegada de novas tecnologias:

Usando um gravador multicanal de 4 a 8 faixas, tornou-se possível gravar vários microfones separadamente. Isso permitiu o equilíbrio de sinais após a gravação, regravação de instrumentos individuais e alteração do som de um instrumento individual. As pessoas descobriram que era mais eficaz manipular instrumentos separando-os acusticamente (WEEKHOUT, 2019, p. 7).⁷⁵

A partir daí, os aparatos tecnológicos facilitariam cada vez mais a manipulação de faixas, com impacto direto também na mixagem. Em geral, a qualidade da produção musical em estúdios passou por uma melhora significativa, mas nada se comparava ao salto que a tecnologia digital concederia. Weekhout destaca que, com a chegada da tecnologia digital ao estúdio,

[t]ornou-se possível gravar digitalmente em máquinas multitrilhas de 24, 32 ou 48 trilhas. Os sons de bateria foram aprimorados ou mesmo substituídos por samples, os bateristas foram substituídos por loops de bateria. Gradualmente, mais e mais tarefas de produção podem ser executadas com um computador (WEEKHOUT, 2019, p. 9).⁷⁶

⁷⁴ No original: “Separation of instruments is usually an important goal for production. That’s because you want the listener to connect with every single instrument. Separation is best achieved in the recording stage, by choosing the right instrument, the best playing style and the musical notes that best support the song. These aspects are decisive for the general direction of the record. Only after all musical options have been explored, the studio and its technology come into play to build a good sound and to further improve separation and contrast. This involves finding the best mic and its position, using the best acoustics and, last but not least, making the best possible mix.”

⁷⁵ No original: “By using a 4- to 8-track multitrack recorder, it became possible to record multiple microphones separately. This allowed balancing signals after recording, rerecording of individual instruments and changing the sound of an individual instrument. People discovered that manipulating instruments was more effective by separating them acoustically.”

⁷⁶ No original: “Digital technology entered the studio. It became possible to record on a 24-, 32- or 48-track multitrack machines digitally. Drum sounds were enhanced or even replaced with samples, drummers were replaced by drum loops. Gradually, more and more production tasks could be executed with a computer.”

O ritmo de evolução não desacelerou. Como apontado por Weekhout, o computador passou a ofertar possibilidades cada vez maiores, fazendo com que atualmente qualquer pessoa seja capaz de produzir sua própria gravação e fazer sua própria mixagem sem sair de casa.

A prática de remixagem consiste em mixar novamente, ou seja, rearranjar as faixas de acordo com o desejo pessoal de quem as manipula. Esse processo depende, portanto, de que a canção que se pretende remixar já tenha passado pelas etapas de gravação e produção e que já tenha sido lançada no mercado musical.

A seguir indicamos como a autora do remix explora as brechas que percebe no romance de Austen. A remixagem de *Orgulho* acontece de maneira similar à da música, na qual o remix é uma “[...] atividade de retirar amostras de materiais pré-existentes para combiná-las de novas formas de acordo com o gosto pessoal” (NAVAS, 2012, p. 65)⁷⁷. Zoboí isola os *samples* do romance, tratando cada um separadamente, (re)combinando-os de novas formas dentro de seu enredo reimaginado. Cada personagem da família Bennet, por exemplo, é isolado e tratado separadamente, para que possa ser (re)combinado de forma a se ajustar ao contexto do remix.

Com isso em mente, e como nossa análise tem como foco a manipulação dos *samples* do *Orgulho e Preconceito* e a consequente reorganização dos mesmos no remix *Orgulho*, apresentamos a seguir elementos que, na estrutura de um texto narrativo, são dispostos de forma semelhante à das faixas em uma composição musical. Os elementos que constituem um texto narrativo são as personagens, o tema, o enredo, o tempo, o espaço e o(s) narrador(es); e ainda tom, simbolismos, estilo e ironia. A remixagem geralmente ocorre a partir de uma amostra da personalidade de uma personagem, de seu comportamento, e não de um trecho recortado e colado de *Orgulho e Preconceito*. No remix musical, uma das faixas manipuladas, como a faixa instrumental de uma bateria, por exemplo, tende a estabelecer os critérios para que o reajuste das faixas subsequentes possibilite a recombinação e a criação do remix. Isso ocorre também no remix literário, portanto, nossa análise enfatiza o processo de caracterização no remix de Zoboí, uma vez que todos os demais elementos parecem se ajustar às mudanças efetivadas nas personagens.

⁷⁷ No original: “[...] activity of taking *samples* from pre-existing materials to combine them into new forms according to personal taste.”

3.3 Remix: a elementar arte de (re)contar

A seguir trataremos das mudanças às quais *Orgulho e Preconceito* é submetido quando remixado por Ibi Zoboi em *Orgulho*. Em nossa investigação, identificamos que tais mudanças consistem em modificações e ocorrem em dois níveis: 1) as textuais, que estão explícitas no texto da narrativa, como a mudança no foco narrativo; e 2) as contextuais, que se manifestam implicitamente, como a alteração do espaço social.

No enredo de *Orgulho*, a sequência se dá por meio do encadeamento das ações. A introdução do espaço e dos principais personagens é feita no primeiro par de páginas do romance, para logo em seguida se apresentar a complicação: a vinda da família Darcy para a comunidade de Bushwick, que desencadeia uma série de acontecimentos que tumultuam a vida da família Benitez. A protagonista Zuri Benitez, que também narra a história, não se mostra muito receptiva com a chegada dos novos vizinhos, demonstrando principalmente sua antipatia com o filho mais novo do casal Darcy, Darius.

Em um jantar preparado pela Sra. Benitez, que é chamada de mama⁷⁸ por suas filhas, para comemorar a chegada da irmã mais velha de Zuri, Janae, mais dois personagens são apresentados: madrina, que é a dona do prédio em que a família Benitez mora, e seu sobrinho Colin. Janae logo se encanta com Ainsley Darcy, com quem se relaciona. Zuri desaprova esse romance, mas é aconselhada por madrina a deixar de lado sua implicância.⁷⁹

A relação de Zuri com o seu bairro é muito próxima e as mudanças pelas quais o lugar está passando refletem na personagem, cuja visão de mundo se expande ao longo da narrativa. Bushwick vai ganhando mais evidência na narração de Zuri após a chegada dos Darcy. Durante a festa da rua, que é a versão repaginada do baile de Hertfordshire, o comportamento dos irmãos Darcy é distinto. Enquanto Ainsley tenta se misturar, Darius permanece com uma postura de superioridade.

Depois do fim do relacionamento entre Janae e Ainsley, Zuri recebe uma passagem de ônibus como presente da irmã mais velha para conhecer a Universidade de Howard, localizada na capital estadunidense. Lá, ela participa de uma batalha de poesia e, ao receber os aplausos do público, percebe que Darius está presente observando-a. Na volta para Bushwick, Darius lhe oferece carona e conta que ele foi o responsável pela separação de Janae e Ainsley,

⁷⁸ Na versão original em língua inglesa, as palavras Mama, Papi e Madrina são escritas com inicial maiúscula, porém na tradução em português do Brasil são escritas com inicial minúscula.

⁷⁹ Personagens de *Orgulho* e seus relativos em *Orgulho e Preconceito*: Zuri Benitez (Elizabeth Bennet), Janae Benitez (Jane Bennet), mama (Sra. Bennet), papi (Sr. Bennet), Darius Darcy (Sr. Fitzwilliam Darcy), Ainsley Darcy (Sr. Charles Bingley), madrina (Lady Catherine de Bourgh), Colin (Sr. Collins) e Warren (Sr. Wickham).

mas também explica o terrível motivo de sua implicância com Warren, com quem Zuri tem um flerte. Zuri briga com Darius por causa do que ele confessa, mas as advertências que ele faz sobre Warren fazem com que ela lhe dê uma chance.

As diferenças sociais e econômicas entre eles continuam a causar constrangimentos, mas ambos decidem continuar juntos. A história chega a seu ápice quando madrina falece e Colin herda o prédio em que a família Benitez mora. Colin resolve vender o prédio, fazendo com que a família de Zuri tenha que se mudar.

As ações se desenrolam em uma sequência cronológica linear em que o leitor e o narrador compartilham um conhecimento simultâneo, ou seja, nenhum dos dois tem acesso a informações privilegiadas. Não há ocorrências de flashbacks ou quaisquer incursões que alterem a linearidade das ações. Como a história é narrada em primeira pessoa, a compreensão de Zuri vai se desenvolvendo dinamicamente, tal como acontece com a personagem e o leitor, o que é refletido no uso dos verbos nas frases narrativas no tempo presente. A narrativa se passa quase que inteiramente na comunidade de Bushwick, na periferia de Nova Iorque, e o espaço é retratado com precisão pela autora:

Tanto Ainsley quanto Darius estão olhando em volta como se nunca tivessem visto nada parecido – temos, ao longo das ruas, prédios com letreiros coloridos e palavras como *taquería*, *botânica*, *Iglesia Pentecostal*. Depois de atravessarmos a avenida Myrtle, o bairro para de parecer Bushwick (ZOBOI, 2019, p. 63, itálicos do autor).⁸⁰

Os principais personagens são: Zuri Benitez, uma adolescente de 17 anos que sonha em ir estudar na Universidade de Howard e tem orgulho de suas raízes afro-latinas e de seu bairro; Janae, a irmã mais velha de Zuri, considerada a irmã intelectual e que é a primeira de sua família a cursar a universidade, em Syracuse; mama, que é escandalosa e adora uma fofoca; papi, que é mais calado, gosta de ler e trabalha a noite; Ainsley, o simpático filho mais velho do casal Darcy, com personalidade bem diferente de seu irmão mais novo Darius, que se acha superior aos demais. Todas as personagens de *Orgulho e Preconceito* foram retrabalhadas, sem deixarem de ser reconhecíveis no remix.

Em *Orgulho e Preconceito*, a Sra. Bennet é descrita em uma passagem da seguinte forma:

A mente dela era menos difícil de descrever. Era uma mulher de inteligência medíocre, pouca cultura e temperamento inconstante. Quando se contrariava,

⁸⁰ No original: “Both Ainsley and Darius look around as if they’ve never seen buildings like these before – lined up next to each other with colorful signs and words like *taquería*, *botánica*, and *Iglesia Pentecostal*. Once we cross Myrtle Avenue, Bushwick starts to not look like Bushwick anymore” (ZOBOI, 2018, p. 63).

imaginava estar doente dos nervos. Seu objetivo na vida era ver as filhas casadas; **seu consolo, as visitas e as fofocas** (AUSTEN, 2010, p. 238, grifo nosso).⁸¹

Já na narrativa de Zoboí, lemos: “[é] assim que mama é – o coração do bairro, bombeando galinhada, bananas fritas, *sancocho*, bacalhau, *pastelitos* e arroz negro para quase todas as casas do quarteirão. Em troca, **ela recebe todas as fofocas**” (ZOBOI, 2019, p. 20, itálicos do autor, grifo nosso)⁸². É possível reconhecer a presença um tanto indiscreta da personagem da Sra. Bennet na remixagem feita por Zoboí na forma da personagem mama. Assim como a Sra. Bennet é descrita pela fortuna crítica de Austen, Zuri descreve sua mãe como “a mais escandalosa de todas, e, de vez em quando, a que me dá mais vergonha” (ZOBOI, 2019, p. 9)⁸³. Em seguida a protagonista estabelece um contraponto a si mesma, a sua irmã mais velha Janae e seu pai, que ela carinhosamente chama de papi, como sendo “os mais tímidos da família” (ZOBOI, 2019, p. 9)⁸⁴. Zoboí, de forma declarada, revisita *Orgulho e Preconceito* de posse de um novo olhar, de modo a analisar e enxergar as brechas para criar um novo contexto, atribuindo à obra de Austen um novo significado.

3.4 *Orgulhos e Preconceito: (re)compondo uma obra atemporal*

Algumas das ações desempenhadas pelas personagens são simplesmente transportadas do romance austeniano para o remix, como o amor que pai e filha têm pelos livros e pela leitura e o orgulho que a protagonista demonstra em ambas as obras. Zuri Benitez orgulha-se das raízes sociais e familiares de forma similar à que fez de Elizabeth Bennet um ícone entre as personagens de Austen. Esse orgulho faz com que a heroína austeniana do remix de Zoboí se levante em luta contra as transformações socioculturais de seu bairro, provocadas pela repentina chegada de uma família com mais posses que os demais habitantes locais.

No remix, a inscrição na orelha do livro descreve a protagonista da seguinte forma: “Zuri Benitez tem orgulho. Orgulho do Brooklyn, de sua família e de suas raízes afro-latinas” (ZOBOI, 2019, n. p.). O orgulho, portanto, é a principal característica da personagem, que já é apresentada para o leitor antes mesmo do início da narrativa. Assim, apesar de ser um processo

⁸¹ No original: “Her mind was less difficult to develop. She was a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper. When she was discontented, she fancied herself nervous. The business of her life was to get her daughters married; **its solace was visiting and news**” (AUSTEN, 2014, p. 7, grifo nosso).

⁸² No original: “That’s just how Mama is – she’s the heart of the neighborhood, pumping stewed chicken, banan pezé, *sancocho*, bacalao, *pastelitos*, and black rice to just about every single household on our block. And in exchange, **she gets all the gossip**” (ZOBOI, 2018, p. 15, grifo nosso).

⁸³ No original: “She’s the loudest of them all, and she can be the most embarrassing” (ZOBOI, 2018, p. 3).

⁸⁴ No original: “[...] the quiet ones in my family” (ZOBOI, 2018, p. 3).

diferente do *mashup*, a remixagem de *Orgulho e Preconceito* ocorre de forma a deixar alguns *samples* inalterados, ainda que não sejam simplesmente recortes textuais, ou efetivando um mínimo de alteração gráfica, como é o caso dos nomes de alguns personagens e do título da obra. O prazer do reconhecimento é certamente um resultado dessa prática. O tempo da narrativa também não sofre alterações em sua estrutura durante o processo de remixagem, mantendo a linearidade cronológica.

Os *samples* remodelados por ZoboI raramente são textuais. A localização geográfica e as condições sociais de um determinado ambiente são preferidas na remixagem, não um pedaço de texto descritivo da obra de Austen. Não há predominância de transposições frasais para se narrar a cadeia de ações, como frequentemente acontece no *mashup*. As ações em geral cooperam para um enredo totalmente reformulado, cuja única ligação perceptível com a trama de *Orgulho e Preconceito* é a conturbada relação entre os protagonistas causada pelos sentimentos de orgulho e de preconceito que os rodeiam e que os dominam.

Outro exemplo de como ZoboI se utiliza de *samples* não textuais para trazer elementos do romance austeniano para o novo contexto do remix está na relação entre pai e filha, como foi dito anteriormente. O sentimento de cumplicidade entre Zuri e seu pai Beni se assemelha à predileção do Sr. Bennet por Elizabeth em *Orgulho e Preconceito*. Podemos confirmar essa nova contextualização em uma das passagens focalizadas por Zuri:

- Não tenho interesse em nenhum daqueles meninos, madrina. Vou para a faculdade, depois vou arrumar um emprego. Não preciso de *investidor* nenhum para cuidar de mim.
- Papi sai da cozinha, onde começou a lavar a louça, chega perto e me dá um dos seus *fist bumps* bobos.
- **Essa é a minha garota! Essa aqui tem cérebro** (ZOBOI, 2019, p. 23, itálicos do autor, grifo nosso).⁸⁵

Colocando o trecho anterior em interface com um trecho de *Orgulho e Preconceito* que mostra a preferência que o Sr. Bennet tem por Elizabeth, veremos a atualização a que o contexto é submetido:

- Isso é excesso de zelo, sem dúvida. Estou certo de que o Sr. Bingley ficará muito contente em vê-la; e eu vou mandar a ele um bilhete por seu intermédio, garantindo-lhe o meu caloroso consentimento ao casamento dele com qualquer uma das minhas filhas, à escolha dele; mas devo escrever umas palavrinhas em favor da minha pequena Lizzy.

⁸⁵ No original: “I have no interest in either of those boys, Madrina. I’m going to college and getting a job – I don’t need an *investor* to take care of me.” Papi comes out of the kitchen where he was getting started on the dishes, comes over to me, and gives me one of his awkward fist bumps. “**Now that’s my baby girl! She got her own mind**” (ZOBOI, 2018, p. 18, grifo nosso).

– Não quero que você faça isso. Lizzy não é nem um pouco melhor do que as outras; e tenho certeza de que não tem a metade da beleza de Jane, nem metade do bom humor de Lydia. Mas você sempre dá a *ela* a preferência.
– Nenhuma delas tem muita coisa que as recomende – replicou ele; – são todas tolas e ignorantes, como as meninas sempre são; **mas Lizzy é um pouco mais esperta que as irmãs** (AUSTEN, 2010, p. 238, itálicos do autor, grifo nosso).⁸⁶

Primeiramente, há um encurtamento do *sample* utilizado. O contexto do remix de Zoboí é a contemporaneidade, apresentando certa urgência na comunicação, que passa a ser mais rápida e fluida, bem diferente do diálogo no contexto austeniano, que preza pela polidez do século XIX. A sutileza com que Austen diluía os ideais e os posicionamentos das personagens em narrações e diálogos extensivos não é vista em *Orgulho*. Em segundo lugar, as partes destacadas nos trechos demonstram que a relação entre pai e filha é mantida, mesmo que expressa de forma distinta e informal. No remix de Zoboí, a afirmação do pai acontece de forma mais espontânea, como uma exclamação, enquanto o Sr. Bennet limita-se a uma declaração sem mudança de tom.

Assim como em um remix musical, a manipulação à qual os elementos isolados são submetidos tem que os preparar de forma a fazer com que se encaixem perfeitamente quando forem remontados. O produto da remixagem exige uma estrutura consistente que lhe atribua status de autonomia para só então, quando é de fato um produto por si só, ser considerado o remix de outro produto. Em outras palavras, o processo de remixagem requer minúcia técnica que na música se manifesta pelo manejo de softwares e hardwares e pela estruturação dos elementos que fazem com que a música seja música, como o ritmo e a harmonia, pois é preciso ser canção para ser remix de uma canção.

Na literatura, de modo equivalente, é preciso que o produto da remixagem seja portador de autonomia, um produto literário visto como tal, legitimado pelos moldes que o fazem ser considerado literatura. Sendo assim classificado, esse produto literário está apto a ser considerado um remix de outro produto literário. O *Orgulho* de Zoboí, literatura autônoma e remix do *Orgulho e Preconceito* de Austen, (re)monta, no processo de remixagem, os *samples* retrabalhados e atualizados ao nosso contexto, ao novo enredo. A nova contextualização demandou algumas mudanças drásticas para a manutenção da verossimilhança, como o

⁸⁶ No original: “You are over scrupulous, surely. I dare say Mr. Bingley will be very glad to see you; and I will send a few lines by you to assure him of my hearty consent to his marrying whichever he chooses of the girls; though I must throw in a good word for my little Lizzy.” “I desire you will do no such thing. Lizzy is not a bit better than the others; and I am sure she is not half so handsome as Jane, nor half so goodhumoured as Lydia. But you are always giving her the preference.” “They have none of them much to recommend them,” replied he: “they are all silly and ignorant like other girls; **but Lizzy has something more of quickness than her sisters**” (AUSTEN, 2014, p. 6-7, grifo nosso).

deslocamento do foco do qual a temática do casamento era alvo na obra-fonte para questões condizentes ao novo espaço social: o racismo e a segregação.

Tais mudanças não podem ser vistas como inserções, mas antes como adequações, ajustamentos necessários à correta estruturação da narrativa remixada. Algo semelhante aos ajustes da temporalidade em um remix musical, no qual o número de batidas por minuto, por exemplo, pode ser aumentado ou diminuído, fazendo com que nem todos os elementos da canção-fonte sejam utilizáveis. Tais elementos terão de ser (re)ajustados, mesmo que isso signifique a substituição desses por outros equivalentes, como a supressão de um refrão vocal que cede lugar a uma passagem instrumental, por exemplo.

No contexto histórico de *Orgulho e Preconceito*, era comum que os pais indicassem ou até mesmo escolhessem os possíveis pretendentes das filhas. Já em *Orgulho*, devido às diversas mudanças socioculturais pelas quais a sociedade passou nos séculos que distanciam as duas obras, a mulher contemporânea detém direitos que lhe eram negados àquela época. Janae, portanto, não vê necessidade em consultar seus pais sobre seus relacionamentos, sobre os quais prefere conversar com Zuri:

- Z? – chama Janae sem olhar para mim.
- Oi?
- Você acha que eu tenho chance?
- De quê?
- Com o Ainsley – diz ela baixinho.
- Merda – E isso é tudo o que consigo responder (ZOBOI, 2019, p. 33).⁸⁷

A total ausência de formalidades, como o uso frequente que Zuri faz da palavra “merda”, e urgência de comunicação são inerentes ao diálogo entre as irmãs adolescentes, demonstrando o distanciamento histórico entre as obras. Apesar disso, a tentativa de direcionar os relacionamentos das filhas pelo casal Bennet na obra-fonte não é de todo suprimida, mas deslocada para outra personagem no remix:

- Beni! – A madrina chama o papi. – Viu as bênçãos que Oxum deixou na sua porta? *Dios mio!* Suas preces foram atendidas!
- [...]
- Seus genros ricos acabaram de se mudar para o outro lado da rua, o pai deles é *investidor*. Oxum trouxe maridos para suas filhas cedo, para vocês terem alguns anos para se conhecerem melhor. Vocês deviam convidar o pessoal (ZOBOI, 2019, p. 21-22, itálicos do autor).⁸⁸

⁸⁷ No original: “Z?” Janae says without looking at me. “Yeah?” “Do you think I have a chance?” “With who?” I ask. “Ainsley,” she says, her voice soft. “Shit” is all I say” (ZOBOI, 2018, p. 30).

⁸⁸ No original: “Beni!” Madrina calls out to Papi. “Did you see the blessings that Ochún has brought to your door? Dios mío! Your prayers have been answered!” [...] “Your rich son-in-laws just moved in across the street. Their father is an *investor*. Ochún has delivered your daughters’ husbands nice and early so you have a few years to get to know them. You should invite them over” (ZOBOI, 2018, p. 16-17).

A madrina, que é uma sacerdotisa de Oxum na Santería⁸⁹, é o resultado da remodelação da personagem austeniana que talvez tenha sofrido as mais profundas transformações, Lady Catherine. Em *Orgulho e Preconceito* essa personagem é descrita como uma mulher orgulhosa, que pretendia manter, por meio do casamento de seu sobrinho Sr. Darcy e de sua filha Srta. De Bourgh, as fortunas de ambas as famílias. Representa a hereditariedade, característica com estreita ligação à questão financeira no romance de Austen, uma vez que um dos temas centrais é justamente a incapacidade das irmãs Bennet de serem herdeiras da propriedade de Longbourn. Já em *Orgulho*, há um certo simbolismo na figura de madrina, pois além de não ter qualquer relação de parentesco com a família Darcy, ela é descrita como uma senhora de 65 anos, agradável, falante, que comumente distribui conselhos a qualquer pessoa que os pede e muitas vezes serve mesmo como guia. A madrina representa algo muito mais parecido com a visão que Elizabeth Bennet tinha sobre família do que a simples hereditariedade simbolizada por Lady Catherine. A ancestralidade, cuja importância no remix de Zoboí ocupa lugar de destaque, é muito bem caracterizada pela personagem da madrina. Além disso, esse trecho faz referência a Oxum, que na Santería haitiana é considerada a orixá da riqueza, do amor e da felicidade. Tanto Zoboí quanto a família Benitez têm raízes haitianas, portanto, é importante analisarmos os domínios de Oxum no Haiti, visto que pode haver variações dependendo do país/região e da vertente religiosa. Quando madrina diz que os garotos Darcy foram um presente enviado por Oxum às filhas do Sr. Benitez, podemos associá-los à riqueza, ao amor e à felicidade, dádivas que no remix de Zoboí seriam recebidas de Oxum por meio do casamento insinuado por madrina. Há, então, um possível contraponto entre essa concepção primariamente religiosa do casamento e a concepção do mesmo em *Orgulho e Preconceito*, com grande ênfase socioeconômica.

Na obra de Austen, a propriedade da família Bennet corre risco de passar para o parente do sexo masculino mais próximo, uma vez que naquela época existia a lei da primogenitura, como demonstra essa passagem do romance:

Consistiam os bens do sr. Bennet quase inteiramente numa propriedade de duas mil libras de rendimento por ano, que, para a desgraça das filhas, estava

⁸⁹ Santería, como descrita por Mary Ann Clark (2007), tem suas raízes no Iorubá e possui muitas variantes dentre as quais a religião dos Orixás, que é remanescente das tradições nigerianas, como o Candomblé (e outras variantes dos cultos de matriz africana no Brasil, como a umbanda e o Omolokô), parte do Vodun no Haiti e o Xangô em Trinidad.

vinculada, na falta de um herdeiro varão, a um parente distante [...] (AUSTEN, 2010, p. 252).⁹⁰

Conforme explicitado por Adriana Zardini, “caso a família não tivesse varões, a herança seria transmitida ao parente masculino mais próximo” (ZARDINI, 2013, n. p.). Isso significa que os Bennet poderiam perder a posse da casa quando o patriarca morresse, visto que o casal tivera cinco filhas e, conseqüentemente, a herança seria transferida para um primo distante do Sr. Bennet – Sr. Collins. Paralelamente, em *Orgulho* a ameaça de perder a posse do apartamento se dá pelo processo de gentrificação, o que se concretiza quando a madrina morre e Colin decide vender o prédio habitado pelos Benitez.

A mudança da família Benitez, no remix de Zoboi, conseqüentemente adquire o mesmo grau de importância para o enredo que o casamento dos protagonistas tem na obra-fonte. É o ponto máximo da narrativa, em que as últimas decisões são tomadas e os destinos das personagens são definidos.

A passagem a seguir, de *Orgulho e Preconceito*, retrata o baile de Hertfordshire, em que são apresentados os convidados que alugaram a propriedade de Netherfield Park, e é o momento em que temos também uma descrição da personalidade do Sr. Bingley em contraste à do Sr. Darcy.

O sr. Bingley logo fez amizade com todas as principais pessoas do salão; era animado e expansivo, dançava todas as danças, zangou-se porque o baile acabou tão cedo e falou em dar ele mesmo um baile em Netherfield. [...] Que contraste entre ele e o amigo! **O sr. Darcy dançou uma vez** com a sra. Hurst e outra com srta. Bingley, **recusou-se a ser apresentado a qualquer outra mulher** e passou o resto da festa a caminhar pelo salão, conversando de quando em quando com alguém de seu próprio grupo (AUSTEN, 2010, p. 241, grifo nosso).⁹¹

Em *Orgulho*, o trecho do baile vitoriano em Hertfordshire cede lugar à festa da rua de Bushwick (*Bushwick Block Party*), na qual Zoboi traz a vivacidade da comunidade para a narrativa. A Sra. Benitez faz parte do comitê que organiza a festa do bairro, e sua família, especialmente Zuri, mostra muita animação com o evento, pois é o lugar e o momento em que todas as pessoas se misturam.

⁹⁰ No original: “Mr. Bennet’s property consisted almost entirely in an estate of two thousand a year, which, unfortunately for his daughters, was entailed, in default of heirs male, on a distant relation [...]” (AUSTEN, 2014, p. 29).

⁹¹ No original: “**Mr. Bingley had soon made himself acquainted with all the principal people in the room; he was lively and unreserved, danced every dance,** was angry that the ball closed so early, and talked of giving one himself at Netherfield [...] **Mr. Darcy danced only once** with Mrs. Hurst and once with Miss Bingley, **declined being introduced to any other lady,** and spent the rest of the evening in walking about the room, speaking occasionally to one of his own party” (AUSTEN, 2014, p. 12-13, grifo nosso).

Ele [Ainsley] conhece todos os passos, embora seja um pouco desajeitado, o que faz **ele parecer ainda mais fofo**. Fico com raiva de mim mesma só de pensar nisso.

Vejo **Darius** observando todo mundo também. Ele **não está nem balançando a cabeça com a música, nem sorrindo, nem olhando para o pessoal ao redor**. Só está ali, parado na calçada, os braços cruzados, agindo como se estivesse acima daquilo (ZOBOI, 2019, p. 42, grifo nosso).⁹²

Apesar da remodelagem que as personagens sofreram, é possível associarmos o Sr. Bingley e o Sr. Darcy às personagens de Ainsley e Darius, que no remix são irmãos. Isso ocorre devido aos *samples* utilizados em sua construção na composição do remix. Assim como acontece com as personagens, o espaço também foi remodelado, como podemos observar nos trechos anteriores. O deslocamento de um salão de festa vitoriano para as ruas de Bushwick serve de suporte à atualização efetivada por Zoboi, para que a ambientação social pudesse atender à verossimilhança.

Em *Orgulho e Preconceito*, após o baile, as duas irmãs conversam e Jane confia a Elizabeth suas impressões sobre o Sr. Bingley:

Quando Jane e Elizabeth ficaram sozinhas, a primeira, que antes fora discreta em seus elogios ao sr. Bingley, confidenciou à irmã o quanto o admirava.

– Ele é exatamente como um jovem deve ser – disse ela –: sensato, bem-humorado, animado; e nunca vi modos tão alegres! Tanta desenvoltura com tanta educação!

– Ele também é lindo – replicou Elizabeth –, o que um jovem também deve ser, se possível. Seu caráter fica assim completo.

– Fiquei muito lisonjeada quando ele me convidou a segunda vez para dançar. Não esperava tal cumprimento.

– Ficou mesmo, não é? Pois eu fiquei orgulhosa por você [...] (AUSTEN, 2010, p. 243).⁹³

Pelo trecho, a atitude de Elizabeth é de apoio ao possível relacionamento entre Jane e Sr. Bingley, ainda que na sequência do diálogo Lizzie demonstre de forma sutil e extremamente polida certa preocupação, aparentemente imperceptível para Jane, com o julgamento sempre indulgente que a irmã tende a fazer de todos que conhece. Ainda assim, Elizabeth não se vê capaz de contrariar a felicidade de Jane.

⁹² No original: “**He knows all the dance moves**, even though he’s a little off beat, and **this makes him look kind of cute**. I’m mad at myself for even thinking that. I spot **Darius** watching them too. He’s **not bopping his head, smiling, or even looking at all the kids around him**. **He just stands there on the sidewalk, with his arms crossed, acting like he’s too good for all this**” (ZOBOI, 2018, p. 41, grifo nosso).

⁹³ No original: “When Jane and Elizabeth were alone, the former, who had been cautious in her praise of Mr. Bingley before, expressed to her sister how very much she admired him. ‘He is just what a young man ought to be,’ said she, ‘sensible, good-humoured, lively; and I never saw such happy manners! so much ease, with such perfect good breeding!’ ‘He is also handsome,’ replied Elizabeth, ‘which a young man ought likewise to be if he possibly can. His character is thereby complete.’ ‘I was very much flattered by his asking me to dance a second time. I did not expect such a compliment.’ ‘Did not you? I did for you’ [...]” (AUSTEN, 2014, p. 16).

No remix, o comportamento de Zuri não demonstra intenção de filtrar as opiniões que a protagonista tem sobre o envolvimento de Janae com Ainsley:

Ainsley diz alguma coisa, meio que se despedindo e me convidando para voltar, mas eu o ignoro e passo direto.
Nem chegamos ao nosso prédio quando Janae se vira para mim e fala, com um sorriso imenso.
– Ele vai me levar para sair no fim de semana.
Ah, não vai, não!, penso, e reviro os olhos para a minha irmã (ZOBOI, 2019, p. 55, itálicos do autor).⁹⁴

A reação de Zuri, revirando os olhos com a descoberta de que a irmã mais velha teria um encontro com o irmão de Darius é espontânea, sem a sutileza e a polidez com que Elizabeth se porta diante de uma situação similar.

As opiniões de Elizabeth e Zuri não são diferentes, mas estão em níveis de evidência diferentes. No remix musical, o destaque de um ou outro elemento, bem como o apagamento desse destaque, é um dos tipos de manipulação mais comuns. Por vezes, uma segunda voz pode ganhar mais destaque apenas se a primeira voz lhe cede espaço para isso. Algumas das técnicas de remixagem, como a equalização, podem ser usadas, inclusive, para a correção de faixas sem que seja necessário substituí-las ou regravá-las. Em *Orgulho*, a sutileza e a formalidade na conversa entre irmãs em um contexto contemporâneo não são mais importantes do que a honesta e imediata demonstração de entendimento. Além disso, com a troca do foco narrativo da terceira pessoa em *Orgulho e Preconceito* para a primeira pessoa em *Orgulho*, Zuri passa a ter mais voz que Elizabeth, o que significa maior controle sobre a narrativa. É o ponto de vista de Zuri que o remix nos oferece e a história nos é apresentada, portanto, marcada por seu poder narrativo.

Outro ponto relevante é a maneira como Zoboí aborda as transformações que o bairro vem sofrendo com a supervalorização ligada ao processo de gentrificação e que se acentua frente ao ponto de vista do narrador com a chegada da família Darcy. O narrador descreve não só as mudanças na rotina do bairro, mas também a repaginação sofrida pela “mansãozinha”, que Zuri retrata como “se ela tivesse sido inscrita em um reality show” (ZOBOI, 2019, p. 7)⁹⁵. Pouco adiante, ela narra o resultado da reforma pela qual a “mansãozinha” passou: “[a]gora parece uma propriedade que deveria estar em um bairro rico,

⁹⁴ No original: “Ainsley says something to me along the lines of goodbye and come again, but I ignore him and brush right past him. We’re not even on our front stoop when Janae says to me with a giant smile, ‘He’s taking me out this weekend!’ *No, he is not!* I think, and roll my eyes hard at my big sister” (ZOBOI, 2018, p. 55, itálicos do autor).

⁹⁵ No original: “[...] construction crews have been giving that abandoned house an Extreme Makeover: Bushwick Edition” (ZOBOI, 2018, p. 1).

com portas duplas enormes, janelas brilhantes, um gramadinho todo arrumado” (ZOBOI, 2019, p. 8)⁹⁶. Tais descrições denotam certo medo de sua parte, pois, para Zuri, a “mansãozinha” caindo aos pedaços simbolizava uma espécie de resistência contra as transformações que a comunidade está sofrendo. A possibilidade de que gente rica e branca se mudasse para a “mansãozinha” levantava questões que carregam o preconceito que Zoboi omitiu no título do remix. Portanto, ainda que a autora tenha optado por não usar a palavra “preconceito” no título de sua obra, é possível perceber que a temática que está presente na obra de Austen se perpetua no remix de Zoboi sob um aspecto diferente.

Em *Orgulho e Preconceito* há uma passagem em que Elizabeth caminha de sua casa até a propriedade de Netherfield Park para cuidar de sua irmã mais velha. Jane foi a convite de Caroline Bingley para um jantar, e a Sra. Bennet criou um monte de obstáculos para que a filha tivesse que ir caminhando, prevendo que Jane certamente pegaria chuva no meio do caminho e acabaria ficando resfriada. Isso provavelmente a impediria de voltar para Longbourn no mesmo dia, tendo a chance de passar mais tempo na companhia do Sr. Bingley. Elizabeth recebe uma mensagem de Jane dizendo que estava doente, o que faz Lizzie decidir que deve ir até Netherfield Park para saber melhor do estado de saúde da irmã.

[...] Elizabeth prosseguiu sua caminhada sozinha, atravessando campos e mais campos com o passo rápido, saltando sobre cercas e pulando em poças com impaciente agilidade, e achando-se por fim à vista da casa, com os tornozelos doídos, meias sujas e o rosto brilhante pelo calor do exercício (AUSTEN, 2010, p. 255).⁹⁷

Ela reafirma sua obstinação de chegar o quanto antes a Netherfield, mesmo que precise ir a pé: “[n]ão, não quero evitar a caminhada. A distância não é nada quando se tem um motivo; **são só três milhas**. Vou estar de volta para o jantar” (AUSTEN, 2010, p. 255, grifo nosso)⁹⁸. Elizabeth então caminha uma longa distância no menor tempo que consegue, sem se importar com o desgaste pelo qual passa, pois seu objetivo justifica qualquer esforço.

Em *Orgulho*, um trecho se desenrola de maneira similar, com as devidas remodelações no espaço: “– Vai chover, Janae! – grito atrás dela. / – Que bom! – diz ela, sem

⁹⁶ No original: “Now it looks like something that belongs in the suburbs, with its wide double doors, sparkling windows, and tiny manicured lawn” (ZOBOI, 2018, p. 2).

⁹⁷ No original: “and Elizabeth continued her walk alone, crossing field after field at a quick pace, jumping over stiles and springing over puddles with impatient activity, and finding herself at last within view of the house, with weary ankles, dirty stockings, and a face glowing with the warmth of exercise” (AUSTEN, 2014, p. 33).

⁹⁸ No original: “I do not wish to avoid the walk. The distance is nothing, when one has a motive; **only three miles**. I shall be back by dinner” (AUSTEN, 2014, p. 32-33, grifo nosso).

olhar para trás” (ZOBOI, 2019, p. 47)⁹⁹. Além do encurtamento do excerto austeniano, as ações que se encadeiam a essa apresentam profundas transformações em relação aos *samples* de *Orgulho e Preconceito*. Diferente de Elizabeth, que precisa caminhar uma longa distância até finalmente chegar em Netherfield Park, no remix Zuri precisa apenas atravessar a rua, já que a “mansãozinha” fica em frente ao seu prédio, como figura o seguinte trecho:

Os vizinhos correm para as suas casas, e poças começam a se formar nas beiradas das calçadas. Nem tento proteger a cabeça. Quando chego no portão, minhas tranças estão molhadas, pesadas e grudadas na testa e nas bochechas (ZOBOI, 2019, p. 48).¹⁰⁰

Os únicos elementos reconhecíveis restantes no remix que nos permitem relacionar as duas passagens são a presença da chuva e a relação que ela desempenha na continuidade da interação entre as personagens. A chuva foi a responsável pela estadia de Jane em Netherfield Park, contribuindo para a aproximação de Jane e Sr. Bingley. No contexto de *Orgulho e Preconceito*, a longa distância foi imprescindível para que isso pudesse ocorrer.

No remix, a chuva fez com que Zuri esquecesse seu laptop na casa dos vizinhos, resultando na necessidade da devolução, que foi feita por Darius. Diferentemente de *Orgulho e Preconceito*, no qual Jane pede a irmã que vá em seu socorro, uma vez que estar sozinha em Netherfield Park poderia ser visto como um desvio de conduta moral, em *Orgulho*, Zuri acredita que sua irmã precisa ser resgatada da “mansãozinha” e especula os sentimentos de Janae na casa dos Darcy, interpretando a chuva como uma espécie de sinal:

Começa a chover e, em segundos, aquilo se transforma em um toró. **A casa do outro lado da rua** me chama. Talvez a minha irmã esteja querendo que eu estivesse com ela para ver todos os eletrodomésticos de aço e móveis de consultório de dentista. Ou talvez ela não agüente ficar ali mais um segundo, mas não quer ser grosseira, então seria uma ajuda se eu fosse até lá (ZOBOI, 2019, p. 48, grifo nosso).¹⁰¹

A visão de Zuri não é suficiente para que o leitor determine a real vontade de Janae, mas a forte ligação que a protagonista tem com o bairro parece sempre servir como orientação para que ela

⁹⁹ No original: “It’s about to rain, Janae!” I shout behind her. “Good!” Janae says, without looking back” (ZOBOI, 2018, p. 46-47).

¹⁰⁰ No original: “Neighbors are running toward their buildings, and puddles are starting to pool along the edges of the sidewalk. I don’t bother covering my head. By the time I reach the house’s gate, my hair is wet, limp, and heavy against my forehead and cheeks” (ZOBOI, 2018, p. 48).

¹⁰¹ No original: “It starts drizzling, and in seconds, it pours. **The house across the street** tugs at me. Maybe my sister is wishing that I was with her to see the stainless-steel appliances and the doctor’s office furniture. Or maybe she can’t stand being in there another second and she doesn’t want to be rude, so my coming over will be her saving grace” (ZOBOI, 2018, p. 47, grifo nosso).

chegue a conclusões em diversos aspectos. No dia seguinte, Darius aparece em sua casa para lhe devolver o laptop que ela havia esquecido na “mansãozinha”:

Enquanto ainda estou encarando o chão, ele me estende algo. O laptop.
– Ah, merda! – digo, e pego logo. Nem tinha notado que esqueci na casa deles.
– De nada – diz ele.
– Obrigada – falo, abraçando o computador (ZOBOI, 2019, p. 60-61).¹⁰²

Com a remodelagem do espaço e das personagens no remix de Zoboí, o laptop passa a ser o elo entre Zuri e Darius. A razão de um novo encontro entre Elizabeth e Darcy que em *Orgulho e Preconceito* recai sobre a doença de Jane é deslocada para o laptop.

Temos visto que, embora os enredos da obra-fonte e do remix tenham se desdobrado em rumos diferentes, as principais funções cardinais¹⁰³ da narrativa austeniana estão presentes na narrativa de Zoboí e são reconhecíveis em diferentes personagens, locais ou ações. Isso evidencia a maneira como a remixagem ocorre similarmente ao modo como o procedimento midiático remix é utilizado no campo musical, ora isolando-se a voz, fazendo com ela ganhe destaque, ora aumentando-se os graves ou modificando-se o ritmo de determinada faixa instrumental. A reorganização e a remontagem, portanto, juntamente com a remodelagem, acontecem na literatura de forma análoga à que ocorre na música.

O foco narrativo também foi alvo de intensas mudanças no processo de remixagem, principalmente devido à transferência da narração em terceira pessoa para a primeira pessoa. Somente isso já afeta drasticamente todo o remix, visto que o ponto de vista de um narrador externo à ação, como é o caso em *Orgulho e Preconceito*, tende a ser pelo menos em algum nível mais imparcial que o ponto de vista de um narrador personagem.

Segundo Bianca Rossato:

Além do discurso indireto usado para relatar o que foi percebido ou manifestado pelos personagens, o narrador também emprega o discurso indireto livre. Austen, junto com Goethe, James Joyce e Virginia Wolf, é famosa por seu emprego desse dispositivo linguístico, que consiste em revelar pensamentos, sentimentos e percepções de personagens por meio da voz do narrador, bem como em vagar de um ponto de vista para outro. Em primeiro lugar, aumenta o senso de realidade à medida que aproxima o leitor da ação. Austen parece preferir indicadores implícitos de conversas relatadas a comentários e análises explícitas. Em segundo lugar, o discurso indireto livre permite o disfarce de opiniões ou pontos de vista do autor, porque às vezes é bastante difícil apontar se um determinado comentário ou frase pertence a um

¹⁰² No original: “With my eyes still cast down, he hands something to me. It’s my laptop. ‘Oh, shit,’ I say, and grab it from him. I didn’t even realize I had left it at his house. ‘You’re welcome,’ he says. ‘Thank you.’ I clutch my laptop to my chest” (ZOBOI, 2018, p. 61).

¹⁰³ Funções cardinais, de acordo com Brian McFarlane, são pontos de articulação em uma narrativa que apresentam situações com possibilidades que afetam o desenvolvimento da história (McFARLANE, 1996, p. 13).

personagem ou ao narrador. No caso de Austen, o resultado geralmente é um tom satírico (ROSSATO, 2018, p. 28).¹⁰⁴

O narrador da obra-fonte usa do discurso indireto livre, a marca linguística que definiu o estilo da narrativa austeniana e que ajudou a perpetuar a escrita de Austen:

Talvez a realização estilística mais notável de Austen seja seu uso sutil e continuado do discurso indireto livre [...], uma técnica por meio da qual os processos de fala ou pensamento de seus personagens são combinados com as descrições do narrador (MANDAL, 2005, p. 30).¹⁰⁵

O trecho a seguir exemplifica o emprego dessa estratégia:

O modo como falaram a respeito da festa de Meryton foi bastante característico. Bingley jamais encontrara na vida gente mais divertida, nem mocinhas mais bonitas; todos para ele haviam sido muito gentis e atenciosos; com ele não havia formalidades nem rigorismos; logo se viu em bons termos com todo o salão; e, no que se refere à srta. Bennet, não podia imaginar um anjo mais belo. Darcy, ao contrário, vira um grupo de pessoas em que não havia beleza nem elegância, por nenhuma das quais sentira o mínimo interesse e das quais não recebera nem atenção, nem prazer. Reconhecia que a srta. Bennet era bonita, mas excessivamente sorridente (AUSTEN, 2010, p. 245).¹⁰⁶

Observando a passagem, nota-se que o narrador onisciente se apropria dos pensamentos e sentimentos que pertencem às personagens, deixando de usar verbos enunciativos que geralmente se associam ao processo de narração em terceira pessoa, como “disse” ou “pensou”. Outro trecho que apresenta o discurso indireto livre sendo utilizado por Austen é o que narra a reflexão de Elizabeth após o encontro com Lady Catherine:

A confusão mental provocada em Elizabeth por aquela visita extraordinária não foi fácil de superar; por muitas horas ela não conseguiu parar de pensar naquilo. Estava claro que lady Catherine se dera ao trabalho daquela viagem

¹⁰⁴ No original: “Besides indirect speech used to report what has been either perceived or manifested by characters, the narrator also employs free indirect discourse. Austen, along with Goethe, James Joyce and Virginia Woolf, is famous for her employment of this linguistic device, which consists of revealing thoughts, feelings and perceptions of characters through the narrator’s voice as well as of roaming from viewpoint to viewpoint. Firstly, it increases the sense of reality as it brings the reader closer to the action. Austen seems to prefer implicit indicators of reported conversation to explicit commentary and analysis. Secondly, free indirect discourse allows for the disguise of opinions or points of view of the author, because it is sometimes rather difficult to pinpoint if a certain comment or sentence belongs to a character or to the narrator. In Austen’s case the result is usually a satirical tone.”

¹⁰⁵ No original: “Perhaps Austen’s most remarkable stylistic achievement is her subtle and sustained use of free indirect discourse [...], a technique through which the speech or thought processes of her characters are blended with the narrator’s descriptions.”

¹⁰⁶ No original: “The manner in which they spoke of the Meryton assembly was sufficiently characteristic. Bingley had never met with pleasanter people or prettier girls in his life; every body had been most kind and attentive to him; there had been no formality, no stiffness; he had soon felt acquainted with all the room; and as to Miss Bennet, he could not conceive an angel more beautiful. Darcy, on the contrary, had seen a collection of people in whom there was little beauty and no fashion, for none of whom he had felt the smallest interest, and from none received either attention or pleasure. Miss Bennet he acknowledged to be pretty; but she smiled too much” (AUSTEN, 2014, p. 18).

com o único propósito de romper o suposto noivado dela com o sr. Darcy. Era um plano racional, com certeza! Mas Elizabeth não conseguia imaginar qual seria a origem do boato sobre o noivado, até lembrar que, sendo *ele* um amigo íntimo de Bingley e sendo *ela* a irmã de Jane, isso já era suficiente para sugerir a ideia, num momento em que a expectativa de um casamento tornava todos impacientes pelo outro. E não lhe havia escapado que o casamento da irmã devia reuni-los com maior frequência. E seus vizinhos de Lucas Lodge, portanto (pois concluiu que foi pela correspondência deles com os Collins que o boato chegara até lady Catherine), haviam dado como quase certo e imediato o que *ela* considerava simplesmente possível em algum ponto do futuro (AUSTEN, 2010, p. 450-451, itálicos do autor).¹⁰⁷

A técnica do discurso indireto livre torna a narração mais fluida e dá certa liberdade ao narrador, que não explicita a origem dos sentimentos, expandindo o horizonte para uma compreensão menos fechada acerca do comportamento das personagens. A possibilidade de confusão está atrelada à criação de mistério que pode levar o leitor a uma descoberta tardia de um comportamento atual, como é o caso do ponto de vista que Elizabeth tem sobre Wickham:

Elizabeth sentiu-se encurralada. Pelos seus planos, aquela era precisamente a dança a que esperava ser convidada pelo sr. Wickham; **e ter no lugar dele o sr. Collins!** Sua vivacidade nunca se manifestara mais fora de hora. Não havia, porém, nenhuma saída. A alegria do sr. Wickham e a dela mesma foram obrigadas a sofrer um pequeno atraso [...] (AUSTEN, 2010, p. 289, grifo nosso).¹⁰⁸

A frase destacada expressa um sentimento de Elizabeth sem marcações de narração. Como as vozes do narrador e da protagonista se mesclam por momentos ao longo do romance, a crença no bom caráter de Wickham é irresistível ao leitor.

Com a mudança de foco narrativo para a primeira pessoa, o uso do discurso indireto livre perde o sentido. Contudo, a voz da narração deixa mais evidente a progressão da protagonista no decorrer do remix, uma vez que o leitor tem acesso total ao mesmo conhecimento que o narrador:

¹⁰⁷ No original: “The discomposure of spirits which this extraordinary visit threw Elizabeth into could not be easily overcome; nor could she for many hours learn to think of it less than incessantly. Lady Catherine, it appeared, had actually taken the trouble of this journey from Rosings for the sole purpose of breaking off her supposed engagement with Mr. Darcy. It was a rational scheme to be sure! but from what the report of their engagement could originate, Elizabeth was at a loss to imagine; till she recollected that his being the intimate friend of Bingley, and her being the sister of Jane, was enough, at a time when the expectation of one wedding made every body eager for another, to supply the idea. She had not herself forgotten to feel that the marriage of her sister must bring them more frequently together. And her neighbours at Lucas Lodge, therefore, (for through their communication with the Collinses, the report, she concluded, had reached Lady Catherine,) had only set *that* down as almost certain and immediate which *she* had looked forward to as possible at some future time” (AUSTEN, 2014, p. 340, itálicos do autor).

¹⁰⁸ No original: “Elizabeth felt herself completely taken in. She had fully proposed being engaged by Wickham for those very dances; **and to have Mr. Collins instead!** – her liveliness had been never worse timed. There was no help for it, however. Mr. Wickham’s happiness and her own was perforce delayed a little longer [...]” (AUSTEN, 2014, p. 86, grifo nosso).

Eu estaria mentindo se dissesse que Janae não era tipo uma segunda mãe para mim, para nós – principalmente depois que mama teve as gêmeas e ficou ocupada fazendo tudo por elas. Nae-nae nunca tentou tirar o lugar de mama, era só nossa irmã mais velha – dois anos a mais que eu e seis a mais que as gêmeas. Ela arrumava o nosso cabelo, ajudava a escolher as roupas, nos dava conselhos, mas ainda nos deixava decidir as coisas sozinhas. Ela era a adorável cola que nos mantinha unidas (ZOBOI, 2019, p. 17).¹⁰⁹

Devido à não onisciência, a evolução do narrador, que também protagoniza o remix, se dá gradualmente, fazendo as mesmas descobertas que o leitor faz e ao mesmo tempo. Quando a opinião do narrador sobre alguma personagem muda por causa de uma revelação, as novas informações são disponibilizadas simultaneamente para o narrador e o leitor, de modo que nem um nem outro as tenha antecipadamente. No trecho, a informação provida refere-se ao passado do narrador personagem, mas as grandes revelações, como a verdade sobre Warren contada por Darius, são recebidas concomitantemente pelo narrador personagem e pelo leitor:

Vejo Darius parar e ler a minha mensagem. Quase consigo ver o rosto dele ficar tenso do outro lado da rua. Então, ele começa a digitar de novo.
*A Gigi foi para o colégio interno porque o Warren tirou fotos sensuais dela
E mandou para os amigos
– Mas que merda? – falo em voz alta.
As fotos vazaram pelo colégio inteiro
É por isso que ela mora com a minha avó
Ele acabou com a reputação dela
Mas por favor não espalha
Eu não quero que ninguém saiba* (ZOBOI, 2019, p. 192, itálicos do autor).¹¹⁰

Warren é o relativo no remix de Zoboi à personagem de Wickham na obra-fonte. Assim como somos levados a acreditar que Wickham é possuidor de um bom caráter, a narração de Zuri até o momento em que faz essa descoberta nos leva à mesma crença em relação a Warren. Em consequência disso, e do fato de o narrador do remix de Zoboi não ter informações privilegiadas, a reação de Zuri quando se vê de porte dessa verdade tem um impacto intensificado.

¹⁰⁹ No original: “I’d be lying if I said Janae wasn’t like a second mother to me, to us – especially after Mama had the twins and she was busy doing any- and everything for them. Nae-nae never tried to take our mother’s place, though. She was simply our big sister – two years older than me, and six years older than the twins. She did our hair, helped pick out our outfits, gave us advice but still let us make decisions for ourselves. She was the sticky sweetness that held us all together” (ZOBOI, 2018, p. 12).

¹¹⁰ No original: “I watch Darius pause and read my texts. It’s like I can see his jaw tighten from across the street. Then he begins typing again. *Gigi is in boarding school because Warren took sexy pictures of her / He sent them to his friends ‘What the fuck?’ I gasp. Then they got around to the whole school / That’s why she’s staying with our grandmother / He fucked up her reputation / But please keep this a secret / I really don’t want anyone to know*” (ZOBOI, 2018, p. 204, itálicos do autor).

A supressão do discurso indireto livre no remix associada à supressão da sutileza de Austen são responsáveis por contribuir para a crítica mais explícita de Zoboi, que dispensa a ironia sutil austeniana em detrimento de maior clareza ao mostrar os problemas sociais que *Orgulho* pretende colocar em pauta. Assim sendo, o remix parece não compartilhar de objetivos que requeiram o uso do discurso indireto livre, justificando então a opção da autora por retirar a marca tão característica dos romances de Austen.

Neste capítulo, apresentamos o contexto de produção e publicação do remix *Orgulho* de Ibi Zoboi, seguido da exposição do funcionamento do procedimento criativo remix na música, delimitando as características do remix musical de acordo com as modalidades postuladas por Elleström (2017a) visando encontrar as semelhanças e diferenças entre as mídias qualificadas música e literatura. Mostramos, então, a forma como o procedimento remix se manifesta na literatura, partindo para a separação de alguns *samples* e os relacionando com elementos da narrativa a fim de investigar as similaridades e as diferenças no uso do procedimento midiático na música e na literatura. Demonstramos assim que o processo de remixagem se dá na literatura de forma semelhante à que ocorre na música. Os elementos narrativos se relacionam às faixas de uma canção quando isolados e remodelados por meio da manipulação dos *samples* austenianos. Percebemos que os *samples* utilizados por Zoboi não são recortes textuais, mas conceituais, abstratos, relativos a características psicológicas e comportamentos das personagens. Em consequência disso, demos maior enfoque às mudanças sofridas pelas personagens, que se revelaram o epicentro de toda a reformulação no remix. Observamos que as mudanças na caracterização afetaram diretamente os outros elementos narrativos, de forma que quaisquer modificações nesses elementos ocorressem para que se ajustassem ao novo contexto criado pela atualização das personagens.

Do mesmo modo que ocorre no remix musical, no remix de Zoboi há apenas modificações, visto que não houve acréscimo de elementos externos, de outras fontes. Em meio a tantas reformulações, atualizações, remodelagens e deslocamentos, ainda é possível perceber a presença daqueles que norteiam e nomeiam ambos, remix e obra-fonte: os sentimentos de orgulho e de preconceito.

No próximo capítulo será empreendida a análise de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2010), *mashup* de Seth Grahame-Smith, de modo equivalente ao que foi realizado neste capítulo: apresentamos a introdução do procedimento midiático *mashup* na literatura, investigamos o uso das técnicas desse procedimento midiático e analisamos como os *samples* do romance austeniano *Orgulho e Preconceito* são recombinaados dentro do *mashup* de Grahame-Smith por meio do procedimento criativo *mashup* agregado à estrutura narrativa.

4 SEM PRECONCEITO: ZUMBIS DE NETHERFIELD PARK

*“Things fall apart; the centre cannot hold”
(William Butler Yeats)*

Para darmos início a este capítulo, é preciso contextualizar o processo de publicação de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2010), o *mashup* de Jane Austen e Seth Grahame-Smith, foco de nossa análise. Essa contextualização se estende para além do momento que diz respeito à primeira publicação de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, englobando a rápida popularização do gênero *mashup* literário e a força da imediata influência que a obra passou a exercer na literatura até chegar às editoras brasileiras. Assim como foi empreendido no capítulo anterior, delimitamos as especificidades (ELLESTRÖM, 2017a) do *mashup* musical a fim de traçar paralelos entre o uso das técnicas do procedimento criativo *mashup* em ambas as mídias qualificadas, música e literatura.

O termo *mashup* abrange várias significações de forma que, do mesmo modo que definimos no capítulo 3, as nomenclaturas para o termo remix, estabelecemos que: a) quando estivermos nos referindo aos gêneros musicais usaremos o termo *mashup* musical, enquanto chamaremos de *mashup* literário os gêneros literários; b) trataremos o processo *mashup* como procedimento midiático e como procedimento criativo; c) os produtos que resultam desse processo serão designados simplesmente como *mashups*.

Abordamos neste capítulo como se dão as mudanças às quais a obra-fonte é submetida e de que modo o procedimento criativo *mashup* contribui para sua ressignificação. Delimitamos, também, os diferentes tipos de mudanças, aquelas causadas por modificações do conteúdo já existente em *Orgulho e Preconceito* e aquelas provocadas por inserções de elementos externos ao contexto da obra austeniana.

4.1 Paciente Zero¹¹¹: o processo de publicação de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, o primeiro *mashup* literário

Grahame-Smith foi contratado pela editora Quirk Books para reescrever *Orgulho e Preconceito* inserindo zumbis na narrativa de Austen. A resposta para a pergunta que

¹¹¹ Termo que designa o primeiro paciente que apresenta algum sintoma de uma nova doença. É comumente usado em filmes, livros e jogos de conteúdo pós-apocalíptico para se referir ao indivíduo por meio do qual a contaminação é desencadeada.

geralmente é feita após essa afirmação, “por que zumbis?”, está no momento político estadunidense, de acordo com o jornalista Dan Sanchez¹¹².

Sanchez estabelece uma possível relação entre os partidos políticos estadunidenses e figuras do imaginário popular. Segundo o levantamento apresentado, quando republicanos estão no poder, há um aumento nas produções cinematográficas que têm como temática a figura do zumbi, enquanto produções que envolvem a figura do vampiro acontecem com maior incidência quando democratas governam. Ainda que a menção tenha sido feita apenas a filmes, o livro *Orgulho e Preconceito e Zumbis* foi lançado no ano de 2009 nos Estados Unidos, época em que o líder estadunidense era do Partido Democrata, mas o processo de elaboração remonta a 2008, como confirma o editor Jason Rekulak¹¹³ em matéria postada no site da própria Quirk Books, quando o presidente era do Partido Republicano.

Nessa mesma matéria, Rekulak admite que durante aquele período, no ano de 2008, o país passava por uma crise financeira que estava afetando a editora e era preciso criar algo inovador para publicação. Estava concebido, assim, o plano de reescrever e publicar *Orgulho e Preconceito*, uma obra em domínio público, acrescentando-se zumbis, um elemento que estava em alta naquela época. O corpo editorial, a princípio, se demonstrou um pouco relutante com a ideia, com medo principalmente da rejeição por parte dos fãs de Austen. Mas decidiram finalmente publicar o romance em 2009, que para a surpresa de todos se tornou um dos mais vendidos na listagem do *New York Times*¹¹⁴, vendendo mais de um milhão de cópias e sendo traduzido em mais de 20 línguas.

Juliette Wells, em seu livro *Everybody's Jane: Austen in Popular Imagination* (2011), descreve o editor Rekulak como admirador de *mashups* de vídeos do Youtube e isso, de certa maneira, serviu de influência para que ele ponderasse a possibilidade de se fazer uma combinação de um clássico sem proteção de direitos autorais com componentes inusitados (WELLS, 2011, p. 186). Portanto, devido à crise financeira mencionada, uma obra em domínio público como *Orgulho e Preconceito* tornaria o processo de publicação pela Quirk Books mais viável e um *mashup* com elementos inusitados como zumbis forneceria a inovação de que precisavam.

Dessa forma, *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, que credita Grahame-Smith e Jane Austen como coautores, é considerado o precursor do *mashup* literário, gênero que de forma

¹¹² Matéria disponível em: <https://wallstreetwindow.com/2019/11/do-zombies-scare-democrats-and-vampires-spook-republicans-dan-sanchez-11-01-2019/>. Acesso em: 16 mar. 2020.

¹¹³ Matéria disponível em: <https://www.quirkbooks.com/post/undeniable-and-inevitable-untold-origins-pride-and-prejudice-and-zombies>. Acesso em: 16 mar. 2020.

¹¹⁴ Listagem disponível em: <https://www.nytimes.com/books/best-sellers/2009/04/19/>. Acesso em: 30 abr. 2018.

geral se caracteriza pela mescla de uma obra preexistente com elementos da cultura popular. O romance reescrito traz uma Inglaterra bucólica infestada por zumbis famintos por carne fresca e nos (re)apresenta às irmãs Bennet, que lutam artes marciais para defender a sua propriedade e a si próprias. Diferentemente do romance de Austen, no qual a única forma de uma mulher defender sua propriedade era por meio do casamento, as personagens femininas do *mashup* de Grahame-Smith são uma representação das mulheres da contemporaneidade, já detentoras de seus direitos, ainda que o contexto histórico da obra se mantenha inalterado.

Após o sucesso de vendagem advindo da publicação do *mashup* em 2009, a Quirk Books encarregou-se de aproveitar a oportunidade que havia criado. Ainda no mesmo ano do lançamento de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, a editora organizou a publicação de *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos*, com coautoria de Jane Austen e Ben H. Winters. De acordo com Wells (2011), a escolha dos zumbis e dos monstros marinhos inseridos nos romances de Austen representa um tema que nunca havia alcançado a força de influência que esses *mashups* atingiram, uma vez que

[...] a mania do mash-up estendeu-se a obras de outros autores do século XIX, incluindo as Brontës e Tolstoi. Aproveitando o momento cultural, escritores com experiência em outros formatos do gênero ficção, especialmente romance paranormal, reformularam os personagens de Austen e a própria Austen (WELLS, 2011 p. 188).¹¹⁵

O sucesso descrito por Wells talvez cause tal impacto porque o elemento fantástico tende a se destacar justamente pelo contraste com a realidade regencial minimamente detalhada por Austen. O crédito, no entanto, deve ser devidamente ajustado à destreza técnica de autores que se valeram das práticas do procedimento midiático *mashup*, procedimento criativo inovador no que se refere à literatura, mesmo diante do risco mercadológico a que tais projetos estavam sujeitos.

Como mencionamos anteriormente, foi devido a uma crise financeira que uma obra em domínio público e elementos da cultura popular tiveram preferência para a elaboração do *mashup* de Grahame-Smith, mitigando um possível prejuízo em caso de fracasso nas vendas. Além disso, o procedimento criativo *mashup* é originário da indústria musical, na qual possui um histórico de complicações legais devido justamente às leis de direitos autorais. Tais escolhas, portanto, reduziriam a zero essa preocupação no campo literário.

¹¹⁵ No original: “[...] the mash-up craze has extended into the works of other nineteenth-century authors, including the Brontës and Tolstoy. Seizing the cultural moment, writers with experience in other forms of genre fiction, especially paranormal romance, have reworked both Austen’s characters and Austen herself.”

Como citado por Wells, o *boom* do *mashup* literário, que se utiliza de obras clássicas, estendeu-se também ao Brasil. Um projeto¹¹⁶ de reescrever grandes obras de escritores brasileiros, tais como Machado de Assis, José de Alencar e Bernardo Guimarães, partiu do editor Pedro Almeida em uma tentativa de aproximar o mercado editorial brasileiro das novas tendências internacionais por meio da publicação de *mashups* literários. O editor relata que “a ideia era a de se propor uma visita aos textos consagrados da literatura nacional, apresentando-os de uma forma distinta, de modo que possam ser apreciados sob um novo olhar pelo público leitor” (RODRIGUES, 2013, p. 45). Sob o selo Lua de Papel, esses *mashups* literários brasileiros foram publicados pela editora Leya em 2010, em uma coletânea chamada Clássicos Fantásticos, compreendendo os seguintes títulos: *Dom Casmurro e os discos voadores*, de Machado de Assis e Lúcio Manfredi; *O alienista caçador de mutantes*, de Machado de Assis e Natalia Klein; *Senhora, a bruxa*, de José de Alencar e Angélica Lopes, e, por fim, *A escrava Isaura e o vampiro*, de Bernardo Guimarães e Jovane Nunes.

4.2 Estamos (re)combinados? Acertando os termos na trilha do *mashup* da música para a literatura

O termo *mashup*, na literatura, passou a descrever de modo geral um conjunto mais amplo de reescritas, mas alguns autores têm alertado para o seu uso indiscriminado. O próprio Winters, autor de *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos*, no artigo que escreveu para a revista online *Slate*¹¹⁷ em que conta como se deu o processo de reescrita da obra austeniana, argumenta que o conceito de *mashup* traz uma descrição boa, porém não totalmente precisa, uma vez que, como ele afirma, o procedimento *mashup* deveria ser uma combinação de obras preexistentes, como acontece na música. O autor completa que os *mashups* da editora Quirk Books se utilizam de apenas uma obra já existente e a colocam em um novo contexto, como é o caso de *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos*, não havendo inclusão de outra obra, mas de elementos fantásticos que, no caso do *mashup* de Winters, como confirmado pelo próprio, foram inspirados pelo livro *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870), de Julio Verne, e pelas obras de H. P. Lovecraft. Porém, as similaridades entre o *mashup* musical e o *mashup*

¹¹⁶ Matéria disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/na-onda-dos-mashups-1.347625>. Acesso em: 13 jul. 2020.

¹¹⁷ Matéria disponível em: <https://slate.com/culture/2009/09/how-i-wrote-sense-and-sensibility-and-sea-monsters.html>. Acesso em: 13 jul. 2020.

literário, como demonstramos nesta dissertação, estão em maior evidência do que as disparidades.

As características intrínsecas ao *mashup* musical, que o situam como mídia e que são estabelecidas conforme o modelo para o estudo de transferência de características entre mídias proposto por Elleström (2017a), são as mesmas que delimitamos no capítulo anterior¹¹⁸ para o remix musical, visto que ambos são subgêneros da música eletrônica. Assim sendo, são características latentes específicas do *mashup* musical: a transmissão, a comunicação de propriedades estéticas que o estabelecem como manifestação artística em determinado cenário social ou cultural, com interface material composta por ondas sonoras, dimensões definidas no tempo e em um espaço virtual, percebidas pelo sentido humano da audição e, de maneira secundária, pelo tato e pelo sentido interno da visão.

Eduardo Navas e Nate Harrison apontam que a noção de “mashup como um gênero de música estabelecido é ubíqua” (NAVAS, HARRISON, 2018, p. 193)¹¹⁹ e destacam que “Terry Urban, Girl Talk, 2ManyDJs, DJ Earworm, e Tom Caruana são apenas alguns dos artistas de mashup a ganhar notoriedade crítica e comercial pelos seus mashups inovadores na primeira década do século XXI” (NAVAS; HARRISON, 2018, p. 193)¹²⁰. O gênero musical herda o nome da ferramenta midiática que fornece as técnicas necessárias para a recombinação que lhe permite existir, o procedimento criativo *mashup*.

O *mashup* musical está incluído em uma classificação mais abrangente a que comumente chamamos música eletrônica, que consiste em qualquer composição musical que se utiliza de algum equipamento eletrônico, no estágio de produção ou durante a reprodução. Um dos equipamentos mais utilizados nesse cenário é o *sampler*,

um gravador em que se armazena qualquer espécie de som e que permite reproduzir a gravação da forma que convier, no tom desejado, seja ela um ruído, uma música, um latido. Se é uma música, pode-se utilizar um trecho determinado e repeti-lo em *loops* incessantes, ou silenciar instrumentos [...] (COELHO; GASPAR, 2005, n. p. *apud* VILLA-FORTE, 2019, p. 24, grifos do autor).

Foi devido ao surgimento desse aparelho que a técnica do procedimento criativo *mashup* passou a ser possível no campo musical. Além de proporcionar as funções de “recortar e colar”, o *sampler* possibilitou outros recursos, como a montagem, que, conforme a definição de

¹¹⁸ Ver p. 54

¹¹⁹ No original: “mashup as an established genre of music is ubiquitous.”

¹²⁰ No original: “Terry Urban, Girl Talk, 2ManyDJs, DJ Earworm, and Tom Caruana are just a few of the mashups artist to gain critical and commercial success for their innovative mashup productions in the first decade of the twenty-first century.”

Leonardo Villa-Forte, “[...] é o procedimento de ajustar e ordenar as partes selecionadas a fim de alcançar, num todo, o fim desejado. Ela descreve a fase de constituição da obra, enquanto a colagem se refere ao seu resultado – assim como o *mash-up*” (VILLA-FORTE, 2019, p. 27, grifo do autor). O *mashup*, então, tanto o musical quanto o literário, é uma colagem, já que manipula e reorganiza fragmentos (*samples*) com o objetivo de criar um novo produto.

Uma marca persistente do *mashup* literário é a inserção de elementos externos às narrativas. Elementos esses que podem ser considerados fantásticos¹²¹, visto que fazem parte do imaginário da cultura de massas, como zumbis, bruxas, monstros marinhos, alienígenas (RODRIGUES, 2013, p. 50-51). Essa inserção configura a mistura que, de certa forma, serve à mixagem por meio da qual a obra-fonte que foi apropriada nesse processo é transformada, desempenhando o papel que, no *mashup* musical, é preenchido por outra obra. O cerne desse procedimento criativo é, portanto, a mescla/combinção, a mixagem, a montagem. O fato de se combinar duas obras ou uma obra e elementos fantásticos não despersonaliza o *mashup*.

Na obra *The Soft Machine*, lançada em 1961, ainda sem tradução para o português, William Burroughs utiliza a técnica do recorte. Ao tratar da obra de Burroughs em seu livro sobre as técnicas da colagem no século XXI, a pesquisadora Rona Cran (2014) evidencia que a colagem já não era uma novidade à época em que o autor estadunidense inicia sua escrita. Cran salienta, no entanto, que “esse não foi o caso da literatura e da música, nas quais ela [a colagem] apresentava sentidos sempre-novos para experimentação” (CRAN, 2014, p. 93.)¹²². De modo semelhante, Villa-Forte defende que os atos de “[r]eorganizar, recortar, colar, remontar e deslocar são ações que têm justamente a intenção de quebrar o sentido predeterminado, em prol da experimentação, do testar de outros sentidos” (VILLA-FORTE, 2019, p. 48). Uma possível razão para que música e literatura sejam capazes de manter essas técnicas por mais tempo está na popularidade e acessibilidade que essas manifestações artísticas oferecem. Assim sendo, a utilização de técnicas relacionadas ao procedimento midiático *mashup* não necessariamente tem como requisito inicial o sentido, podendo este ser atribuído durante ou até mesmo depois do processo. Isso se verifica no nosso objeto de estudo, *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, que estabelece a obra-fonte, *Orgulho e Preconceito*, e os elementos agregados, zumbis e artes marciais, por exemplo, como totalmente contraditórios, inclusive do ponto de vista dos envolvidos no projeto. Contudo, “[...] a montagem nos mostra que ‘as coisas talvez não sejam

¹²¹ Segundo Tzvetan Todorov, o fantástico pode ser definido como “a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 16).

¹²² No original: “[...] this was not the case for literature and music, where it presented ever-new means for experimentation.”

o que são [e] que depende de nós vê-las diferentemente” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 71). Apesar de se referir apenas à montagem e a um contexto que não inclui a música, a citação de Georges Didi-Huberman mostra-se pertinente ao nosso argumento, podendo ser estendida às técnicas do procedimento *mashup* e conseqüentemente às áreas em que esse procedimento é utilizado. A aparente falta de relação, portanto, não interfere no processo de reescrita e tampouco no produto final.

Mostraremos adiante como o procedimento *mashup*, esse conjunto de técnicas, é de fato utilizado no objeto de investigação deste capítulo, da literatura, de forma análoga à que é usado na música, até porque, como postulado por Compagnon, “[r]ecorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras” (COMPAGNON, 2007, p. 11), e diante das mesmas técnicas criativas, que são a base do *mashup* musical, transitórias também são as experiências do escutar e do tocar na música. Dessa forma, o procedimento *mashup* afirma-se como um procedimento midiático que extrapola as barreiras e não se restringe a uma única mídia.

4.3 *Featuring Jane Austen: a questão da coautoria no mashup literário*

Outra recorrência que parece ter já se estabelecido como uma característica essencial do *mashup* literário é a escolha e reutilização de obras clássicas em domínio público, ou seja, obras que não são (mais) protegidas pela legislação de direitos autorais. Esse atributo, que ocorre de forma persistente nos livros designados como *mashups* literários, une-se ao fato de que tais reescritas colocam os nomes dos autores das obras-fonte como coautores junto aos dos novos escritores, confirmando que a consolidação e até mesmo a legitimação do *mashup* literário como gênero autônomo está em andamento.

Uma pergunta comum que poderia nos vir à cabeça é: por que colocar o nome do autor da obra-fonte lado a lado com o do “novo autor”, responsável por todo o processo de mixagem, na capa do *mashup*? Uma pergunta a princípio ingênua com uma resposta que revela o oposto da ingenuidade: por uma questão mercadológica, o ideal é que sejam mantidos os dois nomes, premissa corroborada por Clarissa Neves Conti (2019), que ao tratar dos *mashups* de autores brasileiros pontua tais estratégias como

características que dizem respeito à dinâmica do mercado editorial contemporâneo. Por um lado, trata-se de uma estratégia editorial e mercadológica que busca dar visibilidade ao livro a partir do nome daquele autor já consagrado na literatura nacional, o que explica o destaque dado a esse nome na capa (CONTI, 2019, p. 85-86).

Essa característica, como apontamos anteriormente, tornou-se uma das principais marcas do *mashup* literário. É também uma das razões pelas quais a reescrita encomendada por editoras, do modo como a abordamos no Capítulo 2¹²³, parece se confirmar, visto que é provável que essas novas reescritas sejam capazes de fornecer um novo impulso às obras que foram ressignificadas por meio do procedimento midiático *mashup*, da mesma forma que todo o status, toda a abrangência, toda a experiência que as solidificaram por longos períodos de tempo também retornem esse impulso.

Em um estudo que confirma a nossa premissa acerca das reescritas encomendadas, Sheila Rodrigues (2013) aponta que os *mashups* literários dos clássicos brasileiros foram

escritos por encomenda do selo editorial Lua de Papel, por um grupo de experientes redatores de televisão, a saber: Angélica Lopes, Jovane Nunes, Lúcio Manfredi e Natalia Klein. Para cada autor foi apresentada uma obra clássica e o foi atribuído prazo de dois meses para que eles escrevessem suas versões atualizadas e com a inserção de elementos fantásticos, com a finalidade de serem textos que se enquadrassem no conceito de literatura *mashup* (RODRIGUES, 2013, p. 45).

O que significa que a reescrita encomendada pelo selo Lua de Papel estabeleceu requisitos para que os autores responsáveis não divergissem quanto a características já modeladas pelos *mashups* da Quirk Books.

Levando-se em conta que o procedimento midiático *mashup* advém da música, a coautoria, da forma como é utilizada nos *mashups* literários, parece ter mais relação com aquilo que conhecemos como *featuring* musical do que com a própria coautoria. *Featuring*, *feat.*, *ft.*, ou ainda participação especial, marca uma parceria que geralmente ocorre entre dois intérpretes. O tipo de colaboração, no entanto, difere devido ao fato de que “a música, escrita pelo **compositor**, para ser percebida pelo **ouvinte**, necessita de um intermediário, ou melhor, de um **intérprete**” (MED, 1996, p. 9, grifos do autor). Na música, porém, a assinatura autoral de uma canção não é necessariamente a assinatura performativa, ou seja, nem sempre autor/compositor e intérprete são a(s) mesma(s) pessoa(s). O termo coautoria, no campo musical, designa os criadores da canção, que só serão destacados nas capas de um CD se forem eles mesmos os intérpretes, caso contrário o nome do artista que interpreta a obra, juntamente com qualquer outro que esteja fazendo uma participação especial quando for o caso, é o que será usado em destaque, carregando muitas vezes a mesma carga mercadológica que caracteriza a coautoria dos *mashups* literários.

¹²³ Ver p. 43.

4.4 Menção aos não mencionáveis: arrancando pedaços de *Orgulho e Preconceito* com a técnica de *sampling*

Ainda que o apelo comercial seja um ponto importantíssimo, a presença de Austen como coautora de um livro publicado recentemente, mais de duzentos anos após sua morte, não pode ser justificada apenas por isso, tampouco por uma questão de mero acaso. O próprio Grahame-Smith oferece uma explicação, em entrevista ao jornal *The New York Times*. O autor, na ocasião, afirmou que mais ou menos 85% de seu romance conserva inalterado o texto da obra-fonte. Nos 15% restantes, ou seja, no texto provido pelo escritor, diversos elementos da cultura pop são inseridos, sendo a presença de zumbis – os não mencionáveis – a inserção mais inusitada. Quando foi sugerido por seu editor que se inserissem zumbis em um romance em domínio público, Grahame-Smith logo colocou em prática o desafio descrito por ele como uma “microcirurgia literária”¹²⁴, referindo-se ao meticuloso processo de reescrita aqui investigado, em que extrai *samples* da obra austeniana para serem mixados, recombinados com elementos da cultura pop, ressignificando a obra-fonte por meio das técnicas do procedimento criativo *mashup*.

Grahame-Smith associa esse processo cirúrgico de extração, modificação e recomposição de *samples* à tarefa de preencher lacunas que ele dizia já estarem presentes na narrativa de Austen. Sobre essas lacunas, Compagnon afirma que a “escrita tem horror ao vazio [...] Mas a prática da escrita oferece esta imensa vantagem sobre as outras, sobre todas as outras, inclusive a da cirurgia, a vantagem de bastar-lhe, para conjurar o horror e preencher o vazio, modificar seu léxico” (COMPAGNON, 2007, p. 35). Ou seja, o que Grahame-Smith percebeu e o que chamou de lacunas eram, em verdade, oportunidades: palavras, passagens e até mesmo páginas inteiras vazias não na forma, mas no significado, podendo ser facilmente descartadas, remodeladas ou substituídas sem prejuízo para o objetivo. Havia mais para se contar daquela narrativa e o horror ao vazio de Compagnon espelha o horror ao já estabelecido, pois recontar é um ato plenamente capaz de provocar a exata mesma reação causada quando se conta pela primeira vez. Enquanto uma narrativa clássica, e indiscutivelmente bem desenvolvida, a essência do enredo original da autora se conserva, ainda se mostra perceptível, reconhecível, em meio à mixagem feita pelo autor estadunidense.

¹²⁴ Disponível em <https://aux.avclub.com/seth-grahame-smith-unholy-night-1798172491>. Acesso em: 16 mar. 2020.

De acordo com Auerbach, “[r]econhecendo Jane Austen como coautora, um escritor de mashup reproduz grandes partes do romance original, pontuando aqui e ali com materiais novos e a princípio díspares” (AUERBACH, 2013, p. 194)¹²⁵. Assim sendo, o procedimento *mashup* oferece alternativas para se trabalhar com o gênero literário. A disparidade mencionada acabou por se tornar também uma marca característica dos *mashups* literários, que pode ser pela vantagem da utilização da técnica do *sampling*, fazendo com que a extração dos fragmentos, dos *samples*, seja oportuna, de modo a gerar, de uma só vez, material a ser recombinado e lacunas para que os mesmos *samples*, juntamente com os *samples* coletados de outras fontes, sejam recolocados ao fim do que consiste o procedimento *mashup*. A questão mercadológica, todavia, parece se incrustar ao hábito de ter o nome Jane Austen em capas de livros e em qualquer superfície em que possa ser estampado. Emily Auerbach salienta que os “[a]utores expandiram *Orgulho e Preconceito* em várias direções, monetizando o fato de que os leitores simplesmente não se cansam dos personagens e dos cenários de Austen” (AUERBACH, 2013, p. 187)¹²⁶, ou seja, por mais que tenham se passado séculos desde sua publicação, a influência que ainda exerce sobre a mais variada gama de manifestações artísticas contribui para o sucesso comercial de obras que se utilizam do romance de Austen.

Uma vez que o *mashup* de Grahame-Smith implica um distanciamento do texto-fonte que ora se manifesta criando novos sentidos, ora subvertendo sentidos já existentes na obra austeniana, pode considerar-se uma “apropriação” (SANDERS, 2006, p. 26) de *Orgulho e Preconceito*. Desse modo, apesar de muito do texto original estar presente, toda a narrativa é transformada em um novo produto.

A técnica de samplear, que é o ponto central do procedimento criativo *mashup*, consiste igualmente em um ato de se apropriar, visto que a extração de fragmentos de uma fonte e a subsequente reutilização desses fragmentos em local distinto da fonte já carrega em si o conceito de apropriação, mas a possibilidade de uma escolha criteriosa dos *samples* insinua uma abrangência de propriedade que se estende a toda a obra-fonte.

Sobre o trabalho de Grahame-Smith em transformar e reinterpretar a narrativa austeniana, concordamos que o *mashup* literário é híbrido, como Adriane Ferreira Veras destaca no trecho em que reproduz os dizeres de John Ladd:

[...] é meio ficção criativa por si só e meia crítica ou comentário ao trabalho original. Além de produzir uma nova e agradável obra de ficção, Grahame-

¹²⁵ No original: “Acknowledging Jane Austen as the co-author, a mash-up writer reprints large portions from the original novel but dots it here and there with original and often startlingly incongruous material.”

¹²⁶ No original: “Authors have expanded *Pride and Prejudice* in many directions, capitalizing on the fact that readers simply cannot get enough of Austen’s characters and settings.”

Smith está nos fornecendo sua própria interpretação crítica do clássico de Jane Austen. E sua interpretação é radical: ele está nos dizendo que o *Orgulho e Preconceito* original é sobre zumbis. Em vez de prová-lo pelos meios críticos tradicionais, um *mash-up* mostra-nos o que é um texto alterando-o (LADD, 2010 *apud* VERAS, 2015, p. 68).¹²⁷

Percebemos, assim, que a figura do zumbi do *mashup* de Grahame-Smith pode ser entendida como uma irônica metáfora usada para criticar o sistema patriarcal da época em que Austen viveu, ou até mesmo dos dias atuais. Junto às oportunidades que a técnica do *sampling* oferece, como apontado por Auerbach (2013), essa constatação demonstra a força criativa do procedimento *mashup*, levando-nos a crer que não estava destinado, de fato, a limitar-se dentro das fronteiras midiáticas da música.

Como já mencionamos no primeiro capítulo, a noção de *mashup* tem sua origem em linguagens de programação de computadores, sendo adotado a partir da década de 1970 também no campo musical até que, por fim, chega ao campo literário. O *mashup* é mais que uma simples combinação, é um procedimento inerente à apropriação. Ao utilizar fragmentos (*samples*) de *Orgulho e Preconceito*, Grahame-Smith se apropria não só do romance de Austen como também de uma prática musical para transpor partes do texto-fonte austeniano para a sua nova obra. O ato de samplear, do modo como é operado no texto escrito, se aproxima do que conhecemos na literatura por citação (VILLA-FORTE, 2019, p. 24). Concordamos, dessa forma, com a afirmação de Compagnon ao destacar que “[o] sentido da citação depende do campo das forças atuantes”, uma vez que “não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir. [...] ela não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora” (COMPAGNON, 2007, p. 47). Portanto, assim como a citação não tem sentido sozinha, os *samples* também não o têm.

4.5 Alimentando-se de fontes diversas: o *Orgulho e Preconceito* que sobreviveu ao apocalipse do *sampling*

A seguir exemplificaremos as mudanças às quais *Orgulho e Preconceito* é submetido quando é apropriado e ressignificado por Grahame-Smith em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Complementando o que observamos em nossa investigação no capítulo anterior,

¹²⁷ No original: “[...] is a hybrid: half creative fiction in its own right, and half criticism or commentary on the original work. Besides producing a very enjoyable new work of fiction, Grahame-Smith is providing us with his own critical interpretation of Jane Austen’s classic. And his interpretation is a radical one: he’s telling us that the original *Pride and Prejudice* is about zombies. Instead of proving it by traditional critical means, a mash-up shows us what a text is about by altering the text itself.”

identificamos que além de modificações, ocorrem no *mashup* mudanças que são inserções e que acontecem de duas formas: 1) inserção de elementos fantasiosos, relacionados ao imaginário popular; e 2) inserção de elementos não fantasiosos, que aludem a outras mídias, no caso o cinema.

É também neste ponto de nossa dissertação que verificamos o modo pelo qual o procedimento criativo *mashup* agrega-se à estrutura da narrativa de forma análoga à que é usado na música. Conforme mencionado, as traduções das reescritas não manifestam plenamente a possibilidade de reconhecimento visual dos *samples*. Isso é, as mudanças textuais nos originais em língua inglesa não são tão claramente observáveis nas versões das duas obras traduzidas para o português do Brasil. Desse modo, o processo de tradução não deixa explícita a similaridade textual do *mashup* com a obra-fonte.

Na música, o *mashup* de 2004 *The Grey Album*, de Brian Burton, assinando como Danger Mouse, “sampleou o rap *a cappella* de *The Black Album*, de Jay-Z, com a instrumentação do *White Album* dos Beatles” (HARRISON; NAVAS, 2018, p. 192). Burton usou dois álbuns já existentes, de artistas distintos, separados geograficamente, cronologicamente e pelo gênero musical com que trabalhavam, escolhas que poderiam causar o mesmo estranhamento inicial provocado pela combinação de Austen e sua Inglaterra regencial com zumbis e artes marciais. Esse estranhamento é amenizado conforme nos é apresentada a ressignificação de detalhes da obra-fonte que sustentam a verossimilhança da narrativa, como a tosse de Kitty, que no segundo capítulo de *Orgulho e Preconceito* irrita a Sra. Bennet:

A Sra. Bennet não se dignou a responder, mas, incapaz de se conter, começou a repreender uma das filhas.

– Pare de tossir, Kitty, pelo amor de Deus! Tenha um pouco de pena dos meus nervos. Assim você acaba com eles.

– Kitty não é discreta quando tosse – disse o pai. – Sempre escolhe a hora errada para tossir.

– Não tusso por diversão – replicou Kitty, irritada. – Quando vai ser o seu próximo baile, Lizzy? (AUSTEN, 2010, p. 239).¹²⁸

No segundo capítulo de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, o diálogo entre mãe e filha ocorre de forma diferente. O simples ato de tossir se transforma em possibilidade de contaminação, visto que a Inglaterra reimaginada pelo autor encontra-se tomada pelos “não mencionáveis”:

¹²⁸ No original: “Mrs. Bennet **deigned not to make any reply; but unable to contain herself, began scolding one of her daughters. ‘Don’t keep coughing so, Kitty, for heaven’s sake! Have a little compassion on my nerves. You tear them to pieces’.** ‘Kitty has no discretion in her coughs’, said her father; ‘she times them ill.’ ‘I do not cough for my own amusement’, **replied Kitty fretfully. ‘When is your next ball Lizzy?’**” (AUSTEN, 2014, p. 8).

A Sra. Bennet não se dignou a responder, mas, incapaz de se conter, começou a repreender uma das filhas:

– Pelo amor de Deus, Kitty! Para de tossir **desse jeito. Soa como se você tivesse sido contaminada.**

– **Mãe! Que coisa pavorosa de se dizer, com tantos zumbis nas redondezas** – **retrucou Kitty, perturbada.** – Quando será esse seu próximo baile, Lizzy? (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 9, grifo nosso).¹²⁹

Nesse trecho, a irritação parece ceder lugar à insensibilidade diante da tosse da filha, um dos sintomas da contaminação. Grahame-Smith recorta um *sample* da obra de Austen, em que uma tosse significa apenas uma tosse, o recombina e cola em um diferente contexto. Isso acarreta uma resignificação, em que a tosse passa a ser um possível contágio dos não mencionáveis, como são denominados os zumbis em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. De acordo com Maurício Ferreira Santana (2012), os não mencionáveis fazem uma alusão à saga de Harry Potter, em que Lord Voldemort é chamado “Aquele-que-não-devemos-nomear” (SANTANA, 2012, p. 41). Ao recortar o *sample* da obra de Austen, Grahame-Smith gera uma lacuna que lhe fornece a possibilidade de (re)criar uma atmosfera dentro do romance austeniano. A lacuna, porém, pode ter sido a causa da escolha desse *sample*, não consequência dela, já que a inserção de zumbis era um objetivo previamente estabelecido, e a tosse de Kitty pode ter atraído a atenção do autor devido ao fato de que a tosse é uma forma conhecida de contágio epidemiológico.

De modo semelhante, o *deejay*, também de porte de um objetivo prévio, é atraído pelos momentos em que podem ser inseridas as faixas vocais, por exemplo, para compor o *mashup*. As inserções não se restringem apenas àquelas de faixas de vocal inteiras de uma determinada canção, mas de outras faixas ou pedaços de faixas, de várias outras canções, recortadas, manipuladas, recombinações. Dessa forma, podemos traçar um paralelo com a inserção de figuras míticas (zumbis) e de lutas orientais (kung fu) que ocorre em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, pois são elementos presentes não em uma obra específica, mas em uma diversidade de fontes, recortados, manipulados, recombinações.

Ainda conforme Santana, existe uma gama de temas clichês em torno das inserções feitas por Grahame-Smith, dentre as quais a primeira seria a presença dos zumbis, cuja disseminação por meio de um vírus misterioso assola toda a Inglaterra, com criaturas aterrorizando as cidades e seus moradores, consequentemente transformando-os em mortos-vivos e aumentando a contaminação. Para exterminar tais criaturas, é necessário o uso de armas

¹²⁹ No original: “Mrs. Bennet **deigned not to make any reply, but, unable to contain herself began scolding one of her daughters. ‘Don’t keep coughing so, Kitty, for Heaven’s sake! You sound as if you have been stricken!’ ‘Mother! What a dreadful thing to say, with so many zombies about! Replied Kitty fretfully. ‘When is your next ball to be, Lizzy?’**” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 13).

de fogo ou decapitá-las (SANTANA, 2012, p. 79). O segundo clichê assinalado por Santana é a presença das artes marciais, que, no caso de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, trata-se do kung fu, luta que as personagens aprenderam para combater os não mencionáveis (SANTANA, 2012, p. 80). Os temas clichês, associados a uma obra clássica, se enquadram no que apresentamos no início do capítulo como alternativas viáveis para a publicação de um livro inovador em uma época de crise financeira, deixando de lado riscos de prejuízo devido a gastos com direitos autorais.

No primeiro capítulo da obra de Jane Austen, a Sra. Bennet pergunta ao marido se ele sabia quem havia alugado a Mansão de Netherfield Park. Na versão original de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* em língua inglesa, o trecho a seguir é reutilizado por Grahame-Smith integralmente, *ipsis litteris*. Isso acontece em grande parte do *mashup*.

– Meu caro, Sr. Bennet – disse-lhe a esposa certo dia –, sabia que Netherfield Park foi enfim alugado?
Respondeu o Sr. Bennet que não (AUSTEN, 2010, p. 237).¹³⁰

Mas no livro de Grahame-Smith o acréscimo de uma pequena passagem faz com que o sentido de todo o excerto seja modificado.

– Meu caro, Sr. Bennet – disse-lhe certo dia sua esposa –, já soube que Netherfield Park foi alugada novamente?
O Sr. Bennet respondeu que não havia tomado conhecimento disso, e **continuou absorto em suas tarefas matinais, que consistiam em afiar adagas e limpar mosquetes – já que os ataques dos não mencionáveis vinham aumentando de forma alarmante nas últimas semanas** (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 7, grifo nosso).¹³¹

No primeiro trecho, o Sr. Bennet permanece impassível diante da notícia de que a mansão fora alugada. Já no fragmento do *mashup*, o desinteresse do Sr. Bennet dá lugar ao direcionamento de sua atenção, aqui voltada para a defesa da propriedade e de suas vidas.

Retomamos aqui os dizeres de Souza, que explicita o termo *mashup* com um possível significado de destruir (SOUZA, 2009, p. 17). Em um primeiro momento, Grahame-Smith destrói o sentido dos *samples* retirados da obra-fonte de Austen de maneira que haja lacunas para as inserções que acontecem em um segundo momento. Isto é, temos o resultado desse processo de destruir/inserir, em um último momento, no qual os *samples* são

¹³⁰ No original: “‘My dear Mr. Bennet’, said his lady to him one day, ‘have you heard that Netherfield Park is let at last?’ Mr. Bennet replied that he had not” (AUSTEN, 2014, p. 5).

¹³¹ No original: “‘My dear Mr. Bennet’, said his lady to him one day, ‘have you heard that Netherfield Park is occupied again?’ Mr. Bennet replied that he had not and went about his morning business of dagger sharpening and musket polishing – for attacks by the unmentionables had grown alarmingly frequent in recent weeks” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 11).

recombinados e ressignificados. Assim como acontece na literatura, um *sample* só adquire sentido quando é recombinado para formar o *mashup* musical. Sozinho, continua sendo apenas um fragmento de uma canção.

Grande parte dos romances de Jane Austen descreve cenas de bailes do século XIX. Naquela época, o baile era considerado ocasião para se encontrar uma esposa ou um marido e, por isso, sua importância era fundamental, já que possibilitava o cortejo dos futuros casais. De acordo com Zardini, a dança era essencial dentre as habilidades femininas, uma vez que “os bailes ofereciam a oportunidade de conhecer e conversar com outros rapazes” (ZARDINI, 2011, n. p.). Da mesma forma, temos em *Orgulho e Preconceito e Zumbis* a presença dos bailes e das danças, mas Grahame-Smith acrescenta à clássica cena do baile de Hertfordshire o primeiro “combate” das irmãs Bennet contra os zumbis que estão se alastrando por toda a Inglaterra. Em especial, o segmento a seguir, inserido por Grahame-Smith, nos mostra como as atitudes inofensivas, educadas e frágeis das irmãs Bennet dão lugar a atitudes diferentes do que se esperaria de uma dama do século XIX:

– Meninas! O Pentagrama da Morte!
Sem hesitar, Elizabeth juntou-se às quatro irmãs Jane, Mary, Catherine e Lydia, no centro do salão de dança. As cinco jovens sacaram das adagas presas ao tornozelo e se posicionaram nas pontas de uma estrela imaginária. Partindo do centro do salão, iniciaram um movimento conjunto em que avançavam, passo a passo, mantendo o desenho, cada qual com sua adaga em riste em uma das mãos e a outra elegantemente apoiada na parte inferior das costas (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 14).¹³²

Nesse segmento, as irmãs Bennet demonstram todo o treinamento recebido de seu mestre Pei Liu de Shaolin. Elas foram treinadas nas artes marciais para defenderem as suas propriedades e para aprenderem a sobreviver aos ataques dos não mencionáveis colocando em prática o “Código dos Guerreiros”. Fazendo uma analogia com a adaptação fílmica¹³³ de mesmo título do *mashup*, as irmãs Bennet são mostradas como super-heroínas na cena que representa o trecho citado.

Em outra passagem, é notável a mudança das figuras femininas austenianas quando Elizabeth vai até Netherfield Park para cuidar de Jane, que está doente e com suspeitas de que tenha sido infectada pela praga. A cena se desenvolve na sala de estar, Elizabeth reúne-se com

¹³² No original: “[...] ‘Girls! Pentagram of Death!’ Elizabeth immediately joined her four sisters, Jane, Mary, Catherine, and Lydia in the center of the dance floor. Each girl produced a dagger from her ankle and stood at the tip of an imaginary five-pointed star. From the center of the room, they began stepping outward in union - each thrusting a razor-sharp dagger with one hand, the other hand modestly tucked into the small back” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 18).

¹³³ *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, filme dirigido por Burr Steers lançado em fevereiro de 2016, estrelado por Lily James e Sam Riley.

os anfitriões. Sr. Darcy estava concentrado, escrevendo uma carta para sua irmã e sendo observado de perto pela Srta. Bingley, enquanto Sr. Hurst e Sr. Bingley jogavam cartas.

Elizabeth ocupou-se **em limpar e passar óleo na coronha de seu mosquete**, ao mesmo tempo que se divertia entreouvindo o que se passava entre o Sr. Darcy e sua companhia (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 39, grifo nosso).¹³⁴

Bem diferente do que acontece no romance austeniano, no qual temos o seguinte trecho: “Elizabeth entregou-se a um trabalho de costura e se divertiu razoavelmente observando o que se passava entre Darcy e sua companheira” (AUSTEN, 2010, p. 264)¹³⁵. Dessa forma, o procedimento midiático *mashup* muda o que era tido por bons costumes daquela época, em que se esperava que as jovens tivessem habilidades como cantar, tocar piano, aprender novas línguas e fazer trabalhos manuais, tais como costura e bordado. Sendo assim, o *mashup* de Grahame-Smith traz uma nova faceta para Elizabeth e suas irmãs, uma vez que a personagem austeniana troca as agulhas da costura e do bordado pelas adagas e os mosquetes e à dança é acrescentado mais um passo, já que a luta entra como requisito essencial do *mashup* para que as irmãs Bennet possam sobreviver a essa nova Inglaterra.

Outra mudança de comportamento efetivada pelo escritor pode ser observada na personagem do Sr. Darcy, que no romance de Jane Austen expressa toda a sua educação em variadas situações. Por exemplo, a cena retratada chega a seu ápice quando o Sr. Darcy é mais direto em suas respostas, sem demonstrar toda a polidez vitoriana que vemos em *Orgulho e Preconceito*:

– Diga a sua irmã que adorei saber dos seus progressos na harpa; e por favor diga a ela que estou extasiada com o desenhinho que ela fez para uma mesa, e o acho infinitamente superior ao da srta Grantely.
– **Você me permite adiar os seus êxtases até a próxima carta? No momento, não tenho espaço para fazer-lhes justiça** (AUSTEN, 2010, p. 264, grifo nosso).¹³⁶

No *mashup*, Darcy perde a paciência com os comentários feitos por Caroline Bingley enquanto escrevia uma carta para sua irmã, comparando as interrupções aos gemidos dos não mencionáveis:

¹³⁴ No original: “**Elizabeth took up the oiling of her musket stock, and was sufficiently amused in attending to what passed between Darcy and his companion**” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 44).

¹³⁵ No original: “**Elizabeth took up some needlework, and was sufficiently amused in attending to what passed between Darcy and his companion**” (AUSTEN, 2014, p. 45).

¹³⁶ No original: “**“Tell your sister I am delighted to hear of her improvement on the harp, and pray let her know that I am quite in raptures with her beautiful little design for a table**, and I think it infinitely superior to Miss Grantley’s.’ ‘Will you give me leave to defer your raptures till I write again? – At present I have not room to do them justice’” (AUSTEN, 2014, p. 47).

- Diga a sua irmã que estou contentíssima de saber sobre seus progressos na harpa. E, por favor, comunique-lhe que estou absolutamente encantada com aquele pequeno desenho que fez para uma mesa.
- **Srta. Bingley! Os gemidos de uma centena de não mencionáveis seriam mais agradáveis aos meus ouvidos do que mais uma palavra que seja vinda da sua boca. Se não conseguir se tornar agradável, serei obrigado a usar meu sabre para remover sua língua** (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 40, grifo nosso).¹³⁷

Com esses dois trechos anteriores, nota-se as inserções efetivadas por Grahame-Smith assim como a mudança comportamental de Darcy. Ao realizar tais modificações, o autor faz com que o *mashup* seja mais dinâmico do que a obra-fonte, uma vez que, assim como acontece na música, o *mashup* transforma a obra-fonte de diferentes modos, um dos quais pode ser a mudança no ritmo. A narrativa de Grahame-Smith apresenta uma urgência de ação, já que zumbis estão sempre por perto e há a possibilidade de ataques repentinos, não sobrando tempo para tanta polidez e cortesia tal como vemos em *Orgulho e Preconceito*. O ritmo, então, é acelerado, com menos polidez e mais dinamismo nos diálogos.

Como já pontuado, Grahame-Smith utiliza em seu *mashup* grande parte do texto austeniano. A passagem que se desenrola entre Elizabeth e Darcy quando este finalmente declara os seus sentimentos traz puramente o mesmo diálogo inicial da obra-fonte de Jane Austen, porém as ações que decorrem na continuidade do trecho são completamente diferentes:

Quando proferiu tais palavras, o Sr. Darcy mudou de cor; mas a emoção pouco durou, pois **Elizabeth logo o atacava com uma série de chutes**, forçando-o a responder com a *defesa de lavadeira bêbada*. Ela continuava a acusá-lo, mesmo durante a refrega:

- Tenho todas as razões do mundo para pensar o pior a seu respeito. Não há justificativa para o papel que o senhor desempenhou, tão injusto e privado de generosidade. E o senhor não ouse, nem pode, negar que tenha sido o principal – se não o único – agente do afastamento daqueles dois (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 149-151, grifo nosso).¹³⁸

¹³⁷ No original: “‘Tell your sister I am delighted to hear of her improvement on the harp; and pray let her know that I am quite in raptures with her beautiful little design for a table’. ‘Miss Bingley, the groans of a hundred unmentionables would be more pleasing to my ears than one more word from your mouth. Were you not otherwise agreeable, I should be forced to remove your tongue with my saber’” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 44).

¹³⁸ No original: “‘As she pronounced these words, Mr. Darcy changed his colour; but the emotion was short, for Elizabeth presently attacked with a series of kicks, forcing him to counter with the drunken washwoman defense. She spoke as they battled: ‘I have every reason in the world to think ill of you. No motive can excuse the unjust and ungenerous part you acted *there*. You dare not, you cannot deny, that you have been the principal, if not the only means of dividing them from each other’” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 154).

Enquanto a luta aqui descrita é física, em *Orgulho e Preconceito* existe no diálogo, mesmo com toda a polidez e educação que a época exigia, uma certa batalha de palavras para expressar todo o sentimento reprimido de ambos os personagens.

Enquanto ela pronunciava essas palavras, o sr. Darcy empalideceu; mas a comoção não durou muito, e ele a ouviu sem tentar interromper quando prosseguiu:

– Tenho todas as razões do mundo para pensar mal de você. Nenhum motivo para desculpar o injusto e mesquinho papel que você desempenhou lá. Você não ousa negar que foi o principal, senão o único obstáculo que separou um do outro [...] (AUSTEN, 2010, p. 350).¹³⁹

Como retratado pelos dois trechos, Grahame-Smith conseguiu captar a essência do diálogo mais caloroso entre os personagens de Elizabeth e Darcy, retirando de *Orgulho e Preconceito* os fragmentos textuais, *samples*, que foram capazes de manter essa essência, preenchendo as lacunas com o texto requerido pelo enredo de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, fazendo com que, por intermédio das técnicas do procedimento *mashup*, o sentimento de orgulho, que é a base da construção da personagem Elizabeth, fosse transportado de um romance a outro. Ambas as passagens, tanto da obra-fonte quanto do *mashup*, têm a presença da luta, de modo que podemos relacionar as palavras da luta verbal que formam a sequência desse diálogo em *Orgulho e Preconceito* com a faixa musical que contém a vocalização. Com a extração dos *samples*, a luta física dos personagens em *Orgulho e Preconceito e Zumbis* e a instrumentalização também são isolados, demonstrando como o procedimento criativo *mashup* é semelhante nas duas mídias.

Assim como o trecho anterior, que demonstra a sagacidade dos diálogos de *Orgulho e Preconceito*, temos a passagem em que Lady Catherine confronta Elizabeth para saber sobre o possível interesse de seu sobrinho, Sr. Darcy, pela moça. Lady Catherine destila todo o seu preconceito em relação à classe social dos Bennet, deixando claro que Elizabeth não seria uma boa escolha para seu sobrinho, pois a linhagem e a fortuna da família do Sr. Darcy deveriam ser mantidas. Porém, todo o decorrer do diálogo entre as duas personagens do romance austeniano é marcado pela polidez, mesmo quando há insultos:

– Não quero ser interrompida. Ouça-me em silêncio. Minha filha e meu sobrinho foram feitos um para outro. Descendem, por parte de mãe, da mesma nobre linhagem; e por parte de pai, de famílias respeitáveis, honradas e

¹³⁹ No original: “As she pronounced these words, Mr. Darcy changed colour; but the emotion was short, and he listened without attempting to interrupt her while she continued. ‘I have every reason in the world to think ill of you. No motive can excuse the unjust and ungenerous part you acted there. You dare not, you cannot deny that you have been the principal, if not the only means of diving them from each other [...]’” (AUSTEN, 2014, p. 186-187).

antigas, embora sem títulos de nobreza. De ambos os lados, a fortuna é imensa. Foram destinados um ao outro pelo desejo de cada um dos membros de suas respectivas casas; e o que vai separá-los? As pretensões improvisadas de uma jovem sem família, sem ligações, sem dinheiro. Isso é intolerável! [...] (AUSTEN, 2010, p. 448).¹⁴⁰

No século XIX, era uma prática comum os casamentos serem mantidos entre as famílias mais ricas para que pudessem acumular ainda mais bens materiais e fortunas.

O *sample* da passagem acima foi re combinado por Grahame-Smith, acrescentando um detalhe que em seu *mashup* se faz importante:

– Não serei interrompida! Escute-me calada! Minha filha e meu sobrinho foram criados para se pertencerem. De ambos os lados, a riqueza deles é esplêndida. Foram destinados um ao outro por desejo de todas as vozes de ambas as casas, o que poderia separá-los? **A pretensão de uma jovem de fortuna recente e diminuta e cuja irmã foi envolvida há pouco num caso escandaloso com o filho do polidor de mosquetes do falecido Sr. Darcy? Uma jovem sem nome de família, sem relacionamentos notáveis ou fortuna?** (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 287, grifo nosso).¹⁴¹

A inserção do comentário sobre o mosquete no diálogo ajuda a sustentar que a luta está presente ao longo de toda a narrativa do *mashup*, ainda que em segundo plano, pois carrega a ideia de que os personagens andam armados devido à ameaça de um ataque zumbi.

Há determinadas partes da obra-fonte em que um parágrafo é reorganizado no *mashup* de forma a liberar uma lacuna que o desmembra, como no trecho a seguir:

Por fim, conseguiu ela levar o pai a admitir que os cavalos estariam ocupados. Jane foi, portanto, obrigada a ir a cavalo, e sua mãe a acompanhou até a porta com muitas alegres previsões de mau tempo. Suas esperanças foram satisfeitas; mal partiu Jane e já começou a chover forte. **Suas irmãs ficaram preocupadas com ela, mas a mãe estava contente. A chuva prosseguiu por toda a tarde, sem parar; Jane por certo não poderia voltar** (AUSTEN, 2010, p. 254, grifo nosso).¹⁴²

¹⁴⁰ No original: “**I will not be interrupted. Hear me in silence. My daughter and my nephew are formed for each other.** They are descended on the maternal side, from the same noble line; and, on the father’s, from respectable, honourable, and ancient, though untitled families. **Their fortune on both sides is splendid. They are destined for each other by the voice of every member of their respective houses; and what is to divide them? The upstart pretensions of a young woman without family, connections, or fortune.** Is this to be endured! [...]” (AUSTEN, 2014, p. 336-337).

¹⁴¹ No original: “**I will not be interrupted! Hear me in silence! My daughter and my nephew are formed for each other. Their fortune on both sides is splendid. They are destined for each other by the voice of every member of their respective houses; and what is to divide them? The upstart pretensions of a young woman whose sister was lately concerned in a scandalous elopement with the son of the elder Darcy’s musket-polisher? A woman without family, connections, or fortune?**” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 292).

¹⁴² No original: “She did at last extort from her father an acknowledgment that the horses were engaged, **Jane was therefore obliged to go on horseback, and her mother attended her to the door with many cheerful prognostics of a bad day. Her hopes were answered; Jane had not been gone long before it rained hard. Her sisters were uneasy for her, but her mother was delighted. The rain continued the whole evening without intermission; Jane certainly could not come back**” (AUSTEN, 2014, p. 31-32).

A parte destacada no excerto anterior é realocada como um parágrafo distinto, visto que a inserção (sublinhada na passagem a seguir) causa uma quebra:

Portanto, Jane foi obrigada a ir a cavalo, e sua mãe a acompanhou até a porta proferindo alegremente muitos prognósticos de mau tempo. Suas esperanças foram correspondidas. Jane havia partido não fazia muito tempo quando caiu uma chuva forte, e o solo amolecido abriu-se para deixar que saíssem inúmeras criaturas horrendas, ainda carregando andrajos de suas mais finas vestes, mas já sem possuir nada das boas maneiras que tanto as haviam distinguido em vida.

As irmãs de Jane ficaram preocupadas com ela, enquanto a mãe exultava. A chuva prosseguiu a noite inteira, ininterruptamente: sem dúvida, Jane não conseguiria retornar (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 25-26, grifos nossos).¹⁴³

O deslocamento do fragmento em negrito para um novo parágrafo se fez necessário por causa do acréscimo de texto que transformou a ideia central original, fazendo com que esse trecho ficasse fora do novo núcleo de sentido, tendo que ser reordenado em um parágrafo separado. Ainda nesses segmentos, pode-se notar outra mudança de sentido que gerou uma lacuna. A chuva adquire uma nova semântica, tornando-se um prenúncio de um levante de não mencionáveis, que literalmente brotam do chão lamacento “fertilizado” pela água da chuva.

De forma similar, essa técnica de montagem ocorre no *mashup* musical, uma vez que certos momentos da canção incorporam *samples* que são intercalados, como é o caso de *NKOTBSB Mash Up*, do álbum NKOTBSB, do supergrupo de mesmo nome formado por New Kids On The Block e Backstreet Boys em 2011. A trilha se inicia com a interpolação de versos sampleados de *Hangin' Tough* (1988), de NKOTB, e *Everybody (Backstreet's Back)* (1997), de BSB:

“Listen up everybody if you wanna take a chance/Just get on the floor and do the new kids' dance/Don't worry 'bout nothin' 'cause it won't take long /We're gonna put you in a trance with a funky song”.¹⁴⁴

“Oh my God we're back again/Brothers, sisters, everybody sing/We're gonna bring the flavor show you how/I've gotta question for you, better answer now” (grifo nosso).

¹⁴³ No original: “Jane was therefore obliged to go on horseback, and her mother attended her to the door with many cheerful prognostics of a bad day. Her hopes were answered; Jane had not been gone long before it rained hard, and the soft ground gave way to scores of the disagreeable creatures, still clad in their tattered finery, but possessing none of the good breeding that had served them so well in life. Her sisters were uneasy for her, but her mother was delighted. The rain continued the whole evening without intermission; Jane certainly could not come back” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 30).

¹⁴⁴ Optamos por dispor os trechos em inglês no formato de citação com recuo uma vez que a tradução dos mesmos não é conveniente para esta dissertação.

Formando a seguinte estrofe:

“Listen up everybody if you want to take a chance/Oh my God, we're back again/Don't worry 'cause it won't take long/Gotta question for you better answer now”.

Assim, percebe-se que a forma como o procedimento *mashup* é utilizado na música e na literatura são similares, pois a interposição de amostras pode ser observada em ambas as mídias.

Se colocarmos *Orgulho e Preconceito* em uma situação de analogia com uma trilha musical, as inserções de zumbis e de kung fu seriam consideradas como faixas dessa trilha, faixas que foram retiradas de outras fontes e re combinadas à faixa que serve de contêiner¹⁴⁵ em *Orgulho e Preconceito*, ou seja, o texto que não foi suprimido por Grahame-Smith e no qual as inserções foram encaixadas. Mas o autor tinha ainda a tarefa de reorganizar o resultado desse processo de copiar/colar (o *sampling*) fazendo os acertos necessários, como realocação de parágrafos ou deslocamento semântico (a tosse, por exemplo). Assim, Grahame-Smith adiciona seu toque especial, o que também ocorre na mixagem musical quando o artista ajusta o *mashup* aumentando ou diminuindo o número de batidas por minuto (bpm), ou normalizando o volume, os timbres, etc.

Assim como na música o *deejay* utiliza-se de determinada(s) canção(ões) como um contêiner para inserir elementos e trechos de faixas de diferentes fontes, Grahame-Smith, utilizando-se de *Orgulho e Preconceito*, modifica essa narrativa ao alterar e/ou suprimir fragmentos do romance austeniano para que, se apropriando dessa obra, possa usá-la como repositório para os *samples* que ali insere.

As lacunas, como já mencionamos, são na verdade momentos oportunos da narrativa observados pelo autor, que poderiam ser excluídos ou adaptados à nova temática com maior facilidade. Uma das oportunidades mais notáveis foi a da personagem Charlotte Lucas. Austen era uma grande observadora da vida cotidiana do século XIX e estava atenta aos mínimos detalhes, transportando suas observações para suas obras como forma de sutilmente criticar o que era tido por boas maneiras e as regras daquele período. Assim sendo, é compreensível que a autora retrate em *Orgulho e Preconceito* a preocupação eminente com o matrimônio, conforme abordado no Capítulo 2, posto que o casamento era uma espécie de salvaguarda para muitas mulheres daquele período, talvez o único caminho para fugirem da pobreza e/ou ficarem dependentes de algum parente do sexo masculino. Com maestria, Austen

¹⁴⁵ Para esta pesquisa, consideramos o termo contêiner como uma amostra (*sample*) que compreende toda a obra sampleada ou uma grande parte dela.

constrói a personagem Lady Lucas para demonstrar que no século XIX a “tábua de salvação”¹⁴⁶ de uma mulher poderia, de fato, ser o matrimônio, que sua crítica levava em conta os benefícios que essa união muitas vezes proporcionava. Com vinte e sete anos, Lady Lucas era considerada velha para conseguir se casar e pode ter sido essa a razão de ter aceitado sem grande resistência o pedido do Sr. Collins, descrito como um tanto tolo e ignorante. Mais do que uma personagem previsível devido a essa escolha, o papel da melhor amiga de Elizabeth Bennet foi uma construção necessária à narrativa. Na verdade, Charlotte Lucas é complexa e pragmática, não compartilha da mesma visão romântica que sua amiga Lizzie e sabe que encontrar um casamento que lhe dê estabilidade é o que quer da vida:

– Sei o que você está sentindo – respondeu Charlotte. – Deve estar surpresa, muito surpresa... pois há muito pouco tempo o sr. Collins queria casar com você. Mas, quando tiver tempo de refletir sobre o caso, espero que se alegre com o que fiz. Você sabe que eu não sou romântica; nunca fui. Quero apenas um lar decente; e considerando o caráter, as relações e a situação financeira do sr. Collins, estou certa de que as minhas possibilidades de ser feliz com ele são tão razoáveis quanto as da maioria das pessoas que chegam à condição matrimonial (AUSTEN, 2010, p. 312-3130).¹⁴⁷

Grahame-Smith transforma a história de Charlotte Lucas em uma lacuna na qual pudesse (re)contar o motivo que levou a personagem a aceitar a proposta do Sr. Collins. O autor do *mashup* faz com que Charlotte seja contaminada pela praga que está em toda Inglaterra, segredo que ela confia à sua grande amiga Lizzie:

– Percebo o que você está sentindo – disse Charlotte. – Deve estar admirada, muito admirada, até porque faz pouco que o Sr. Collins pretendia se casar com você. Mas quando tiver tempo para pensar, creio que vai ficar satisfeita com o que eu fiz. Não sou nada romântica, como você sabe. Nunca fui. Tudo o que peço é um lar confortável. E, considerando o caráter do Sr. Collins, suas relações e a situação que alcançou na vida, estou convencida de que minhas chances de felicidade ao lado dele são melhores do que aquelas das quais a maioria das pessoas pode se vangloriar de ter, ao iniciar uma vida matrimonial. Especialmente considerando que... **Ah, Elizabeth, imploro a você que não fique zangada comigo e que também não me mate aqui mesmo onde estou. Mas, Elizabeth, não posso guardar segredos de você... Eu fui contaminada** (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 98-99, grifo nosso).¹⁴⁸

¹⁴⁶ Expressão utilizada por Adriana Sales Zardini em seu artigo “O universo feminino nas obras de Jane Austen” (2011) para referir-se ao casamento como a única opção de estabilidade financeira da mulher no século XIX.

¹⁴⁷ No original: “**I see what you are feeling,**” replied Charlotte: “you must be surprised, very much surprised, so lately as Mr. Collins was wishing to marry you. But when you have had time to think it all over, I hope you will **be satisfied with what I have done. I am not romantic, you know. I never was. I ask only a comfortable home; and, considering Mr. Collins’s character, connections, and situation in life, I am convinced that my chance of happiness with him is as fair as most people can boast on entering the marriage state**” (AUSTEN, 2014, p. 123).

¹⁴⁸ No original: “**I see what you are feeling,**” replied Charlotte. “**You must be surprised, very much surprised—so lately as Mr. Collins was wishing to marry you. But when you have had time to think it over,**

Em ambas as passagens, o laço matrimonial com Collins acaba sendo a única opção para Charlotte. A personagem não demonstra descontentamento, afirmando, pelo contrário, que esse casamento poderá lhe oferecer boas chances de encontrar sua felicidade.

Conforme abordado por Santana (2012), a transformação gradativa de Charlotte faz com que a personagem aos poucos perca sua habilidade de raciocínio e a sua fala é por vezes modificada por grunhidos. Isso implica que aos poucos Charlotte perde a sua humanidade para ceder lugar à criatura não mencionável, enquanto tenta camuflar os sinais que poderiam indicar a transformação. Santana destaca também a incapacidade do Sr. Collins em perceber os indícios de que sua esposa está passando pelo processo que em breve a tornará zumbi (SANTANA, 2012, p. 43). É necessário esclarecer que o Sr. Collins não é descrito como uma personagem treinada nas artes marciais como as irmãs Bennet, o que de certo modo poderia justificar a negligência dele em relação às evidências. De Elizabeth, por outro lado, seria difícil esconder, como retrata o excerto:

Charlotte já estava evidenciando os primeiros sinais de transformação. Embora tomasse enorme cuidado em ocultá-los de todos, não podia ter êxito diante dos olhos treinados como os da amiga. Sua pele já demonstrava certa palidez, e ela falava com alguma dificuldade (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 110).¹⁴⁹

A lacuna preenchida pela contaminação de Lady Lucas não requisitou maiores mudanças na personagem do Sr. Collins, o que confirma que a lacuna oferecia uma oportunidade dentro da narrativa, não sendo forçosamente fabricada.

Grahame-Smith, assim como Jane Austen, utiliza certa ironia e comicidade para criticar os modos convencionais de se arranjar um bom casamento, mesmo que o tema principal de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* não seja esse. O trecho a seguir aponta outra lacuna que o *mashup* preenche na narrativa austeniana:

O casamento realizou-se e **ninguém, a não ser Elizabeth, pareceu suspeitar das condições da noiva. O Sr. Collins parecia mais feliz do que nunca, a despeito do fato de Charlotte precisar ser lembrada de usar o garfo várias vezes no decorrer do jantar.** A noiva e o noivo partiram direto da porta da

I hope you will be satisfied with what I have done. I am not romantic, you know; I never was. I ask only a comfortable home; and considering Mr. Collins's character, connection, and situation in life, I am convinced that my chance of happiness with him is as fair as most people can boast on entering the marriage state—especially since, oh! Elizabeth, I beg you will not be angry with me or cut me down where I stand! But Elizabeth, I can have no secrets from you—I have been *stricken*” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 102-103).

¹⁴⁹ No original: “Charlotte was already showing the earliest signs of transformation, though she took great care to hide them from all but the trained eye. Her skin had taken on a slight pallor, and her speech seemed a trifle laboured” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 114).

igreja para Kent, e todos tiveram um tanto a dizer ou a escutar, sobre esse fato, como hábito (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 110, grifo nosso).¹⁵⁰

Com exceção de Elizabeth, que sabia da contaminação da amiga, todos os presentes no casamento de Sr. Collins com Charlotte parecem ignorar a aparência da noiva, que não está em suas melhores condições. Na obra-fonte, o fragmento relacionado narra o ocorrido sem acontecimentos inesperados: “realizou-se o casamento; das portas da igreja, a noiva e o noivo partiram para Kent, e todos tinham muito a dizer ou ouvir sobre o assunto, como sempre” (AUSTEN, 2010, p. 324)¹⁵¹. A inserção que se efetivou nessa passagem funciona como suporte para validar a reformulação da personagem Charlotte Lucas, já que as grandes mudanças, como a presença de zumbis e de kung fu, ou grandes remodelagens, como a de Charlotte, precisam de inserções menores que as sustentem ao longo do *mashup*.

Os *samples* escolhidos por Grahame-Smith possuem um padrão, uma vez que há segmentos no romance austeniano que oferecem oportunidades (lacunas) que possibilitam uma (re)interpretação, um novo olhar. O autor, então, soube em quais trechos da obra-fonte seriam inseridos os *samples*. Quanto aos excertos da obra de Austen que, de certa forma, ficaram abertos, podemos relacioná-los com as escolhas e/ou ações de uma determinada personagem, ou com algumas situações que fugiam dos bons costumes do século XIX. Essa premissa pode ser observada na passagem de *Orgulho e Preconceito* na qual acontece o convite da Srta. Bingley a Jane Bennet para um jantar em Netherfield:

- Não, querida, é melhor você ir a cavalo, pois é provável que chova; e então você vai ter de passar a noite por lá.
- Este seria um bom plano – disse Elizabeth –, se você tivesse certeza de que eles não se ofereceriam para trazê-la de volta para casa.
- [...]
- Eu gostaria muito de ir de carruagem.
- Mas, querida, seu pai não pode dispensar os cavalos, estou certa disto. Eles são necessários na fazenda, não é, sr. Bennet?
- São necessários na fazenda com maior frequência do que posso dispor deles.
- Mas se você os levasse à fazenda hoje – disse Elizabeth – os objetivos de mamãe seriam alcançados (AUSTEN, 2010, p. 254).¹⁵²

¹⁵⁰ No original: “**The wedding took place**, and no one other than Elizabeth seemed to suspect the bride’s condition. Mr. Collins appeared happier than he ever had despite the fact that Charlotte had to be reminded to use her fork several times over the course of dinner. **The bride and bridegroom set off for Kent from the church door, and everybody had as much to say, or to hear, on the subject as usual**” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 114).

¹⁵¹ No original: “**The wedding took place: the bride and bridegroom set off for Kent from the church door, and every body had as much to say or to hear on the subject as usual**” (AUSTEN, 2014, p. 144).

¹⁵² No original: ““**No, my dear, you had better go on horseback, because it seems likely to rain; and then you must stay all night.**’ **That would be a good scheme,**’ said Elizabeth, **‘if you were sure that they would not offer to send her home.’** [...] **‘I had much rather go in the coach.’** **‘But, my dear, your father cannot spare the horses, I am sure. They are wanted in the farm, Mr. Bennet, are not they?’** ‘They are wanted in the farm much oftener than I can get them.’ **‘But if you have got them to-day,’** said Elizabeth, **‘my mother’s purpose will be answered’**” (AUSTEN, 2014, p. 31).

A ação da Sra. Bennet, que tinha planejado deixar que sua filha passasse uma noite em Netherfield Park contando com sua previsão certa sobre o clima, é oportuna pela proximidade com ações de descuido em situações de contaminação. Além disso, é importante salientar que, no século XIX, esse comportamento da matriarca da família Bennet não era comum e muito menos bem visto, o que faz de suas ações algo que já causava estranhamento junto à narrativa de Austen.

Grahame-Smith percebe essa lacuna no comportamento e na ação da Sra. Bennet e recombina os *samples* desse excerto e dos elementos inseridos de forma a reestruturar e, conseqüentemente, modificar e ressignificar o decorrer da narrativa:

– Não, minha querida. O melhor é você ir a cavalo, visto que, ao que parece, teremos chuva, e eles surgem bastante depressa da terra molhada. Preferiria, então, que você pudesse escapar rapidamente; além do mais, se chover mesmo, você terá de pernoitar por lá.

– Seria até um bom plano – disse Elizabeth –, se você pudesse ter certeza de que eles não vão se oferecer para levá-la em casa.

– Eu preferiria ir na carruagem – queixou-se Jane, preocupada com a ideia de ter de sair a cavalo sozinha.

– Mas, minha querida, tenho certeza de que seu pai não pode dispensar os cavalos. Eles são necessários na fazenda, não é assim, Sr. Bennet?

– Eles são necessários na fazenda com mais frequência do que posso dispor deles, e já tive muitos abatidos na estrada (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 25, grifo nosso).¹⁵³

O *mashup* musical deposita também importância nessas oportunidades, que podem ser encontradas principalmente devido à semelhança de uma canção ou de um trecho, seja vocalizado ou instrumental, com outra canção, que leva o artista responsável pelo *mashup* a fazer a associação e começar a planejar o *sampling*. A associação entre a chuva, a terra molhada e o uso de cavalos com a possibilidade de um ataque zumbi abriu a lacuna para que, como se nota no excerto, pelo acréscimo dos termos grifados, essa possibilidade passasse a integrar o novo sentido do texto.

Outro ponto explorado e tomado como lacuna por Grahame-Smith é o resfriado de Jane causado pela chuva, que passa a ter outro sentido dentro do *mashup* em decorrência do

¹⁵³ No original: “‘No, my dear, you had better go on horseback, because it seems likely to rain; and they spring so easily from the wet earth. I should prefer you have speed at your disposal; besides, if it rains, you must stay all night.’ ‘That would be a good scheme,’ said Elizabeth, ‘if you were sure that they would not offer to send her home.’ ‘I had much rather go in the coach,’ said Jane, clearly troubled by the thought of riding alone. ‘But, my dear, your father cannot spare the horses, I am sure. They are wanted in the farm, Mr. Bennet, are they not?’ ‘They are wanted in the farm much oftener than I can get them, and too many slaughtered upon the road already.’” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 29).

acréscimo dos não mencionáveis como consequência da possibilidade de Jane se contaminar durante seu trajeto até Netherfield Park.

Conforme apontado por Santana, o *mashup* de Grahame-Smith faz alusões aos filmes de kung fu da década de 1960 (SANTANA, 2012, p. 80). O autor destaca passagens nas quais há referências a esse tipo de produção cinematográfica dentro do *mashup*, como o trecho em que Jane adocece e fica por alguns dias em Netherfield Park, fazendo com que Elizabeth resolva ir ao encontro da irmã para verificar a situação, e a Sra. Bennet a repreende por causa da chuva, que tornava mais propícia a perambulação dos não mencionáveis naquela região (SANTANA, 2012, p. 80-81). No referido segmento, Elizabeth faz menção à sua iniciação nas artes marciais: “Você esquece que sou uma aprendiz de Pei Liu de Shaolin, minha mãe. Além do mais, para cada não mencionável que se encontra pelas estradas, encontram-se também três soldados. Devo estar de volta na hora do jantar” (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 27)¹⁵⁴. A passagem do *mashup* faz alusão ao filme *O Templo de Shaolin*, de 1979, que inspirou vários outros filmes abordando o tema de Shaolin (SANTANA, 2012, p. 81). As considerações de Santana corroboram a premissa de que um *mashup* literário se dispõe de *samples* de diferentes fontes, não sendo unicamente a mescla de duas obras, como geralmente ocorre no *mashup* musical.

Neste capítulo, apresentamos inicialmente o contexto de produção e publicação do *mashup* de Grahame-Smith. Em seguida, delimitamos as características do *mashup* musical de acordo com as modalidades postuladas por Elleström (2017a) visando encontrar as semelhanças e diferenças entre a música e a literatura para que pudéssemos observar similaridades no uso do procedimento criativo *mashup* em ambas mídias qualificadas. Na investigação, por meio dos *samples* e das recombinações contidos no *mashup* *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, identificamos modificações e inserções. Quanto às modificações, algumas estão explícitas no texto da narrativa, como a atualização lexical, a troca ou supressão de pronomes, a reestruturação para o encurtamento dos diálogos, etc., enquanto outras encontram-se implícitas, como a ressignificação da tosse e do solo enlameado, que são ajustes na ambientação para sustentar a presença verossímil de zumbis, e a reformulação conceitual dos personagens, que se mostram de maneira geral mais espontâneos em suas demonstrações emotivas. Já as inserções identificadas são ora de elementos fantasiosos, como o caso dos zumbis, ora de elementos não fantasiosos, como armas e kung fu. Durante a nossa investigação, constatamos que as obras traduzidas não demonstravam a real abrangência com que trechos do texto da obra-

¹⁵⁴ No original: ““You forget that I am student of Pei Liu of Shaolin, mother. Besides, for every unmentionable one meets upon the road, one meets three soldiers. I shall be back by dinner”” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 31).

fonte haviam sido transportados, *ipsis litteris*, para o *mashup*. O processo de tradução acarreta perdas que muitas vezes terminam por ofuscar características que só poderão ser vistas/compreendidas nos originais. É exatamente o que ocorre no caso de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, em cuja tradução uma das características intrínsecas ao *mashup* literário, a técnica de copiar e colar, é ofuscada. Para sanar esse problema, recorreremos aos originais em língua inglesa da obra-fonte e do *mashup*, apontando em notas de fim de página os grifos que correspondem aos trechos trazidos verbatim daquela a esta.

Em poucas palavras, o procedimento midiático *mashup* é usado na literatura de forma análoga à que é usado na música. Além disso, a classificação do romance *Orgulho e Preconceito e Zumbis* como *mashup* procede, uma vez que se constitui de características próprias que têm se consolidado como uma marca recorrente em outros romances rotulados como *mashups* literários. Assim como observado no capítulo anterior, o *sampling*, a principal técnica envolvida no processo de reescrita do *mashup*, é o responsável por transportar os sentimentos de orgulho e de preconceito por meio dos *samples*. Os sentimentos que dão título à obra de Austen se aderem de maneira eficaz à contemporaneidade da coautoria sugerida por Grahame-Smith, moldando-se às atualizações enquanto se firmam ao modo como foram apresentados pela primeira vez em 1813, novamente estabelecendo-se como o cerne da narrativa e não apenas como marcas de reconhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ato de remixar a obra de Austen, com modificações em momentos cruciais da narrativa para que a leitura possa se adequar à atualidade, nos oferece uma “repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 25), trazendo o conforto do ritual do reconhecimento da escrita austeniana unido à surpresa da remixagem de Zoboi. Algo semelhante ocorre com o *mashup* de Grahame-Smith, mas por meio de um procedimento criativo diferente, que insere *samples* de outras fontes, como elementos fantásticos, além dos *samples* retirados do romance de Austen. A inovação que os procedimentos midiáticos remix e *mashup* acrescentam à literatura contribuem para que *Orgulho e Preconceito* (1813) continue a influenciar e servir de fonte para novas reescritas na contemporaneidade.

O principal objetivo estabelecido para esta dissertação foi o de investigar como os sentimentos de orgulho e de preconceito são perpetuados nas reescritas contemporâneas do romance austeniano por meio dos procedimentos midiáticos remix e *mashup*. Ao longo da investigação, percebemos que o *sampling*, uma técnica comum ao remix e ao *mashup*, foi o principal responsável por transportar não só os dois sentimentos da obra de Austen para os romances de Zoboi e Grahame-Smith, mas também muitos elementos textuais e contextuais que consolidam suas presenças, tornando-os reconhecíveis e, assim, perpetuando-os. Conforme abordado no primeiro capítulo, o *sampling* é uma técnica em que a extração das amostras (*samples*) se dá por meio da apropriação. Além disso, embora a utilização dos *samples* ocorra de modo distinto nos procedimentos criativos remix e *mashup*, a coleta dos *samples* ocorre de forma análoga em ambos.

Para a investigação das obras de Grahame-Smith e de Zoboi, esta dissertação foi dividida em quatro capítulos. Uma contextualização da pesquisa cobrindo desde o surgimento da intertextualidade proposta por Kristeva (2013) até o advento da intermedialidade abriu o primeiro capítulo. Em seguida, apresentamos nosso entendimento de mídia, bem como seus aspectos complementares, conforme proposto por Elleström (2017a, 2017b). A reescrita foi então situada a partir da noção de adaptação proposta por Hutcheon (2013) e de apropriação segundo Sanders (2006). A técnica do *sampling* foi apresentada e o capítulo foi encerrado após a discussão acerca da conceituação dos procedimentos midiáticos remix e *mashup*, que passaram a ser utilizados em outros campos, tais como a literatura. Verificamos nesse primeiro capítulo que os procedimentos remix e *mashup* distinguem-se apenas pela origem dos *samples* utilizados. Enquanto os *samples* de um remix tendem a vir de uma única fonte, de forma a serem reorganizados, os *samples* de um *mashup* são provenientes de pelo menos duas fontes diferentes

devido à função de (re)combinar atrelada ao procedimento *mashup*. Constatamos que a semelhança no emprego dos dois procedimentos também os acompanhou do campo musical ao campo da literatura. Ou seja, um remix literário constrói-se de forma semelhante a um remix musical, empregando-se as mesmas técnicas, como o *sampling*, ou técnicas equivalentes, como a manipulação de elementos narrativos em substituição ao uso de softwares para a edição das faixas musicais. Do mesmo modo, um *mashup* literário é análogo a um *mashup* musical, utilizando-se de uma obra como o contêiner em que se recombina *samples* coletados de fontes externas, inclusive por meio de um mesmo recurso, a técnica de copiar e colar com os atalhos no teclado de um computador (CTRL+C e CTRL+V), disponível igualmente em programas de edição de áudio e de edição de texto.

No segundo capítulo da dissertação, contextualizamos a vida e a obra de Austen, com ênfase em *Orgulho e Preconceito*, de modo a estabelecer uma base para a investigação dos objetos. Pontuamos a escassez de informação biográfica sobre a autora e percorremos um breve histórico do que se sabe sobre sua vida pessoal e seus primeiros trabalhos literários. Apontamos os critérios que nos levaram a selecionar os objetos de estudo, sendo o principal a grande quantidade de pesquisas acadêmicas já existentes em torno de *Orgulho e Preconceito*, mas que, diferentemente desta dissertação, favorecem o estudo de adaptações audiovisuais nos formatos de séries de TV e filmes.

O histórico levantado no Capítulo 2 nos ajudou a perceber que, mesmo com os obstáculos que Austen encontrou para publicar suas obras em um contexto em que a autores do sexo masculino eram privilegiados, a escritora conseguiu alcançar seu público. Observamos que o fato de Austen ser uma das raras escritoras a fazer parte do cânone literário reflete sua destreza com a escrita, uma vez que suas habilidades no uso do discurso indireto livre e da sua sutil ironia contribuíram para que suas obras, em especial *Orgulho e Preconceito*, servissem como moldes atemporais para adaptações nas mais variadas mídias, duas das quais são as reescritas que investigamos nesta dissertação.

No terceiro capítulo, contextualizamos a produção e publicação do remix *Orgulho* (2019) de Ibi Zoboi, seguido da exposição do funcionamento do procedimento criativo remix na música para depois mostrarmos a forma como ele se manifesta na literatura, delimitando as características da música de acordo com as modalidades postuladas por Elleström (2017a) para encontrar as semelhanças e diferenças entre a música e a literatura e observar similaridades no uso do procedimento criativo remix em ambas as mídias. Partimos para a separação de *samples* e os relacionamos com alguns elementos da narrativa a fim de investigar as similaridades e as diferenças no uso do procedimento midiático dentro da música e na literatura. Verificamos que

o remix se constrói a partir de conceitos, comportamentos das personagens e outras características transportados pelos *samples*.

No quarto capítulo, apresentamos o contexto de produção e publicação do *mashup* de Grahame-Smith. Passamos, então, para a investigação por meio dos *samples* e das recombinações contidos no *mashup Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2010), que demonstraram de que maneira esse procedimento midiático se incorpora à estrutura da narrativa do romance. Notamos, então, que o *samples* carregam muito mais do que apenas um excerto de texto de *Orgulho e Preconceito* e que muito do significado inerente a situações, locações, personagens e comportamentos do objeto investigado foram (re)construídos graças à recombinação do que os *samples* transportam. Percebemos, então, que a reescrita se dá por meio de apropriação praticada pela técnica do *sampling*.

Enquanto a mencionada supressão do preconceito no título do remix de Zoboí é algo que chama a atenção, o sentimento continua evidente na narrativa em si, atualizando a discriminação social presente na obra de Austen e ganhando destaque ainda maior devido à mudança de foco narrativo. *Orgulho e Preconceito e Zumbis* faz o mesmo, com uma estratégia oposta: acrescenta uma palavra que atrai destaque no título, mas que resulta no mesmo apagamento do preconceito, que se torna mais óbvio ao longo da narrativa, centrando-se em figuras decompostas chamadas deliberadamente de “não mencionáveis”.

O sentimento de orgulho, de forma mais branda, tem papel igualmente importante, mantém-se também em ambos, remix e *mashup*, sustentando e reforçando o preconceito. Com mais de dois séculos de distância, é no mínimo intrigante a precisão com que o uso de *samples* praticamente inalterados tenha sido possível e que tenham transportado de modo tão reconhecível e ao mesmo tempo tão contemporâneo os sentimentos de orgulho e de preconceito retratados tão realisticamente por Jane Austen em 1813.

Ao longo desta dissertação apontamos como os procedimentos criativos remix e *mashup* foram os principais agentes no transporte das características que remontam em *Orgulho e Preconceito e Zumbis* e em *Orgulho* os sentimentos de orgulho e de preconceito, tanto na obra de Austen quanto em suas reescritas. Apesar de as barreiras entre a obra-fonte e as reescritas investigadas serem apenas espaciais e temporais, e não entre mídias, os procedimentos criativos remix e *mashup* transitaram entre as fronteiras midiáticas da música e da literatura.

Compreendemos, portanto, que a inovação provocada pelo uso desses procedimentos midiáticos na literatura fez com que esses novos gêneros literários fossem bem recebidos, provocando inclusive um *boom* de obras que passaram a usar os mesmos procedimentos criativos, conforme detalhado no terceiro capítulo.

Antes de encerrar, vale destacar que a utilização da técnica do *sampling* na literatura suscita várias possibilidades de análise para além das empreendidas nesta dissertação, à luz de outras correntes teóricas. Uma delas seriam as implicações do transporte das personagens femininas, pois o distanciamento temporal e espacial entre *Orgulho e Preconceito* e as duas reescritas geram, por si só, um rico material para investigação. Um outro desdobramento a partir das inserções e modificações, atreladas a essa noção de transporte das personagens, seria uma investigação mais aprofundada sobre o armamento das personagens femininas frente ao patriarcado literário, visto que Elizabeth Bennet recebe armas e habilidades marciais para se defender dos não mencionáveis e Zuri Benitez é armada com a voz ao tornar-se narradora do romance de Zoboí. Uma terceira investigação poderia ser feita a partir da evolução da protagonista do remix associada à construção de sua identidade e sua busca por um lugar na sociedade diaspórica contemporânea, de modo a relacionar o tema ao apagamento da palavra “preconceito” do título. Mas isso fica para os (iminentes) futuros desdobramentos.

Em poucas palavras, os procedimentos midiáticos remix e *mashup* não só ofereceram a inovação necessária para remontar/rememorar os principais elementos literários de *Orgulho e Preconceito* como também contribuíram para que o romance continue sendo pertinente no século XXI. Com um pouco de orgulho, mas sem preconceitos, sustentamos que a influência da obra-fonte de Jane Austen sobre a arte em geral, e sobre a literatura em especial, não se enfraqueceu mesmo mais de dois séculos após sua publicação. Pelo contrário, ela tem se consolidado por meio de reescritas que se arriscam a empregar novas técnicas e demandam novas habilidades dos autores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.
- AUERBACH, Emily. Pride and Proliferation. In: TODD, Janet (org.). *The Cambridge Companion to Pride and Prejudice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 186-197.
- AUSTEN, Caroline. *My Aunt Jane Austen*. Winchester: Sarsen Press, 1991.
- AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. London: Penguin Books, 2014.
- AUSTEN, Jane. *Razão e sensibilidade/Orgulho e Preconceito/Persuasão*. Tradução e notas Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Martin Claret, 2010.
- AUSTEN, Jane; BUTLER, Nancy. *Pride and Prejudice*. Art by Hugo Petrus. New York: Marvel Comics, 2011. *Kindle*. (Limited Series, v. 1-5).
- AUSTENLAND. Direção: Jerusha Hess e Jared Hess. Produção: Stephenie Meyer, Gina Mingacci e Meghan Hibbett. Intérpretes: Keri Russell, JJ Feild, Jennifer Coolidge *et al*. Roteiro: Jerusha Hess, Jared Hess e Shannon Hale. UK/USA: Fickle Fish Films; Moxie Pictures, 2013. (97 min).
- AUSTEN-LEIGH, James Edward. *A Memoir of Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- AZERÊDO, Genilda. *From Page to Screen: A Study of Irony in Adaptations of Jane Austen's Emma*. 2001. 220 f. Tese (Doutorado em Inglês e Literatura Correspondente) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.
- BAILEY, Martha. The Marriage Law of Jane Austen's world. *Persuasions: The Jane Austen Journal Online*, v. 36, n. 1, n.p., Winter 2015. Disponível em: <http://jasna.org/publications/persuasions-online/vol36no1/bailey/>. Acesso em: 17 mar. 2020.
- BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2002.
- BIAJOLI, Maria Clara Pivato. *Orgulho e Preconceito no século XXI: a austenmania e a fantasia do final feliz*. 2017. 358 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2017. p. 358.
- BLOOM, Harold (ed.). *Jane Austen's Pride and Prejudice*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. (Coleção Bloom's Guides).
- BORTOLOTTI, Gary; HUTCHEON, Linda. Sobre a origem das adaptações: repensando o discurso e o “sucesso” da fidelidade – biologicamente. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira. FIGUEIREDO, Camila A. P.; OLIVEIRA, Solange Ribeiro (org). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p. 119-142.

CAFÉ COM JANE AUSTEN. Locução de Adriana Zardini, Moira Bianchi, Thaís Brito e Valéria Fernandes. [s.l.: s.n.], 2019. *Podcast*. Disponível em: <https://anchor.fm/cafecomjaneausten>. Acesso em: 15 mar. 2020.

CARSON, Susannah. Introduction. In: CARSON, Susannah (ed.). *A Truth Universally Acknowledged: 33 Great Writers on Why We Read Jane Austen*. New York: Random House, 2009. p. xi-xx.

CARVALHO, Nilton Faria de. *DJs, remixes e samples: inovação, memória e identidades na linguagem híbrida da música nas mídias*. 2016. 149 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Inovação). Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, 2016.

CLARK, Mary Ann. *Santería: Correcting the Myths and Uncovering the Realities of a Growing Religion*. London: Praeger, 2007.

CLÜVER, Claus. *Inter textus / inter artes / inter media*. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. (Coleção Humanitas).

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CONTI, Clarissa Neves. Mash-ups literários: produção em coautoria? *Revista Linguagem*, São Carlos, v. 32, n. 1, p. 80-89, dez. 2019.

CUTCHINS, Dennis. Bakhtin, Intertextuality and adaptation. In: LEITCH, Thomas. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 2017.

CRAN, Rona. *Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan*. Farnham: Ashgate, 2014.

DIAS, Nara Luíza do Amaral. *A razão em Jane Austen: classe, gênero e casamento em Pride and Prejudice*. 2015. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A dis-posição das coisas: desmontar a ordem. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. p. 71-93.

ELLESTRÖM, Lars. As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão das relações intermediáticas. In: DOMINGOS, Ana Cláudia Munari; KLAUCK, Ana Paula; MELLO, Glória Maria Guiné de. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017a. p. 49-100.

- ELLESTRÖM, Lars. Adaptação e intermedialidade. In: DOMINGOS, Ana Cláudia Munari; KLAUCK, Ana Paula; MELLO, Glória Maria Guiné de. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017b. p. 199-228.
- FERGUS, Jan. Biography. In: TODD, Janet. *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 3-11.
- GALLAGHER, Owen. Sampling. In: BORROUGH, Xtine; GALLAGHER, Owen; NAVAS, Eduardo (org.). *Keywords in Remix Studies*. New York: Routledge, 2018. p. 259-272.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the 19th Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- GRAHAME-SMITH, Seth; AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice and Zombies*. Philadelphia: Quirk Books, 2009.
- GRAHAME-SMITH, Seth; AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Tradução Luiz Antônio Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2010.
- GRAY, Donald. *Pride and Prejudice: A Norton Critical Edition*. 3rd ed. New York: Norton & Company, 2001.
- GUNKEL, David J. *Of Remixology: Ethics and Aesthetics After Remix*. Cambridge: MIT Press, 2016.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.
- HARMAN, Claire. *Jane's Fame: How Jane Austen Conquered the World*. New York: Henry Holt and Co., 2009. *Kindle*.
- HARRISON, Nate; NAVAS, Eduardo. Mashup. In: BORROUGH, Xtine; GALLAGHER, Owen; NAVAS, Eduardo (org.). *Keywords in Remix Studies*. New York: Routledge, 2018. p. 118-201.
- HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina. Introduction. In: HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina (org.). *The Fan Fiction Studies*. Iowa City: University of Iowa Press, 2014. p. 1-17.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- KELLY, Helena. *Jane Austen: The Secret Radical*. London: Icon Books, 2017.
- KINOSHITA, Priscila. *Jane Austen: versões contemporâneas de Orgulho e Preconceito*. Curitiba: Appris, 2016.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Debates).
- LEAL, Claudio. Ctrl+C Ctrl+V criou cultura do remix e turbinou era em que arte se faz roubando. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 mar. 2020. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/03/ctrlc-ctrlv-criou-cultura-do-remix-e-turbinou-era-em-que-arte-se-faz-roubando.shtml>. Acesso em: 3 mar. 2020.

LE FAYE, Deirdre. *Jane Austen: The World of Her Novels*. London: Frances Lincoln, 2002.

LE FAYE, Deirdre. Memoirs and Biographies. In: TODD, Janet. *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 51-58.

MANDAL, Anthony. Language. In: TODD, Janet. *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 23-32.

MAUGHAM, W. Somerset. Jane Austen and *Pride and Prejudice*. In: CARSON, Susannah (ed.). *A Truth Universally Acknowledged: 33 Great Writers on Why We Read Jane Austen*. New York: Random House, 2009. p. 70-82.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MOSKOWITZ, Peter. *How to Kill a City: Gentrification, Inequality and the Fight for the Neighborhood*. New York: Nation Books, 2018.

MUNDIM, Isabela Santos. *Poética do desdobramento: do amor na TV e do romance segundo os fãs*. 2007. 186 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

McFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

NAVAS, Eduardo. *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Berlin: Springer Wien New York, 2012.

NAVAS, Eduardo. Remix. In: BORROUGH, Xtine; GALLAGHER, Owen; NAVAS, Eduardo (org.). *Keywords in Remix Studies*. New York: Routledge, 2018. p. 246-258.

NOKES, David. *Jane Austen – A Life*. London: Fourth Estate, 1997.

ORGULHO e Paixão. Direção: Fred Mayrink. Intérpretes: Nathalia Dill, Thiago Lacerda, Ágatha Moreira, Rodrigo Simas, Malvino Salvador *et al.* Roteiro: Marcos Bernstein. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2018. (45min).

PRIDE and Prejudice. Direção: Simon Langton. Produção: Sue Birtwistle. Intérpretes: Jennifer Ehle, Colin Firth, Benjamin Whitrow *et al.* Roteiro: Andrew Davies. UK: BBC, 1995. (327 min).

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora/FALE-UFMG, 2012. p. 15-45. v. 1.

RAUSCHER, Raymond C. MOMTAZ, Salim. *Brooklyn's Bushwick – Urban Renewal in New York, USA: Community, Planning and Sustainable Environments*. Switzerland: Springer International Publishing, 2014.

REKULAK, Jason. *Undeniable and Inevitable: The Untold Origins of Pride and Prejudice and Zombies*. In: QUIRK Books Blog. Philadelphia, 5 Feb. 2016. Disponível em: <https://www.quirkbooks.com/post/undeniable-and-inevitable-untold-origins-pride-and-prejudice-and-zombies>. Acesso em: 16 mar. 2020.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, v. 34, n. 1, p. 18-30, 1972. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/375215>. Acesso em: 6 June 2019.

RIPPL, Gabriele. Why Intermediality? In: RIPPL, Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015.

RODRIGUES, Sheila Darcy Antonio. *Mashup Brasileiro, a coleção Clássicos Fantásticos: a literatura como produto do mercado editorial*. 2013. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

ROSSATO, Bianca Deon. *The Portrayal of Women in Pride and Prejudice (1813) and The Lizzie Bennet Diaries (2012/2013)*. 2018. 181 f. Tese (Doutorado em Literatura Estrangeira Moderna) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SALES, Adriana dos Santos. *Jane Austen e seu fandom digital: emergências e propiciamentos em um Sistema Adaptativo Complexo*. 2018. 275 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SANCHEZ, Dan. *Do Zombies Scares Democrats and Vampires Spook Republicans? What Do Movie Monsters Say About Our Politics?* In: FEE: Foundation for Economic Education. New York, 29 Oct. 2019. Disponível em: <https://fee.org/articles/do-zombies-scare-democrats-and-vampires-spook-republicans/>. Acesso em: 16 de mar. 2020.

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

SANTANA, Maurício F. *Orgulho e Preconceito (e Zumbis): o diálogo entre o cânone e a narrativa pós-moderna*. 2012. 124 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – UNIANDRADE, Curitiba, 2012.

SONVILLA-WEISS, Stefan. Introduction. In: SONVILLA-WEISS, Stefan. *Mashup Cultures*. Berlin: Springer Wien New York, 2010. p. 8-23.

SONVILLA-WEISS, Stefan. Good Artist Copy; Great Artists Steal: Reflections on Cut-Copy-Paste Culture. In: BURROUGH, Xtine; GALLAGHER, Owen; NAVAS, Eduardo (ed.). *The Routledge Companion to Remix Studies*. New York: Routledge, 2015. p. 54-67.

SOUZA, Randolph Aparecido de. *A estética do mashup*. 2009. 108 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias e Design Digital) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. p. 110.

STABLER, Jane. Literary Influences. In: TODD, Janet. *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 41-50.

SULLIVAN, Margaret C. *The Jane Austen Handbook: Proper Life Skills from Regency England*. Philadelphia: Quirk Books, 2007.

SUTHERLAND, Kathryn. Chronology and Composition and Publication. In: TODD, Janet. *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 12-22.

TODD, Janet. *The Cambridge Introduction to Jane Austen*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

TODD, Janet. *The Jane Austen Treasury: A Delightful Collection of Insights into Her Life, Her Times and Her Novels*. London: Andre Deutsch, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOMALIN, Claire. *Jane Austen: A Life*. London: Penguin, 2000.

THE LIZZIE Bennet Diaries. Direção e coprodução: Hank Green; Bernie Su. Intérpretes: Ashley Clements; Daniel Gordh; Julia Cho; Mary Kate Wiles; Christopher Sean. Roteiro: Bernie Su. [S.l.: s.n.], 2012-2013. 100 vídeos (ca. 427 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL6690D980D8A65D08>. Acesso em: 28 jan. 2021.

TURNER, Parrish. *Ibi Zoboi on Brooklyn Gentrification and How Motherhood Informs Her Work*. In: Culture Trip, 17 Sept. 2018. Disponível em: <https://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/articles/ibi-zoboi-on-brooklyn-gentrification-and-how-motherhood-informs-her-work/>. Acesso em: 10 mar. 2020.

VERAS, Adriane F. *Pride and Proliferation: Jane Austen Meets Zombies in a Mash-up*. 2015. 112 f. Tese (Doutorado em Literaturas Estrangeiras Modernas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Editora PUC-RJ, 2019.

VOIGTS, Eckart. Memes and Recombinant Appropriation: Remix, Mashup, Parody. In: LEITCH, Thomas. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 2017. p. 285-304.

WATKINSON, John. *An Introduction to Digital Audio*. 2nd ed. Waltham: Focal Press, 2002.

WEBSTER, Emma Campbell. *Lost in Austen: Create Your Own Jane Austen Adventure*. New York: Riverhead Books, 2007.

WEEKHOUT, Hans. *Music Production: Learn How to Record, Mix, and Master Music*. 3rd ed. New York: Routledge, 2019.

WELLS, Juliette. *Everybody's Jane: Austen in the Popular Imagination*. New York: Continuum, 2011.

WILSON, Cheryl. Introduction. In: WILSON, Cheryl. *Jane Austen and The Victorian Heroine*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017. p. 1-23.

ZARDINI, Adriana Sales. O universo feminino nas obras de Jane Austen. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 17, n. 2, [n.p.], 2011.

ZARDINI, Adriana Sales. A identidade feminina na obra 'orgulho e preconceito' de Jane Austen. In: SIMPÓSIO NACIONAL E INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 2013, Uberlândia. *Anais do Silel...* Uberlândia: EDUFU, 2013. n.p. v. 3, n. 1.

ZARDINI, Adriana Sales. Jane Austen é pop. In: IX COLÓQUIO MULHERES EM LETRAS, 9., 2017, Belo Horizonte. Cristiane Cortês, Juliana Borges Oliveira de Moraes, Natália Fontes de Oliveira (org.). *Anais do IX Colóquio Mulheres em Letras: Cartografias do corpo...* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2017. p. 14-25.

ZOBOI, Ibi. *Pride*. New York: HarperCollins Publishers, 2018.

ZOBOI, Ibi. *Orgulho*. Tradução Giu Alonso. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2019.

Bibliografia geral

BAKER, William. *Critical Companion to Jane Austen: A Literary Reference to Her Life and Work*. New York: Facts on File, 2008.

BISHOP, William Kyle. *American Zombie Gothic: The Rise and the Fall (and Rise) of Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson: McFarland, 2010.

BOOTH, Paul. *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2018.

BLOOM, Harold. *Jane Austen*. New York: Chelsea House Publishing, 2009. (Coleção Bloom's Modern Critical Views).

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BYRNE, Paula. *The Genius of Jane Austen*. London: Harper Collins Publishers, 2017.

BYRNE, Paula. *A verdadeira Jane Austen: uma biografia íntima*. Tradução Rodrigo Breunig. Porto Alegre: L&PM, 2018.

COPELAND, Edward; McMASTER, Juliet (ed.). *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- FIGUEIREDO, Camila. *Hollywood goes Graphic: The Intermedial Transposition of Graphic Novels to Film*. 2010. 149 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários: Literaturas de Expressão Inglesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- FIGUEIREDO, Camila. A história nos quadrinhos e na tela: A transposição da narrativa em *Watchmen*. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 27, n. 2, p. 277-288, jul./dez. 2011.
- FIGUEIREDO, Camila. A colagem em *Maus* e a *À Sombra das Torres Ausentes*, de Art Spiegelman. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 23, n. 3, p. 129-140, set./dez. 2013.
- FIGUEIREDO, Camila. Introduction: Some Theoretical Models for Adaptation Studies. In: FIGUEIREDO, Camila; VIEIRA, Miriam (org.). *19th Century Revisited: Adaptations and Appropriations*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2018.
- FERGUS, Jan. *Jane Austen: A Literary Life*. London: Macmillan Press Ltd, 1991.
- GRUMBRECHT, Hans Ulrich. De onde vem e para onde vai a Teoria Literária: desafios da atualidade. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 16, n. 3, p. 1-14, nov. 2018.
- JENKYN, Richard. *A Fine Brush on Ivory: An Appreciation of Jane Austen*. New York: Oxford University Press, 2004.
- KEYMER, Thomas. Narrative. In: TODD, Janet (org.). *The Cambridge Companion to Pride and Prejudice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 1-14.
- MANDAL, Anthony. *Jane Austen and the Popular Novel: The Determined Author*. New York: Macmillan, 2007.
- MANDAL, Anthony. Composition and Publication. In: TODD, Janet (org.). *The Cambridge Companion to Pride and Prejudice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 42-55.
- MEIFERT-MENHARD, Felicitas. *Playing the Text, Performing the Future: Future Narratives in Print and Digiture*. Berlin/Boston: DE GRUYTER, 2013.
- PUCCI, Suzzane R.; THOMPSON, James (ed.). *Jane Austen and Co.: Remaking the Past in Contemporary Culture*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- RAMGRAB, Ana Iris M. *Meet Jane Austen: The Author as character in Contemporary Derivative Works*. 2013. 142 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) – Universidade Federal do Rio Grande de Sul, Porto Alegre, 2013.
- SABBATINI, Isabela. *Modernizando a mulher independente: de Pride and Prejudice a The Lizzie Bennet Diaries*. 2017. 341 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- SILVA, Yara A. S. *Plasticidade poéticas, escrituras picturais (manuscritos): jogos do texto e da imagem na arte de poetas e pintores das vanguardas latino-americanas*. 2016. 314 f. Tese

(Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras,
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

TODD, Janet. Criticism. *In: TODD, Janet (org.). The Cambridge Companion to Pride and Prejudice.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 37-49.

TROOST, Linda; GREEFIELD, Sayre (ed.). *Jane Austen in Hollywood.* 2nd. ed. Lexington: The University Press of Kentucky, 2001.

WILTSHIRE, John. *Recreating Jane Austen.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

WILTSHIRE, Jonh; CARROL, Laura. Film and Television. *In: TODD, Janet (org.). The Cambridge Companion to Pride and Prejudice.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 162-173.