MAURÍCIO FERREIRA SANTANA

ORGULHO E PRECONCEITO (*E ZUMBIS*): O DIÁLOGO ENTRE O CÂNONE E A NARRATIVA PÓS-MODERNA

CURITIBA
2012

MAURÍCIO FERREIRA SANTANA

ORGULHO E PRECONCEITO (*E ZUMBIS*): O DIÁLOGO ENTRE O CÂNONE E A NARRATIVA PÓS-MODERNA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Prof. Brunilda Reichmann, PhD

CURITIBA

2012

TERMO DE APROVAÇÃO

MAURÍCIO FERREIRA SANTANA

***ORGULHO E PRECONCEITO* (*E ZUMBIS*): O DIÁLOGO ENTRE O CÂNONE E A NARRATIVA PÓS-MODERNA**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (Orientadora - Uniandrade)

Prof. Dra. Liana de Camargo Leão (UFPR)

Prof. Dra. Sigrid Renaux (Uniandrade)

UNIANDRADE
CURITIBA - PR.

Curitiba, 17 de setembro de 2012.

Dedico esta dissertação à minha família, que compreendeu a importância do silêncio para sua conclusão: minha esposa Danielle e minhas filhas Isadora e Marina.

Dedico também às crianças brasileiras que são privadas da educação – seu direito.

AGRADECIMENTOS

A Deus (ou Buda, Krishna, enfim... esta energia maravilhosa do Universo que se canaliza através de nós e faz o impossível se tornar possível).

Às professoras que, apesar do estranhamento inicial, incentivaram meu trabalho: Janice Thiel, Eunice Morais (pelas sugestões iniciais), Sigrid Renaux (que me ensinou a amar os teóricos russos), Liana Leão e minha orientadora, Brunilda Reichmann (econômica nas palavras, severa nas cobranças, precisa nos objetivos).

Agradeço a Dostoievski, por trazer-me à realidade durante o período de loucura que foi escrever esta dissertação – gênio maior não haverá.

Os homens sofreriam menos se não se aplicassem tanto
(e Deus sabe por que eles são assim!) a invocar os males
idos e vividos, em vez de esforçar-se por tornar suportável
um presente medíocre.

Goethe

SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS vii

LISTA DE FIGURAS vii

RESUMO viii

ABSTRACT ix

INTRODUÇÃO 01

1 JANE AUSTEN E A MODERNIDADE 06

1.1 *ORGULHO E PRECONCEITO* (*PRIDE AND PREJUDICE*, 1813) 11

1.2 MODERNIDADE, MODERNIZAÇÃO E MODERNISMO 14

2 PÓS-MODERNIDADE, PÓS-MODERNIZAÇÃO E PÓS-MODERNISMO 26

2.1 "GÊNEROS" LITERÁRIOS PÓS-MODERNOS 33

2.1.1 *Mashup* 34

2.1.2 *Copy-and-paste* e *sampling* 35

2.1.3 *Fan fiction* 37

2.2 *ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS* (*PRIDE AND PREJUDICE AND ZOMBIES*, 2010) 40

3 RELAÇÕES INTER E HIPERTEXTUAIS E INTERMIDIALIDADES 49

3.1 RELAÇÕES DE DERIVAÇÃO E CO-PRESENÇA 51

3.1.1 Derivação: paródia e pastiche 52

3.1.2 Co-presença 61

3.2 HIPERTEXTOS ALÉM DO HIPERTEXTO 66

3.3 HIPER E INTERMIDIALIDADES 69

3.4 REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS – FILMES 78

3.4.1 Os filmes de artes marciais em *Orgulho e preconceito e zumbis* 80

3.4.2 *Kill Bill*: Elizabeth Bennet vs. Beatrix Kiddo 85

3.4.3 Os zumbis e *Resident Evil* 90

3.4.4 Zumbis e o papel do monstro na literatura pós-moderna 93

4 O DESLOCAMENTO DO SUJEITO PÓS-MODERNO REPRESENTADO NA LITERATURA: A "SUPER-HEROÍNA" ELIZABETH BENNET 98

4.1 LITERARIEDADE E JULGAMENTO DE VALOR NA POÉTICA PÓS-MODERNA 108

CONSIDERAÇÕES FINAIS 116

REFERÊNCIAS 119

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Cronologia das principais obras de Jane Austen 10

Tabela 2 – Exemplos de *fanfics* baseadas em *Pride and prejudice* 39

Tabela 3 – Referências culturais presentes em *Orgulho e preconceito e zumbis* 84

Tabela 4 – Deslocamento do sujeito através da personagem 104

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Recorte de *Pride and prejudice and zombies: Graphic Novel* (*2010*) 71

Figura 2 – Imagem do jogo *Pride and prejudice and Zombies*, "rodando" em um *iPhone* 72

Figura 3 – *Pride and prejudice and zombies: The Interactive eBook,* em *iPhone* 73

Figura 4 – Retrato de Marcia B. Fox; Willian Beechey, 1810 (coleção privada) 76

Figura 5 – Capa de *Pride and Prejudice and Zombies* 76

Figura 6 – Ilustração de Charles Edmund Brock. Edição de 1895 de *Pride and Prejudice* 77

Figura 7 – Ilustração de *Orgulho e preconceito e zumbis*, p. 15 78

Figura 8 – A personagem Beatrix Kiddo em *Kill Bill Vol.* 1 86

Figura 9 – O-Ren-Ishii, preparando-se para o duelo com Beatrix Kiddo 88

Figura 10 – Lady Catherine de Bourgh, em luta contra Elizabeth Bennet 89

Figura 11 – Cena do filme *Resident Evil*: *Afterlife* e a "super-heroína" Alice 93

Figura 12 – Interseção das esferas masculina e feminina 100

RESUMO

A poética pós-moderna é marcada por apropriações das narrativas canônicas, as quais se valem de práticas hipertextuais (quando se utilizam da paródia e do pastiche) e intertextuais (quando lançam mão da colagem e do plágio). Esse diálogo que o texto pós-moderno (ou hipertexto) estabelece com sua fonte de apropriação, ou seja, o texto canônico (ou hipotexto) reflete, de certa forma, a própria condição da pós-modernidade: identidades fragmentadas e referências diversas à cultura *pop*. A obra a ser analisada neste trabalho, *Orgulho e preconceito e zumbis* (2009), encaixa-se nas questões da pós-modernidade, pois o diálogo que estabelece com a obra original se faz através da transcrição literal de grande parte de *Orgulho e Preconceito* (1813), da escritora inglesa Jane Austen, o que de certa forma pode ser considerado plágio; além disso, são utilizadas práticas hipertextuais como o pastiche e a paródia, as quais têm a função de incluir na narrativa diversas referências intermidiáticas, sendo as mais presentes os zumbis (oriundos dos filmes de terror) e as artes marciais (dos filmes de *kung fu*). O resultado desse exercício literário proposto pelo autor Seth Grahame-Smith (ao qual também se questiona a literariedade e o valor), além do aspecto lúdico, acaba por refletir a condição do sujeito pós-moderno e a fragmentação de sua identidade. Para fundamentar a análise, utilizam-se as considerações de Gérard Genette, Tiphaine Samoyault, Linda Hutcheon, Antoine de Compagnon e Terry Eagleton.

Palavras-chave: Intertextualidade. Intermidialidade. Pós-modernidade. Cânone.

ABSTRACT

Postmodern poetics is marked by a great diversity of appropriations from canonic narratives, which make use of hypertextual practices (when parody and pastiche are used) and intertextual practices (when collage and plagiarism are used). This dialog that the postmodern text (or hypertext) establishes with its source of appropriation, i.e., the canonic text (or hypotext), reflects, in a certain way, the condition of postmodernity itself: fragmented identities and various references to the pop culture. The novel that will be analyzed in this study, *Pride and Prejudice and Zombies* (2009), is classified as postmodern, because the dialog established with the original novel takes place through the literal transcription of most of *Pride and Prejudice* (1813), by the English writer Jane Austen, which can, in a way, be considered as plagiarism; in addition, hypertextual practices, like pastiche and parody, are used to include various intermedial references in the narrative, whereby the ones most present are zombies (originating from horror films) and martial arts (from kung fu films). The result of this literary exercise proposed by the author, Seth Grahame-Smith (in which its literariness and its value are questioned), besides the playful aspect, ends up reflecting the condition of the postmodern subject and the fragmentation of its identities. To support this analysis, the considerations of Gérard Genette, Tiphaine Samoyault, Linda Hutcheon, Antoine de Compagnon and Terry Eagleton were used.

Keywords: Intertextuality. Intermediality. Postmodernity. Canon.

INTRODUÇÃO

A obra de Jane Austen é uma fonte inesgotável para apropriações literárias, haja vista a infindável lista de pastiches, continuações, paródias, etc., existente, ou para transposições midiáticas, como adaptações de seus romances para o cinema e a televisão. O ciberespaço também contribui para a disseminação do universo ficcional de Austen, onde se pode encontrar *web sites*, *blogs* e listas de discussão especializadas em sua vida e obra: nesses espaços virtuais reúnem-se fãs, críticos literários, simpatizantes e curiosos que discutem apaixonadamente as adaptações cinematográficas de *Orgulho e preconceito*, *mashups* literários como *Razão e sensibilidade e monstros marinhos*[1], ou trocam impressões sobre os textos originais. Também se reúnem para, de forma colaborativa, utilizar as personagens de Austen para a criação de novas histórias.

Esse fenômeno cultural – a utilização do cânone com a intenção de transformar ou imitar, através do plágio, da paródia ou do pastiche – é um dos aspectos mais significativos da pós-modernidade (ou contemporaneidade); um fenômeno que transforma e subverte as narrativas canônicas, transliterando-as para novas linguagens; estas, por sua vez, passam a servir de fonte para novas manifestações hipertextuais. Muitas dessas reescrituras possuem elementos recreacionais, irônicos, lúdicos e também cômicos. Ferramentas como essas são utilizadas na poética pós-moderna e resultam em (re)criações semelhantes a um terreno pantanoso, no qual não se sabe ao certo onde “pisar”: como interpretar, associar e mesmo valorar essas narrativas.

---

[1]WINTERS, B. H. **Razão e sensibilidade e monstros marinhos.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.

Objetiva-se nesta dissertação, investigar o diálogo que o texto pós-moderno estabelece com o texto canônico e a forma com que esta poética reflete a condição do sujeito contemporâneo. A narrativa pós-moderna, além de eliminar distinções com a alta literatura, subvertendo-a e a ela fundindo-se, acaba por fragmentar as identidades de seus personagens, tal qual ocorre com o sujeito pós-moderno. Essa fragmentação das identidades ocorre porque o sujeito pós-moderno não possui mais um centro (ou pelo menos a referência de um centro, como ocorria na modernidade); suas múltiplas identidades não são fixas e podem ser adotadas e descartadas como uma troca de roupa (BERMAN, 1986, p. 16; HUTCHEON, 1991, p. 88; BAUMAN, 1998, p. 112-114; HALL, 2003, p. 12).

Para a discussão da literatura pós-moderna, adotou-se como objeto de estudo a obra inter/hipertextual *Orgulho e preconceito e zumbis*, em sua tradução de 2010 (*Pride and Prejudice and Zombies,* publicada em 2009), do autor norte-americano Seth Grahame-Smith. Esta narrativa, denominada *mashup* (mistura de gêneros ou estilos) pela crítica literária, tem como texto-base a obra canônica *Orgulho e preconceito* (*Pride and Prejudice*), escrita por Jane Austen em fins do século XVIII e publicada em 1813.

Serão utilizadas duas edições traduzidas, ambas lançadas no Brasil em 2010: *Orgulho e preconceito*, da editora Martin Claret, e *Orgulho e preconceito e zumbis*, da editora Intrínseca. Recorrer-se-á ainda, quando necessário, à edição bilíngüe de *Pride and Prejudice* da editora Landmark, de 2008, e à edição de *Pride and Prejudice and Zombies*, da Quirk Books, de 2009, para eventuais citações em inglês, tanto no texto como nas notas de rodapé.

Pretende-se discutir a importância de problematizar a poética pós-moderna para a compreensão das diversas manifestações literárias na contemporaneidade.

Através da identificação e análise das apropriações do texto canônico e de outras linguagens da cultura *pop* (como cinema) feitas por Grahame-Smith, propõe-se uma reflexão sobre a incerteza de se discernir, na contemporaneidade, o que é ou não literatura, pois uma das características da pós-modernidade é a ausência de limites claros entre o que se denomina alta cultura e cultura popular, ou alta literatura (cânone) e literatura marginal (sem marcas de validação da crítica literária). Mas, afinal de contas, o que é um "cânone" literário? Antoine de Compagnon (1999) oferece uma explicação clara:

> Em grego, 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. O cânone importou o modelo teológico para a literatura no século XIX, época da ascensão dos nacionalismos [...]. Um cânone é, pois, nacional [...] ele promove os clássicos nacionais [...] formam um patrimônio, uma memória coletiva. (p. 226-227)

Formas de apropriações pós-modernas rotuladas pelos meios de comunicação como *mashup*, *sampling*, *remix*, *fan fiction* e *copy-and-paste*, são bastante questionadas pela teoria literária, que não reconhece nelas qualidades que levem a uma canonização. Cabe então discutir a parcialidade com que a teoria literária deixa de lado essas textualidades; pois, como se irá demonstrar adiante, tais textualidades possuem literariedade, ou seja, o que faz de uma obra uma obra literária (EIKEHNBAUM, 1971, p. 8), através dos seus aspectos estéticos, que são os critérios de validação propostos pela própria crítica e teoria literária. O que gera certa confusão é que os termos "literariedade" e "julgamento de valor" muitas vezes não são dissociados. O valor que se atribui à literatura (canônica ou não) é, por um lado, fruto da influência ideológica ou mercadológica em uma determinada época ou circunstância; e por outro, fruto da subjetividade do público leitor. Portanto, há um

questionamento do que é ou não literário; do que tem ou não valor literário no século XXI.

A hipótese que se aventa é a de que o caráter fragmentado da literatura pós-moderna é uma característica que reflete o próprio sujeito e suas identidades fluidas. As apropriações utilizadas no hipertexto *Orgulho e preconceito e zumbis*, por transformarem a diegese e o discurso narrativo, causam um deslocamento na caracterização da heroína (Elizabeth Bennet), tornando-a uma super-heroína. Esse deslocamento retira o poder da voz dado à personagem por Jane Austen, um poder de contestação aos valores patriarcais e à divisão de classes sociais, e é colocada em um plano periférico, por conta das inserções cômicas do hipertexto.

Portanto, pretende-se refletir sobre essa poética, a qual pode explicar a forma como o sujeito se transforma diante do contexto sociocultural e se desloca em relação ao suposto centro de referência identitária da modernidade. Para a constituição dessa hipótese, faz-se necessário discorrer sobre alguns elementos que a comporão, ao longo do trabalho:

Em primeiro lugar, para que a literatura seja compreendida no contexto pós-moderno, faz-se necessário estabelecer algumas considerações sobre a modernidade, seus papéis sociais e a inserção de *Orgulho e preconceito* neste período. Entende-se que a pós-modernidade não é necessariamente uma continuação da modernidade, nem tampouco estabelece com ela uma ruptura.

Feita essa breve contextualização dos dois períodos, partir-se-á para considerações específicas; dentre elas a de que *Orgulho e preconceito e zumbis* contém uma multiplicidade de elementos inter e hipertextuais: de forma predominante, identificam-se o plágio e a colagem, pois há a reprodução textual de

grande parte do texto canônico intercalado por inserções do autor Grahame-Smith; e eventualmente, encontram-se também no texto a estilização paródica e o pastiche.

As formas hipertextuais acima citadas fazem parte da tipologia das práticas hipertextuais definidas por Gérard Genette (2010) e utilizadas comparativamente com as práticas intertextuais compiladas por Tiphaine Samoyault (2008, p. 48-67). Tais práticas dividem-se nas relações de derivação (paródia, pastiche) e co-presença (integração e colagem), e têm a função de transformar a diegese e o discurso narrativo. Estas relações de derivação são também comentadas exaustivamente por Linda Hutcheon (1985).

Finalmente, considerar-se-á a importância das referências intermidiáticas da cultura pop ocidental na composição de *Orgulho e preconceito e zumbis*. A narrativa sugere referências a filmes e outras modalidades de mídia, como pinturas e ilustrações, demonstrando assim que o diálogo não está restrito somente ao cânone / hipotexto, mas a outros tipos de textualidades ou linguagens extra-literárias.

1 JANE AUSTEN E A MODERNIDADE

Inúmeras biografias sobre Jane Austen foram publicadas, dentre as quais as escritas por seus parentes, como seu sobrinho James-Edward Austen-Lengh (1870) e William e Richard Arthur Austen-Leigh (1913). Ambas, apesar de certo grau de parcialidade em virtude do parentesco, mas precisas em relação a datas, apresentam rico material para estudiosos, que podem confrontar diferentes visões acerca da vida de Austen.

Jane Austen nasceu em 16 de dezembro de 1775, em Steventon, Hampshire, Inglaterra, filha do reverendo George Austen e de Cassandra Austen, da família Leigh (por isso seus descendentes adotaram o sobrenome Austen-Leigh). Jane foi a segunda mulher de uma família de oito irmãos. A outra mulher era Cassandra, irmã mais velha, que levava o nome da mãe. Os irmãos homens, em ordem de nascimento, chamavam-se James, Edward, Henry (que se tornaria agente literário de Jane), Francis, George e Charles (ALEX, 2012; AUSTEN-LENGH, 1913, p. xiii, AUSTEN-LENGH, 1871, p. 4).

Os irmãos Austen viveram em um ambiente de aprendizagem aberto à criatividade e ao diálogo. Além do trabalho na paróquia, Mr. Austen, que era um clérigo, ocupou outras atividades, entre as quais a de agricultor, a fim de que pudesse garantir certo conforto à família; também lecionou para crianças, visando obter mais recursos para seu sustento.

Segundo uma tradição da família, George Austen enviou, em 1782, as irmãs Jane e Cassandra para estudar em Oxford; neste período a pessoa que as acompanhava (sua tia, Mrs. Cooper), acometida por forte gripe, acabou por falecer. Em 1783, Jane e Cassandra estudaram na Abbey School, em Reading, onde aprenderam os ensinamentos da época, que incluíam língua francesa, música e

dança; porém retornaram para casa em 1785. Dali por diante a educação de Jane ficaria a cargo de seu pai (ALEX, 2012; AUSTEN-LENGH, 1913, p. 29).

Além do pai, os irmãos também auxiliaram na educação de Jane. A biblioteca da casa, com uma boa coleção de literatura dos séculos XVI a XVIII, foi aberta a Jane e Cassandra. Com isso, Jane passou a ter amplo domínio da leitura e da escrita, o que levou seu pai a providenciar materiais para que ela iniciasse seus primeiros esboços como escritora (ALEX, 2012; AUSTEN-LENGH, 1913, p. 29-30). Esses primeiros esforços no exercício da escrita resultaram, em 1787, na chamada *Juvenilia*, coleção de cadernos que continham *The History of England, Love and Friendship* e *Catharine*, entre outros textos.

Em 1795, Jane conheceu Thomas Lefroy, um estudante de Londres sobrinho de vizinhos dos Austen e por ele se apaixonou. Esse relacionamento foi mal recebido pela família de Lefroy, que, planejando sua educação e seu futuro, não mediu esforços para afastá-lo de Jane. Ela nunca mais o viu; provavelmente a desilusão com o fim repentino do relacionamento causou em Jane um amadurecimento que parece ter ajudado a dar consistência às suas narrativas.

No ano seguinte, Jane Austen iniciou *First Impressions*, que viria a se tornar *Pride and Prejudice*. Este romance, em sua primeira versão, foi concluído em 1797[2]. Também no final deste ano Austen iniciou *Sense and Sensibility* (uma ampliação de *Elinor and Marianne*, que Austen havia escrito na forma epistolar em data incerta, mas lido à família em 1796) e *Susan* (posteriormente intitulado *Northanger Abbey*).

No final de 1800, George Austen decidiu aposentar-se do clero, significando o fim da estadia dos Austen em Steventon. Em 1801, toda a família mudou-se para a cidade de Bath. Em 1802 Jane recebeu um pedido de casamento, segundo Austen-

[2]Há divergência na data de conclusão de *First Impressions*; Alex (2012) estabelece 1799, porém, optou-se pelas datas coincidentes que constam nas biografias dos Austen-Leigh .

Lengh, de “um velho amigo” (1913, p. 92). De acordo com Alex (2012), o pretendente era Harris Bigg-Wither, um amigo de infância, homem abastado e dono de diversas propriedades. Jane a princípio aceitou a proposta, mas após algumas horas desistiu.

A recusa de Jane Austen reflete o aspecto de sua obra *Orgulho e preconceito*, onde a mulher que provém de uma família de poucos recursos recebe uma proposta de um homem rico, mas rejeita o pedido de casamento, por não sentir a possibilidade de amá-lo, e de com ele ser feliz. Esse dilema é comentado pela sobrinha de Jane, Caroline Austen, que por sua vez ouviu a história de sua tia, Cassandra, irmã e confidente de Jane:

> Imagino que as vantagens que ele poderia oferecer, a gratidão que ela tinha por seu amor, e sua longa amizade com a família induziu minha tia a decidir que poderia se casar quando ele propusesse, mas, uma vez tendo o aceitado, ela se tornaria infeliz. Obviamente, ela não deveria ter dito “sim” naquela noite, porém eu sempre a respeitei por sua coragem em cancelar o “sim” na manhã seguinte; ela poderia ter tido todas as vantagens materiais, e estava na idade de sabê-lo muito bem (ela tinha quase 27 anos). Minhas tias possuíam poucos recursos financeiros; e com a morte de seu pai, elas e a mãe poderiam tornar-se – elas tinham consciência disso – miseráveis. Acredito que a maioria das mulheres, sob tais circunstâncias, deveria ter de acreditar no amor depois do casamento.[3] (AUSTEN-LEIGH, 1913, p. 93)

Em 1803, Henry, irmão de Jane, visitou o editor Benjamin Crosby para oferecer *Susan* (*Northanger Abbey*). Os direitos autorais foram vendidos por 10

[3]Todas as traduções são de minha autoria. As versões em inglês serão incluídas em notas de rodapé. Versão em inglês: I conjecture that the advantages he could offer, and her gratitude for his love, and her long friendship with his family, induced my aunt to decide that she would marry him when he should ask her, but that having accepted him she found she was miserable. To be sure, she should not have said 'Yes' overnight; but I have always respected her for her courage in cancelling that 'Yes' the next morning; all worldly advantages would have been to her, and she was of an age to know this quite well (she was nearly twenty-seven). My aunts had very small fortunes; and on their father's death, they and their mother would be, they were aware, but poorly off. I believe most young women so circumstanced would have gone on trusting to love after marriage.

libras, porém a editora não publicou a obra, gerando uma discussão acerca dos direitos autorais de Jane. Apesar disso, esta continuou produzindo. Desta vez, optou por compor uma peça intitulada *The Watsons*.

Dois anos depois George Austen faleceu; o que fez Jane interromper o projeto de *The Watsons*. A família passou por uma crise, sem seu patriarca, e Jane, Cassandra e a mãe passaram a depender da ajuda dos irmãos. Chegaram a morar com um dos irmãos, Francis, o qual cedeu uma casa de campo (conhecida como Chawton), para onde mudaram em definitivo, em 1809.

O outro irmão de Jane, Henry, passou a ser seu agente literário, oferecendo o manuscrito de *Sense and Sensibility* à editora Thomas Egerton, de Londres. A obra foi publicada em 1811 e teve sua primeira edição esgotada; em 1813 a editora lançou uma segunda edição, e nesse mesmo ano foi também publicado *Pride and Prejudice*, recepcionado igualmente bem por público e crítica.

Em 1814, Jane iniciou a composição de *Emma*, encaminhando simultaneamente para publicação *Mansfield Park* (esta obra foi lida por Jane a Henry no caminho para a editora, em Londres). *Mansfield Park* foi imediatamente aceito e publicado, tornando-se, na época, a obra mais rentável para Jane. Esta foi a última obra de Jane publicada por Thomas Egerton, já que Henry optou em entregar a publicação das demais obras ao editor John Murray.

Pela nova editora publicou-se *Emma*, em dezembro de 1815, a última obra inédita que Jane Austen publicou em vida. No ano seguinte, ela dedicou-se a concluir e revisar o manuscrito de *Persuasion*, mesmo adoecida, além de trabalhar paralelamente em outros projetos; e Henry readquiriu da editora Crosby os direitos autorais de *Susan*.

Por fim, em março de 1817, Jane deixou de escrever em definitivo. Sua doença[4] mal lhe permitia andar, e no dia 18 de julho deste ano ela faleceu, aos 42 anos. No dia 24 de julho, foi enterrada na Catedral de Winchester. As obras *Northanger Abbey* (com o título definitivo, substituindo *Susan*) e *Persuasion* foram publicadas postumamente em 1818. No prefácio, Henry Austen, através de uma nota biográfica (AUSTEN-LEIGH, 1913, p. 403) informou finalmente ao público quem era a autora daquelas obras, desde *Sense and Sensibility*. Até então, o nome de Jane Austen era completamente desconhecido dos leitores e da crítica.

A tabela abaixo apresenta um resumo das principais obras de Jane Austen:

Outubro de 1796 a Agosto de 1797	Inicia *First Impressions*, romance que se tornará *Pride and Prejudice*
Novembro de 1797	Inicia a composição de *Sense and sensibility*
1797-1798	Esboça o romance *Northanger Abbey* (provisoriamente intitulado *Susan*)
1809-1811	Revisão de *Sense and Sensibility*
Novembro de 1811	Publicação de *Sense and Sensibility*
1812	Revisão de *Pride and Prejudice*
1813	Publicação de *Pride and Prejudice*; segunda edição de *Sense and Sensibility*
1814	Publicação de *Mansfield Park*
1815	Publicação de *Emma*
Dezembro de 1817 a janeiro de 1818	Publicação póstuma de *Northanger Abbey* e *Persuasion*

Tabela 1 – Cronologia das principais obras de Jane Austen
FONTE: AUSTEN-LEIGH, 1913, p. xiii-xv

[4]Acredita-se que a causa da morte de Jane Austen tenha sido a doença de Addison, que causa desordem hormonal; esta hipótese foi publicada no British Medical Journal, de 18 de julho de 1964 (coincidentemente, mesmo dia da morte de Austen), por Sir Zachary Cope. No entanto, outra hipótese é de que a causa da morte tenha sido uma simples tuberculose, conforme artigo do jornal **The Telegraph**, de 01 de dezembro de 2009:
MOORE, M. Jane Austen 'died of tuberculosis not hormonal disorder'. **The Telegraph**, 01 dec. 2009. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/6692503/Jane-Austen-died-of-tuberculosis-not-hormonal-disorder.html> Acesso em: 21 mar. 2012.

1.1 *ORGULHO E PRECONCEITO* (*PRIDE AND PREJUDICE*, 1813)

A obra de Jane Austen, juntamente com outros autores do final do século XVIII, inaugura a estética pré-romântica na Inglaterra. A França, juntamente com a Inglaterra, e Alemanha – por exemplo, com o romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Johann Wolfgang Von Goethe – forneceram a estética que mais tarde seria consolidada no Romantismo. Segundo Otto Maria Carpeaux (2008),

> [...] o Pré-Romantismo é um fenômeno muito bem definido: uma nova sensibilidade poética, mais íntima da natureza, inclinações religiosas e místicas, sentimentalismo, revolta contra as convenções estéticas do classicismo, gosto pela poesia popular e primitiva – enfim, uma mentalidade que oscila entre tristeza melancólica e protesto revolucionário. (p. 1114)

Orgulho e preconceito é o segundo romance de Jane Austen (precedido por *Sense and Sensibility,* publicado em 1811). Austen iniciou a obra em outubro de 1796, antes de completar 21 anos de idade, e a terminou em aproximadamente dez meses, em agosto de 1797. O primeiro título atribuído ao romance foi *First Impressions* (AUSTEN-LEIGH, 1871, p. 49). Este romance foi consagrado pela crítica literária como um dos maiores clássicos de todos os tempos, e alguns o consideram o mais brilhante de seus romances (AUSTEN-LENGH, 1871, p. 49); para Carpeaux, personagens como Elizabeth Bennet e Fitzwilliam Darcy estão entre as criaturas mais completas da literatura universal (2008, p. 1309). O casal apresenta sua complexidade por meio de seus “defeitos”: o orgulho de Darcy e o preconceito de Elizabeth, e vice-versa:

> Dizer que Darcy é orgulhoso e Elizabeth preconceituosa representa metade da história. “Orgulho” e “preconceito” são falhas, mas também são os defeitos necessários de méritos desejáveis: auto-respeito e inteligência. Além disso, o romance torna evidente o fato de que o orgulho de Darcy leva ao preconceito e o

> preconceito de Elizabeth decorre de um orgulho de suas próprias percepções. O outro casal que compõe o romance, Jane Bennet (irmã de Elizabeth) e Charles Bingley (amigo de Darcy) nunca são expostos a estes perigos, pois não são personagens suficientemente profundos. Mas o herói e a heroína, por causa de sua percepção mais profunda são, ironicamente, sujeitos a falhas de percepção.[5] (WRIGHT, 1967, p. 111)

Esses atributos moldam a personalidade de Elizabeth e Darcy: Elizabeth tem a convicção de saber como é o caráter de todos em sua família, porém é vítima de seus (pré)conceitos em relação a Charlotte Lucas (a qual Elizabeth jamais imaginaria que se casaria com William Collins), George Wickham (com a ilusão proporcionada no primeiro diálogo, onde Wickham denigre Darcy) e o próprio Darcy, que tem seu verdadeiro caráter revelado de forma gradativa, ao longo do romance.

O final feliz de *Orgulho e preconceito* é meramente uma solução estilística, em um romance que procura desvendar problemas sociais (JOHNSON, 1990, p. 74). O romance é dividido em três seções, e cada uma delas apresenta de forma temática um ritual social, que tem a função de retratar o conflito de classes da sociedade inglesa setecentista. Esses rituais são a dança, as visitas e o casamento (MONAGHAN, 1987, p. 63):

a) A dança tem a função de proporcionar o cortejo e as primeiras aproximações entre os casais, onde eles começam a se conhecer. O interesse de Bingley por Jane Bennet é fortalecido quando ambos dançam; ao contrário, Elizabeth sente a repulsa inicial por Darcy, ao ouvi-lo desdenhar de sua companhia para dançar.

---

[5]Versão em inglês: “To say that Darcy is proud and Elizabeth prejudiced is to tell but half the story. Pride and prejudice are faults; but they are also the necessary defects of desirable merits: self-respect and intelligence. Moreover, the novel makes clear the fact that Darcy´s pride leads to prejudice and Elizabeth´s prejudice stems from a pride in her own perceptions. Jane Bennet e Charles Bingley are never exposed to these dangers; they are not sufficiently profound. But the hero and the heroine, because of their deep percipience, are, ironically, subject to failures of perception.”

b) As visitas proporcionam uma ampliação dos horizontes sociais. Assim acontece, por exemplo, quando Elizabeth visita sua irmã Jane em Netherfield, lar dos Bingley, apresentando-se em condições impróprias e sendo motivo de chacota pelas irmãs de Bingley; na visita à Rosings, também é retratada a distinção de classes. Em outra visita, Elizabeth conhece Pemberley, lar de Darcy, e ouve da governanta aspectos da personalidade do proprietário até então desconhecidos da jovem, o que a faz refletir melhor sobre o caráter dele.

c) O casamento tem a função de resolver conflitos. O primeiro deles, entre Charlotte Lucas e William Collins, resolve o conflito financeiro: Charlotte busca um casamento que lhe proporcione conforto, mesmo que o marido não seja o ideal; já o casamento entre Wickham e Lydia resolve a questão da honra da família Bennet: Darcy induz Wickham, que havia fugido com Lydia, a se casar com ela. Com isso, restabelece a dignidade dos Bennet, possibilitando que todas as outras irmãs tenham assegurada a condição de um nome de família honrado, a fim de encontrar um pretendente e se casar; finalmente, é através do casamento que simbolicamente as classes sociais se unem: Jane e Bingley e Elizabeth e Darcy. Bingley decide pedir Jane em casamento, após um período de afastamento em que Darcy lhe aconselhou a desistir da relação, tendo em vista a diferença de classes. No entanto, é o próprio Darcy que, apaixonado por Elizabeth, induz Bingley a reatar os laços com Jane. A intenção de Darcy é desfazer o ocorrido e provar a Elizabeth que deixara de lado seu orgulho. Ela vê tais demonstrações (a ajuda a Lydia e Jane, bem como outras ao longo da narrativa) como prova de respeito e humildade, e por fim cede e aceita a proposta de casamento.

A narrativa de *Orgulho e preconceito* passa-se no interior da Inglaterra, em regiões como Hertfordshire, que abriga as propriedades – de nome fictício – de

Longbourn (da família Bennet) e Netherfield (propriedade alugada por Charles Bingley); Meryton, vilarejo próximo a Hertfordshire; Derbyshire, que abriga Pemberley, a residência de Fitzwilliam Darcy. Portanto, seu universo de personagens oscila entre a classe média e a aristocracia – militares e clérigos também fazem parte desse universo, “limitado” geograficamente. Segundo Carpeaux (2008),

> Jane Austen foi uma moça provinciana inglesa; viveu sempre no seio da família. Relações familiares, noivado e casamento, são seus únicos temas. O seu panorama do mundo era tradicionalista, o da *gentry* da Inglaterra de 1800: rei, aristocracia, “*upper-middle class*”, as autoridades civis, militares e da Igreja anglicana em perfeita harmonia dos poderes, mesmo que fossem indignos ou ridículos os representantes dessa hierarquia. (p. 1308)

Essa “restrição geográfica” do romance de Austen não deve ser adotada como premissa para isolar a narrativa dos acontecimentos da modernidade. Como se verá a seguir, *Orgulho e preconceito* reflete algumas características da modernidade, e o faz ora explicitamente, ora implicitamente.

1.2 MODERNIDADE, MODERNIZAÇÃO E MODERNISMO

> Que bem possuirmos ainda uma arte que não seja de imitação.
>
> Oscar Wilde

Antes de se iniciar as considerações sobre a modernidade (e subsequentemente sobre a pós-modernidade), faz-se necessário esclarecer que existem diferenças terminológicas que possuem amplitude mais abrangente ou mais restrita. Autores como Marshall Berman (1986), Mike Featherstone (1995), Charles Harrison (2000) e Fredric Jameson (2005), por exemplo, estabelecem os termos

“modernidade”, “modernização” e “modernismo” e os comparam com pós-modernidade, pós-modernização e pós-modernismo.

Para Featherstone (1995), modernidade sugere o sentido de época, período (p. 20), que acaba por se desdobrar tanto em modernização quanto em modernismo; Berman (1986) define modernidade como

> um tipo de experiência vital — experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida — que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (p. 14)

Já o termo modernização define os avanços industriais e tecnológicos que caracterizam a modernidade; a modernização “abriu as vias para a industrialização e a modernização global do Ocidente […] Deve-se depreciar as tradições, gerando uma transformação radical das condições de existência” (LEMOS, 2004, p. 61).

Para Featherstone (1995), modernização

> é um termo usado habitualmente na sociologia do desenvolvimento para indicar os efeitos do desenvolvimento econômico sobre estruturas sociais e valores tradicionais. A teoria da modernização é usada ainda para designar as etapas do desenvolvimento social baseadas na industrialização, a expansão da ciência e da tecnologia, o Estado-nação moderno, o mercado capitalista mundial, a urbanização e outros elementos infra-estruturais. (p. 23)

Por sua vez, o modernismo define os movimentos culturais originados principalmente no século XIX:

> No sentido mais restrito, “modernismo” indica os estilos que associamos aos movimentos artísticos originados na virada do século e que até recentemente

> predominaram nas várias artes [...]. As características básicas do modernismo podem ser resumidas como: reflexividade e autoconsciência estética; rejeição da estrutura narrativa em favor da simultaneidade e da montagem; exploração da natureza paradoxal, ambígua e indeterminada da realidade e rejeição da noção de uma personalidade integrada, em favor da ênfase no sujeito desestruturado e desumanizado. (FEATHERSTONE, 1995, p. 24-25)

Conforme dito, a modernidade é um evento histórico que deve ser considerado em sentido amplo, abrigando tanto os avanços sócio-econômicos quanto as mudanças socioculturais. Por isso, o conceito de modernidade acaba por deixar implícitas as características da modernização e do modernismo. Alguns teóricos não dissociam esses termos, agrupando-os frequentemente.

A contextualização histórico-temporal da modernidade é controversa: Michel Foucault (2000, p. xix) e Walter Benjamin (2000, p. 12), por exemplo, consideram que a modernidade nasce no século XIX. No entanto, sinais de uma pré-modernidade podem ser observados a partir do século XVI (WILLIAMS, 2003, p. 227) ou XVII, segundo Max Weber (citado em LEMOS, 2004, p. 61) e também Anthony Giddens (1991):

> O que é modernidade? Como uma primeira aproximação, digamos simplesmente o seguinte: “modernidade” refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência. (p. 11)

Esses elementos citados acima por Giddens estão relacionados diretamente à expansão urbana; o rápido crescimento das cidades impõe, além de uma nova formação social, uma intensificação no fluxo dos seres humanos e de suas relações, tornando a vida mais célere. A velocidade (agitação urbana, urgência na produção de bens) é uma marca da modernidade.

Berman (1986) vai além, e identifica sinais da modernidade a partir do século XVI:

> Na primeira fase […] as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem idéia do que as atingiu. Elas tateiam, desesperadamente, mas em estado de semicegueira, no encalço de um vocabulário adequado; têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados. (p. 15)

A citação acima se refere à primeira de três fases da modernidade propostas por Berman[6]. A primeira fase, acima, retrata uma espécie de "pré-modernidade", que se estende até o século XVIII; nela, a modernidade parece ser um elemento que vagueia e espreita a sociedade, entrando aos poucos nos costumes do ser humano. Essa falta de senso de "um público ou comunidade moderna", deve-se ao fato de o homem ter, a ele mesmo, um centro de referência.

O deslocamento do homem do campo para a cidade e a consolidação desta como centro de desenvolvimento político e cultural, por exemplo, acarreta uma grande concentração humana, que necessita de espaços de convivência e troca de ideias, como a praça pública, a feira, e no caso da literatura, nos incipientes cafés europeus, que atraem os intelectuais. Ali surgem as ideias revolucionárias e humanistas, que marcarão a segunda fase da modernidade proposta por Berman (1986):

> Nossa segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente,

[6]As duas primeiras fases são tratadas neste capítulo; a terceira fase está no capítulo sobre a pós-modernidade.

> em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a idéia de modernismo e modernização. (p. 15)

Esta segunda fase é marcada por um conflito entre o que era então a tradição e o novo; esse conflito culminará na primeira metade do século XIX. Na literatura, por exemplo, percebe-se ao mesmo tempo a negação e a exaltação do novo, do moderno.

É nesta segunda fase que se pode situar *Orgulho e preconceito*. Além da Revolução Francesa, que possibilitou a ascensão de Napoleão Bonaparte, o qual desencadeou as chamadas Guerras Napoleônicas no início do século XIX e nas quais o Império Britânico se envolveu, a Revolução Industrial também se desencadeou rapidamente, com a expansão e consequente riqueza do Segundo Império Britânico. O imperialismo do Reino Unido possibilitou o domínio de amplas regiões do mundo, sendo a mais notável a Índia (após a declaração de independência dos Estados Unidos, ex-colônia, em 1776).

Dentro desse contexto expansionista, não é de se estranhar a constante menção às tropas militares em *Orgulho e preconceito*. Elas estão acampadas em Meryton, vilarejo próximo a Hertfordshire, para deleite das irmãs Bennet, em especial Lydia. Também George Wickham, desafeto de Darcy que desperta certa admiração de Elizabeth, é um militar de patente comprada. A ele e seus colegas são oferecidos bailes e jantares em Hertfordshire, especialmente em Netherfield.

A narrativa oferece uma “pista” sutil da efervescência política da época, quando as tropas militares saem de Meryton rumo a Brighton, cidade litorânea. O que a narrativa não deixa claro é o motivo de tal movimentação: pode-se imaginar que, por ser Brighton uma cidade litorânea, as tropas lá fiquem para conter uma possível invasão francesa, ou mesmo para promover um reforço na expansão

colonialista. Essa alusão aos militares e a incerteza que o leitor herda por não saber explicitamente qual a razão de ali estarem, traduz de certa forma o que Berman (1986) menciona como uma dicotomia que leva o sujeito a viver em dois mundos simultâneos e diferentes: um deles não é moderno; o outro sim, porém incerto, obscuro.

Outro importante aspecto desta fase da modernidade diz respeito à questão das relações sociais conflitantes entre aristocracia e classes inferiores, notadamente a “classe média”, ou burguesia. Em um primeiro momento, a aristocracia faz questão de manter-se visivelmente acima das classes inferiores, através da ostentação de propriedades, serviçais, carruagens, vestuário, etc. E até então as classes inferiores aceitam com resignação tal diferença, conforme o comentário de Charlotte Lucas a respeito de Darcy. Ele é a representação do orgulho; seu comportamento nos bailes em Netherfield é de visível arrogância. No entanto, Charlotte apoia sua postura, ao afirmar ser justificável que “um jovem tão distinto, com família, riqueza, tudo a seu favor, tenha a si mesmo em alta consideração. Ele tem o direito de ser orgulhoso, por assim dizer” (AUSTEN, 2010, p. 25).

Lady Catherine de Bourgh faz questão de manter a diferença de status preservada; por isso, William Collins diz a Elizabeth, na ocasião da primeira visita a Rosings, para não se preocupar com suas vestes simples, pois a diferença de situação social deve ser visível (JOHNSON, 1990, p. 76; McMASTER, 1997, p. 115).

> – Não se preocupe com os seus trajes, minha querida prima. Lady Catherine não exige em nós a elegância no vestir que caracteriza a ela e a filha. Eu lhe aconselharia a vestir o traje que considere superior aos demais... nada mais é necessário. Lady Catherine não vai pensar mal da senhorita por estar trajada com simplicidade. Ela gosta de ver preservada a distinção de condições. (AUSTEN, 2010, p. 133)

Lady Catherine pretende com isso impor sua superioridade e ao mesmo tempo constranger Elizabeth; tal constrangimento não é só material, mas também verbal, pois à maneira de uma pregação, Lady Catherine impõe conselhos e recomendações aos presentes, induzindo sua audiência a acreditar que sua palavra é a única a merecer crédito: “Quando as damas retornaram à sala de estar, havia pouco a fazer além de ouvir Lady Catherine falar, o que ela fez sem interrupção até ser servido o café, dando sua opinião sobre cada assunto de maneira tão incisiva, que ficava evidente que não estava habituada a ver seu julgamento contrariado” (AUSTEN, 2010, p. 135).

Entretanto, em um dos momentos cruciais da narrativa, a discussão entre Elizabeth (integrante da classe média) e Lady Catherine de Bourgh (representante da aristocracia), motivada pela intenção do sobrinho de Lady Catherine, Darcy, em demonstrar seu desejo de casar-se com Elizabeth, representa uma ruptura nas convenções sociais. Na visão de Lady Catherine, Elizabeth não é ninguém, apenas uma mulher com pretensões de grandeza, astuta, que irá “poluir” Pemberley (McMASTER, 1997, p. 117). A resignação de Elizabeth, esperada por Lady Catherine, não acontece e a aristocracia se vê ameaçada:

> – Você não tem consideração pela honra e o bom nome do meu sobrinho! Menina insensível e egoísta! Não vê que uma aliança com você vai desgraçá-lo aos olhos de todos?
> – Lady Catherine, nada mais tenho a dizer. Vossa Senhoria conhece os meus sentimentos.
> – Então está decidida a casar-se com ele?
> – Não disse isso. Só estou decidida a agir da maneira que mais me pareça convir à minha felicidade, sem ter de prestar contas a *Vossa Senhoria*, ou a qualquer pessoa que também tenha tão pouco a ver comigo. (AUSTEN, 2010, p. 278-279)

Esse embate representa muito bem o ressentimento da aristocracia em ver seu domínio sobre as demais classes esvair-se lentamente. O que acontece neste período da modernidade, limiar do século XIX é, então, o estreitamento entre as classes burguesas e aristocráticas, que rompe com hierarquias e submissões:

> Na obra de Jane Austen estão ausentes a alta aristocracia e o povo; ela se encontra exatamente no *juste millieu* da sociedade inglesa, no ponto em que a aristocracia já está meio aburguesada e a burguesia já goza de certos privilégios aristocráticos. Daí o protesto, sempre moderado, contra "preconceitos e orgulhos" aristocráticos. (CARPEAUX, 2008, p. 1310)

Um caso particular de aproximação burguesia x aristocracia é o de Charles Bingley, espécie de dândi. Homem de negócios, representante da revolução industrial que consequentemente é uma classe emergente, detentora dos modos de produção, procura adquirir a mesma respeitabilidade social de Darcy – que é o legítimo representante da tradicional *gentry* inglesa, dos grandes proprietários de terras – alugando a propriedade de Netherfield (McMASTER, 1997, p. 124).

É em Bingley que se percebe claramente a mobilidade social, pois apesar de adquirir (através do poder financeiro) o status da *gentry*, permanece deslocado neste grupo – sua atitude jovial, alegre e humilde destoa da característica arrogância aristocrática. Sua irmã Caroline, ao contrário, esforça-se ao máximo para parecer igual, em seus trejeitos e comentários, a personagens como Lady Catherine. Tome-se como exemplo a passagem abaixo; nela, há um diálogo entre Charles Bingley e suas irmãs, Caroline e a Sra. Hurst, e Fitzwilliam Darcy:

> [Sra. Hurst] – Tenho grande consideração pela Srta. Jane Bennet. Ela é um doce de menina, e desejo de coração que ela logo se estabeleça na vida. Mas com esse pai e essa mãe, e com parentes tão baixos, receio que sejam poucas as suas possibilidades de sucesso.
>
> […]

> – Gente muito importante! – acrescentou a irmã [Caroline], e ambas deram gargalhadas.
> – Se elas tivessem uma quantidade de tios suficiente para lotar todo o Cheapside – exclamou Bingley –, isto não as tornaria nem um pouquinho menos encantadoras.
> – Mas isso deve reduzir substancialmente as suas possibilidades de se casarem com homens respeitáveis da sociedade – replicou Darcy. (AUSTEN, 2010, p. 38-39)

A primeira e a última fala do Capítulo 8, respectivamente da Sra. Hurst e Darcy demonstram o código social da aristocracia, ou seja, mulheres que vêm de classes sociais mais baixas têm pouca possibilidade de se casarem com homens ricos (ou "respeitáveis"); porém, é interessante o comentário de Charles Bingley, afirmando que parentes pobres não devem necessariamente desmerecer as jovens perante potenciais maridos. Como já dito, Bingley é o personagem que representa a transição dessa classe inferior para a classe superior. Portanto, seu comentário é de certa forma desafiador.

Como consequência da ruptura nas convenções sociais, conforme dito, a classe média busca também maior aproximação à aristocracia. Segundo Terry Eagleton (2010), a Inglaterra do século XVIII, após passar por uma guerra civil no século anterior, enfrenta uma espécie de luta de classes, onde a classe média ganha espaço junto à aristocracia governante (p. 25-26). Por isso, percebe-se que a classe média de Elizabeth Bennet acaba por fundir-se à aristocracia de Darcy, "enfraquecendo-a" e subvertendo o seu estado de "pureza", e isso é evidenciado na modernidade: a subversão do passado e a exaltação do novo.

Em relação ao comportamento do sujeito, perante a incerteza da aceitação da modernidade, pode-se afirmar que ele acaba por se integrar às novas identidades culturais propostas pela modernidade. De acordo com Hall (2003), este é o sujeito sociológico, que até então

> refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava [...] a identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem. (p. 11)

A representação do sujeito feminino nos romances de Austen está intrinsecamente ligada aos sistemas patriarcais tradicionais da Inglaterra interiorana. O tradicionalismo e provincianismo, porém, não lhe inibiram a liberdade de criação literária; e a estreiteza do seu campo de observação intensificou-lhe a análise psicológica (CARPEAUX, 2008, p. 1309); é essa liberdade criativa, proporcionada pelo amálgama das classes sociais, que possibilitou o fortalecimento da voz feminina em suas obras.

Atendo-se à narrativa de Austen, é particularmente o sujeito feminino que se beneficia desse conflito nas relações sociais aristocracia x burguesia, sob dois aspectos: em um deles, o casamento é o objetivo maior da mulher – sobretudo o casamento com um homem rico:

> A mulher jovem e bela e o homem jovem e elegante se conhecem, seus modos presunçosos são atenuados, eles se apaixonam, ele propõe casamento e, nas páginas finais, os modestos recursos dela se unem à grande propriedade dele, em um acontecimento que surpreende até mesmo os mais audaciosos sonhos da ambiciosa mãe[7]. (COPELAND, 1997, p. 131)

Já o outro aspecto é paradoxal ao primeiro, pois diz respeito ao feminino buscando ascensão, que leve à igualdade – ou maior proximidade – perante o

[7]Versão em inglês: "The beautiful young woman and the handsome young man meet, his haughty manners improve, they fall in love, he proposes marriage, and, in the concluding pages, her very modest means are joined to his very great estate in an event that surpasses even the wildest dreams of her ambitious mother".

masculino. Essa relação de igualdade também está relacionada ao casamento, mas no caso de Elizabeth Bennet, por exemplo, o casamento deve em primeiro lugar proporcionar-lhe felicidade, além do bem-estar material e financeiro: tal convicção em relação às pretensões de Darcy só será completada ao final da narrativa. Pode-se afirmar, então, que Elizabeth apresenta um nível de maturidade e complexidade superior ao das outras personagens, como Charlotte Lucas (a qual busca somente a estabilidade financeira, mesmo que só a consiga com o "parvo" William Collins), Jane Bennet (afirma a Elizabeth estar feliz por casar com Bingley; no entanto, sua felicidade aparentemente não é plena, mas garante de qualquer forma a estabilidade financeira e a felicidade da mãe, a Sra. Bennet) e Lydia Bennet, cujo objetivo é unicamente o casamento, como uma maneira de se vangloriar para as irmãs solteiras; para Lydia, tanto faz se o pretendente é rico ou pobre, e se tem bom ou mau caráter; nas palavras de Juliet McMaster (1997): "Uma vez casada, uma irmã ganha prestígio sobre outra irmã, independentemente se é mais nova ou mais velha. Seus desejos são atendidos, e ela tem orgulho do lugar que passa a ocupar – ao lado direito da mãe"[8] (p. 120). No capítulo 4 será feita uma análise mais aprofundada do feminino e do feminismo presente em Elizabeth Bennet, em oposição à personagem hipertextual.

A obra de Jane Austen, portanto, identifica-se com a modernidade (enquanto período) e com a modernização (pois retrata ora diretamente ora sutilmente mudanças sociais); no entanto, não é de uma estética "modernista", pois conforme dito, modernismo diz respeito a movimentos artísticos que procuram romper com tradições e, no caso da literatura, exploram a ambigüidade da realidade e desumanizam o sujeito. Austen, até onde se supõe, não fez parte de nenhum

[8]Versão em inglês: "Once married, a sister gains prestige over a sister, whatever her place in the age sequence […]. And […] she gains her wish, and takes pride of place at table at her mother´s right hand."

movimento artístico de “vanguarda” e sua obra encerra seu ciclo no início do século XIX, antes da proliferação dos movimentos vanguardistas. Além disso, suas narrativas são essencialmente humanas – *Orgulho e preconceito*, em particular, trata das relações humanas e dos códigos sociais – e íntegras.

2 PÓS-MODERNIDADE, PÓS-MODERNIZAÇÃO E PÓS-MODERNISMO

Charles Baudelaire (1996), em suas considerações sobre a vida moderna, inclui alguns personagens, como o *flaneur*[9] e o *dandy*[10]; ambos são seres da modernidade que mesclam a sua identidade às outras pessoas. No caso do *flaneur*, ele é um observador das multidões (tal qual no conto *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe, de 1840); o *flaneur* é um

> observador apaixonado, é um imenso júbilo [para ele] fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais. (p. 20)

Esta é a interação do homem com o que o rodeia, de um homem ainda possuidor de um centro, porém incorporador de novas identidades dos mundos culturais exteriores, citados por Hall (2003, p. 11).

Tal conflito será menos sentido no século XX, com a consolidação da modernização, que é a terceira fase da modernidade apontada por Marshall Berman (1986):

> No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se

---

[9]Em tradução literal do francês, *flaneur* significa vagabundo, ou pessoa exageradamente preocupada com a própria aparência. A segunda definição é mais apropriada à proposição de Baudelaire.

[10] Baudelaire define o *dandy* como “O homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude” (1996, p. 46); o dandismo reflete a condição do homem sociológico de Hall quando Baudelaire afirma que ele “... aparece sobretudo nas épocas de transição em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilipendiada. Na confusão dessas épocas, alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia..” (p. 50).

> multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a idéia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramo-nos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade. (p. 16)

Pode-se falar aqui de uma crise que atinge a modernidade, pois a perda de organização e de sentido, bem como da falta de contato com as raízes, pode ser entendida como uma descontinuidade da história: “A crise da linearidade histórica, como caminho inevitável para o progresso, expressa a crise da idéia de modernidade e seus paradigmas fundadores. Não há modernidade se não é mais possível falar de futuro. O fim da história é o fim da modernidade” (LEMOS, 2004, p. 63).

Nesta terceira fase, portanto, despontam elementos que formarão algumas características pós-modernas. Uma delas é a “multidão de fragmentos”; essa fragmentação do público mencionada por Berman na terceira fase da modernidade irá se tornar a própria fragmentação do terceiro tipo de sujeito descrito por Hall, o sujeito pós-moderno, “conceptualizado [sic] como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente [...]. O sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente” (2003, p. 12-13).

Considera-se que este elemento “fragmentação”, que consiste na multidão de fragmentos do público moderno, criando várias periferias identitárias e a fragmentação do próprio sujeito perante esse público – “o velho sujeito individual e individualista está ‘morto’” (JAMESON, 2006, p. 24) – é decisivo para se efetuar as demais considerações sobre a pós-modernidade. Portanto, é necessário desprender-se do rigor temporal que teima em delimitar o fim de um período e o

início de outro. Considera-se, conforme já dito, que a consolidação da modernidade, entre outros fatores, deveu-se principalmente às Revoluções Francesa e Industrial, o que não significa necessariamente um marco que estabeleceu seu início; da mesma forma, não se deve tomar como marco de seu fim os movimentos estudantis de 1968 (PAVLICIC, 2006, p. 103).

Em relação à pós-modernidade, considera-se que tenha "surgido" a partir da segunda metade do século XX (LEMOS, 2004, p. 63), ou mesmo no início da década de 1960 (JAMESON, 2006, p. 42), com o pós-guerra e a consequente Guerra Fria entre Estados Unidos e a extinta União Soviética, a cultura de massa (alimentada pelo *mass media*) e o consumismo, entre outros fatores (LEMOS, 2004, p. 63; JAMESON, 2006, p. 42).

Apesar dessas tentativas em se delimitar um marco, deve-se ter em mente que a pós-modernidade não é uma continuação da modernidade (confusão que o prefixo "pós" pode causar, no sentido do que vem "depois", é posterior), e nem tampouco representa uma ruptura – apesar de existir uma "consciência" de ruptura, segundo Lemos (2004, p. 63) –, pois não houve a interrupção de um processo histórico para o início de outro. Segundo Mike Featherstone (1995), a pós-modernidade "apóia-se mais vigorosamente numa negação do moderno, num abandono, rompimento ou afastamento percebido das características decisivas do moderno" (p. 19), o que não incorre em uma continuidade.

Outra questão refere-se ao conceito de pós-modernidade[11]. Trata-se de "um termo relativamente indefinido, uma vez que estamos apenas no limiar do alegado deslocamento [da modernidade para a pós-modernidade], e não em posição de ver

[11]É consenso entre os teóricos aqui citados de que o primeiro pensador a estabelecer uma noção de pós-modernidade foi Jean-François Lyotard, e sua teoria sobre as metanarrativas da modernidade, que perdem a força com a pós-modernidade, em sua obra *A condição pós-moderna*, de 1979 (GIDDENS, 1991, p. 12; HUTCHEON, 1991, p. 23; CONNOR, 1993, p. 14; ANDERSON, 1999, p. 31). Outro teórico igualmente importante, para os mesmos autores, é Ihab Hassan.

o pós-moderno como uma positividade plenamente desenvolvida" (FEATHERSTONE, 1995, p. 19).

Para André Lemos (2004), pós-modernidade é

> a expressão do sentimento de mudança cultural e social correspondente ao aparecimento de uma ordem econômica chamada pós-industrialismo […] Aparecem, aqui e ali, sintomas desse mal-estar: contracultura, revolução verde, informatização da sociedade, pós-colonialismo e pós-industrialismo. (p. 63)

Para Linda Hutcheon (1991), a pós-modernidade é um fenômeno contraditório, histórico e político que instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia, mantendo o passado "presente" (p. 19-20). É a partir da proposição de Hutcheon que se deve estabelecer uma diferenciação entre pós-modernidade, pós-modernização e pós-modernismo, tal qual ocorre com a modernidade e suas subdivisões conceituais.

O termo "pós-modernidade", como já dito, pode ser entendido sob o aspecto histórico-temporal (conforme EAGLETON, 2010, p. 350), o que não é recomendável, pois se afirmou que não há uma divisão clara entre o fim de um período e o início de outro. Talvez seja mais coerente pensar a pós-modernidade sob seu viés político, econômico e social: é nesse contexto que o sujeito pós-moderno se insere em uma sociedade de contradições, que não nega seu "passado" imediato – a própria modernidade – mas o distorce, subverte e ironiza.

Quando se fala no termo pós-modernização, imediatamente deve-se associá-lo à pós-industrialização, e nesse caso é possível demarcar uma linha de temporalidade, pois a sociedade pós-industrial começou a tomar forma a partir do desenvolvimento tecnológico iniciado na segunda metade do século XX, promovendo mudanças no sistema de valor capitalista (FEATHERSTONE, 1995, p. 24; KUMAR, 2006, p. 15-16): o intangível (informação, conhecimento, serviços)

passou a ter mais valor do que o tangível (mercadorias). Na pós-industrialização ocorrem fenômenos como, por exemplo, a compressão espaço-tempo – onde o mundo é “menor” e as distâncias são mais curtas; os eventos em um determinado lugar têm impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância (HALL, 2003, p. 69) –, isso torna o mundo globalizado; a organização social passa a ser conhecida como sociedade da informação e do conhecimento[12].

Em relação ao pós-modernismo, pode-se associá-lo aos aspectos socioculturais do mundo contemporâneo através de um modo interseccional, pois elementos consagradamente pós-modernos sempre estiveram presentes na modernidade, em forma de descontinuados movimentos artísticos ou manifestações socioculturais isoladas (FEATHERSONE, 1995, p. 24, EAGLETON, 2010, p. 350) e tais elementos seriam retomados com força a partir do século XX (como o feminismo, por exemplo). Bauman afirma que “as artes de vanguarda demonstraram ser modernas em sua intenção, mas pós-modernas em suas consequências (suas imprevistas, mas inevitáveis conseqüências)” (1998, p. 127). Steven Connor (1993) também considera que, em alguns aspectos, modernismo e pós-modernismo caminham lado a lado:

> Para muitos, a transformação ou avanço pós-moderno pode ser visto como uma intensificação seletiva de certas tendências presentes no próprio modernismo. Esse [...] ponto de vista costuma considerar a rejeição da integridade formal ou essência como algo intrínseco ao modernismo, encarando o surgimento do pós-modernismo como apenas mais uma fase desse processo. (p. 92)

Em resumo, modernismo e pós-modernismo apresentam algumas diferenças essenciais, compiladas por Ihab Hassan em 1987 (citado em HARVEY, 2007, p. 48):

[12]O que se pretende, neste capítulo, é meramente atribuir conceitos gerais sobre o pós-moderno que permitam um entendimento satisfatório, evitando fazer um levantamento exaustivo de tudo o que dele deriva (globalização, cibercultura, etc.), pois para isso seria necessário um resgate da literatura que não é pertinente ao presente estudo.

MODERNISMO	PÓS-MODERNISMO
Simbolismo	Dadaísmo
Forma	Antiforma
Hierarquia	Anarquia
Profundidade	Superfície
Centração	Dispersão
Narrativa	Antinarrativa
Determinação	Indeterminação

Até a modernidade, o que se considerava como padrão estético para a arte era a “imitação” da natureza, pois a arte do homem deveria imitar a arte divina, e isso era considerado belo. Mas a subversão desta arte iniciou-se durante a própria modernidade do século XIX e início do século XX, através de movimentos como o futurismo, surrealismo, expressionismo e dadaísmo, os quais serviram de inspiração para o surgimento de uma estética pós-moderna – ou para a supressão de qualquer estética: o construto de beleza da modernidade, onde a forma e a representação / imitação da natureza prevalecia cede lugar a novas técnicas; a arte ganha novos contornos, podendo ser disforme, distorcida, fora de ordem e totalmente distante da representação da “natureza”, como uma pintura abstrata de Jackson Pollock (1912-1956), por exemplo, onde os pingos que caem do pincel escorrem diretamente sobre a tela; ou como em *Naked Lunch* (1959), de William S. Burroughs, onde a narrativa é totalmente desconexa, contendo inserções aparentemente alheias à diegese.

Além dessa característica, pode-se mencionar, também, a mistura entre alta cultura e cultura de massa, a “promiscuidade” estilística, a celebração da “ausência

de profundidade” da cultura e a suposição de que a arte pode ser somente repetição (FEATHERSTONE, 1995, p. 25; JAMESON, 2006, p. 18).

Entretanto, a pós-modernidade, conforme mencionado anteriormente, também exalta o “novo”; porém, ao contrário da modernidade, que de certa forma procurava “renegar” o passado, a fim de libertar-se de fórmulas estéticas (é importante lembrar que a modernidade é um período de indecisão e contradição em relação a valores previamente estabelecidos), volta-se para o passado e apropria-se dele para a concepção de produtos culturais. A exaltação irônica do passado, de certa forma em caráter de homenagem, “uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20) fica evidente nas apropriações da literatura contemporânea e é parte da poética pós-moderna.

A poética aqui referida deve ser entendida em sentido amplo, como uma forma de discurso, e não no sentido restrito a divisões de gêneros literários (que na Antiguidade se resumiam aos gêneros Lírico, Épico e Dramático, por exemplo). Uma poética, então, é “uma maneira de falar – um discurso – [...] um processo cultural envolvendo as expressões do pensamento” (HUTCHEON, 1991, p. 32); os processos culturais pós-modernos criam então uma poética pós-moderna: “uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, [que funde] nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. Esta poética tenta articular sobreposições de interesse entre a forma contraditória da redação da teoria e a do romance – suas interligações e intertextos” (p. 32). No caso, o objeto de estudo de Hutcheon é a metaficção historiográfica, que abrange romances que se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.

2.1 “GÊNEROS LITERÁRIOS” PÓS-MODERNOS

Não existe a tal da originalidade, de qualquer maneira:
apenas a autenticidade.

Helene Hegemann

Na ocasião de seu lançamento, em 2009, *Orgulho e preconceito e zumbis* foi rotulado nos meios de comunicação como *mashup*[13] literário, ou seja, um tipo de literatura que “mistura” temáticas e contextos diferentes: no caso, a obra reuniu a narrativa canônica de Jane Austen com os elementos da cultura *pop* (os filmes *trash* de zumbis e os filmes *B* de kung fu). Outros “gêneros” apontados pela mídia, contemporâneos ao *mashup* são, por exemplo, o *sampling*, o *copy-and-paste* e a *fan fiction*.

Esse amálgama de rótulos para as diversas manifestações artísticas pós-modernas, no âmbito da mídia, desdobrou-se a partir do termo *remix*. O *remix* originou-se basicamente da mistura de músicas dos anos 1970, onde faixas de áudio de diferentes gravações eram recombinadas. Esse termo generalizou-se, e passou a indicar recombinações de outras mídias, como vídeos, textos literários e videogames (DIAKOPOULOS, 2007, p. 133). No campo da literatura, porém, ocorria uma prática análoga, não de recombinação, mas sim de combinação: era a “contaminação”, uma mistura em doses variadas de dois ou mais hipotextos (em

---

[13]O termo é amplamente difundido na mídia. Tome-se como exemplo as menções ao *mashup* por dois respeitáveis veículos de comunicação, o *The New York Times* e o *The Observer*:
COHEN, A. Mr. Darcy Woos Elizabeth Bennet While Zombies Attack. **The New York Times**, 13 abr. 2009. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/04/14/opinion/14tue4.html?_r=1&scp=8&sq=PRIDE%20AND%20PREJUDICE%20AND%20ZOMBIES&st=cse> Acesso em: 03 mar. 2012.
MERRITT, S. *Pride and Prejudice and Zombies* by Jane Austen and Seth Grahame-Smith. **The Observer**, 6 dez. 2009. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/books/2009/dec/06/pride-Prejudice-zombies-grahame-smith?INTCMP=SRCH> Acesso em: 03 mar. 2012.

variações como o centão e a quimera). A contaminação teve origem nos escritores latinos, que combinavam intrigas de duas comédias gregas (GENETTE, 2010, p. 102).

Considerando que as manifestações literárias (mas que também ocorrem em outras linguagens artísticas) acima citadas são ora intertextuais ora hipertextuais, cabe aqui tentar defini-las brevemente. Vale lembrar que os termos *sampling* e *copy-and-paste* (ou a variação *cut-and-paste*)[14] foram cunhados pelos meios de comunicação, não tendo (ainda) validação no meio acadêmico; os termos *fan fiction*[15] (ou simplesmente *fanfic)* e *mashup*[16] são utilizados nos estudos sociológicos e de mídia.

2.1.1 *Mashup*

O termo *mashup* designa uma composição de textos que combina porções de alguns textos originais (SCHNEIDER, 2009, p. iv). Porém, no campo literário, a utilização de textos "originais" (diga-se, hipotextos) restringe-se normalmente a textos que pertencem ao domínio público, devido às leis de direitos autorais. Há casos de *mashup* na música onde se identifica o "roubo" de partes de canções de autores protegidos por *copyright*, o que acaba por gerar processos na justiça. No caso de *Orgulho e preconceito e zumbis*, considerado como *mashup*, a apropriação do texto de Jane Austen não causou problemas, pois trata-se de um texto de domínio público.

---

[14]Ambos os termos são aqui utilizados em sentido restrito, ou seja, como formas de manifestações literárias. Estes termos possuem outras conotações: *sampling*, no sentido de amostragem (nas ciências exatas) e *copy-and-paste*, referenciado nas ciências sociais como uma prática ilícita de plágio, por estudantes e pesquisadores.
[15]Henry Jenkins, em *Cultura da convergência* (2009).
[16]CHRETIEN, E. **Gentility and the Canon Under Siege**: *Pride and Prejudice and Zombies*, Violence, and Contemporary Adaptations of Jane Austen. Lincoln: University of Nebraska, 2011.

A grande exposição de *Orgulho e preconceito e zumbis* na mídia possibilitou a popularização e massificação de inúmeras obras que lançam mão dessa prática de “mistura”. Em âmbito nacional, podem-se mencionar as obras *Senhora, a bruxa*; *A escrava Isaura e o vampiro* e *O alienista caçador de mutantes* (todas publicadas em 2010), apresentando as marcas de “co-autoria” dos autores canônicos (respectivamente, José de Alencar, Bernardo Guimarães e Machado de Assis)[17].

Voltando ao conceito de *remix*, que indica “remisturar”, “misturar de novo”; pode-se afirmar que as manifestações *remix* lançam mão de linguagens que provavelmente já sofreram algum tipo de mistura ou apropriação. O *mashup*, visto sob este ângulo, não se ajusta como um *remix*, e sim como uma forma de *mix* ou ”mixagem”, uma primeira mistura, ou mesmo uma “contaminação”.

2.1.2 *Copy-and-paste* e *sampling*

Os termos *copy-and-paste* (copiar e colar), *cut-and-paste* (recortar e colar), ou ainda *Control C – Control V*, ou *Control X – Control V*, popularizaram-se através da prática de se utilizar ferramentas como o computador para recortar ou copiar trechos de textos e colá-los em outros, com a finalidade de se construir um novo texto, com nova autoria. Normalmente utilizam-se, via teclado do computador, as teclas “Ctrl” e “C”, juntas, e depois “Ctrl” e “V”, também juntas, para se copiar e colar, ou “Ctrl” e “X”, para se recortar. Essa prática é condenada nos sistemas educacionais, pois caracteriza “roubo” ou “plágio”, quando trechos de textos de um

[17]Existem editoras especializadas em *mashups*. A norte-americana Quirk Books, editora de *Pride and Prejudice and Zombie*s também publicou *Sense and Sensibility and Sea Monsters* (outra apropriação de Jane Austen). No Brasil, a editora Lua de Papel publicou as obras citadas *Senhora, a bruxa*, *A escrava Isaura e o vampiro* e *O alienista caçador de mutantes*.

autor (às vezes capítulos inteiros, às vezes todo o texto) são copiados e a eles se atribui o nome do autor que deles se apropriou.

Na música, tal prática é conhecida por *sampling*: utiliza-se um aparelho chamado *sampler*[18], que pode capturar e copiar trechos de músicas, possibilitando sua edição; podem ser utilizados quaisquer elementos de uma canção, como a voz, um *riff* de guitarra ou, mais comumente, sua batida. Essa prática é muito comum no gênero *hip-hop*, o qual utiliza o ritmo de músicas consagradas, que servem de base para se cantar novas melodias. O *sampling* na música também se caracteriza como uma forma de apropriação ilegal, pois em alguns casos agride os direitos autorais do compositor ou intérprete original, dependendo do grau de apropriação, em número de compassos originais utilizados, por exemplo. Na literatura esta prática não é novidade, pois as apropriações existem desde a Antiguidade. No entanto, quando se refere à literatura pós-moderna, *copy-and-paste* e *sampling* são recursos amplamente utilizados na composição narrativa.

Como exemplo de um gênero *copy-and-paste*, pode-se citar a obra *Axolotl roadkill*[19] (2010) da escritora alemã Helene Hegemann: esta obra lança mão de apropriações literais de outros textos; a princípio, tais apropriações não foram mencionadas[20]. Somente após os “roubos” terem sido descobertos e levados à mídia é que elas foram mencionadas, em uma edição subsequente. A obra de

---

[18] Sampler: a device which allows you to record parts of other people's songs and then use these parts to create new pieces of music. In: CAMBRIDGE dictionary online. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/sampler_2> Acesso em: 02 mar. 2012.

[19] *Axolotle atropelado*, em português. O resumo a seguir foi retirado do website da Editora Intrínseca: Aos dezesseis anos, a protagonista Mifti assumiu sua condição de "garota-problema" participante da cena *underground* de Berlim, onde mora desde a morte da mãe. A narrativa de suas experiências, radicalmente influenciadas pelo uso de drogas diversas, faz o leitor mergulhar em uma sequência de acontecimentos paradoxais e incomuns. Disponível em: <http://www.intrinseca.com.br/site/catalogo_ficha.php?livrosID=166> Acesso em: 02 fev 2012.

[20] O texto introdutório do artigo de TARDÁGUILA (2011) relaciona as fontes de apropriação de Helene Hegemann: “Há um único elo entre as obras do cineasta americano Jim Jarmusch, do filósofo francês Maurice Blanchot, do escritor americano David Foster Wallace, da punk americana Kathy Acker, da banda de rock britânica The Zombies e do blogueiro alemão que assina posts como Airen. Todos eles contribuíram – sem saber que o faziam – para o best-seller 'Axolotle atropelado' [...] depois de ter sido o epicentro de uma espinhosa discussão literária na Alemanha”.

Hegemann é também denominada, por Sérgio Rodrigues (2011), de *sampling*, que a considera um “reprocessamento de retalhos alheios”. Ele também questiona qual o limite que separa o *sampling* do plágio:

> O recurso pós-moderno do *sampling* tem um potencial nada desprezível. Roubar um pouquinho, todo artista rouba. Mas quando rouba frases ou mesmo páginas inteiras, tem a obrigação moral de escancarar a fonte com todas as letras. No próprio texto ou, no mínimo, numa página de agradecimentos – coisa que Hegemann não fez. O resto é desonestidade mesmo. (RODRIGUES, 2011)

Esse também é um problema a ser questionado em *Orgulho e preconceito e zumbis*: se por um lado a obra pode ser considerada fruto de um *sampling*, pois utiliza o texto de 1813 como base para inserções adicionais, por outro pode ser considerada plágio, pois se apropria de praticamente toda a narrativa original de Jane Austen. Tal problemática será explorada mais adiante.

2.1.3 *Fan fiction*

Outro exemplo de gênero é a *fan fiction*, ficção escrita por fãs. Henry Jenkins (2009) contextualiza o fenômeno da *fan fiction*, uma das manifestações do chamado *fandom* (domínio dos fãs): no *fandom*, as pessoas se reúnem em grupos de comum interesse por determinados bens culturais, como personagens de mangás, histórias em quadrinhos, romances, filmes, marcas de produtos, bandas de rock, jogos de videogame, etc.

Jenkins (2009) descreve as práticas dos fãs de *Harry Potter*, os quais se apropriam do universo ficcional criado em torno deste personagem para escrever e publicar (geralmente em blogs e sites especializados) suas próprias histórias. Em alguns casos, estas histórias são elaboradas de forma colaborativa, ou seja, com

autoria coletiva. A preocupação de Jenkins, neste estudo, é analisar os impactos que as adaptações de *Harry Potter*, feitas por fãs, causam aos editores, em sua tentativa de preservar os direitos autorais sobre as obras da autora J. K. Rowling (p. 235-284).

A obra de Jane Austen possui seu próprio *fandom*: esse fenômeno é conhecido como "Austenmania" ou *Janeanism* (JOHNSON, 1997, p. 211). O web site J*ane Austen Fan Fiction Index* reúne *fanfics* publicadas em vários *sites* desde 1997, contemplando apropriações de todos os seus romances. As personagens mais utilizadas pelos fãs são Elizabeth Bennet e Fitzwiliam Darcy. Através de uma pesquisa ao banco de dados do website, foram encontradas várias ocorrências, muitas delas apropriações explícitas de *Pride and Prejudice*, conforme as variações abaixo[21] (a grafia dos títulos não foi alterada):

[21]A pesquisa ao *Index* é permitida com a utilização de um nome de usuário e senha, disponíveis no site Austen.com: http://www.austen.com/onaust.htm. Em pesquisa realizada no dia 12 de abril de 2012, utilizando-se a palavra-chave "Elizabeth Bennet", foram encontradas cerca de 2 mil *fanfics* com a personagem.

Título	AUTOR (Nome ou *nickname*)	Ano da publicação
Pride, Prejudice and A Dream Come True	Michele J	1998
Pride, Prejudice, and Mid-Terms	Kat	1998
Pride & Prejudice and The Stars	Tamry	1998
Pride and Prejudice, Postponed	Eva	1999
Pride and Prejudice by The Brothers Grimm	Deb	2000
Pride & Prejudice Angst-Free	Elli	2001
Pride and Prejudice in Canada EH!	Tamsin	2001
Pride and Prejudice from Darcy's Personal Journal	MK	2002
Pride and Prejudice in Three Rings	Kathy	2005
Pride Prejudice and Perjury	Jamie (GoGG)	2010
Pride Prejudice and Perplexity	Jamie (GoGG)	2011

Tabela 2 – Exemplos de *fanfics* baseadas em *Pride and prejudice*
FONTE: Jane Austen FanFiction Index.
Disponível em: <http://www.jaffindex.com/ff_keyworddisp.php> Acesso em: 10 abr. 2012

O que se pode considerar sobre esta tentativa de definir ou “rotular” tais gêneros é que se trata de um esforço pouco produtivo, visto que não há um discernimento claro entre as obras. Por exemplo, *copy-and-paste* e *sampling* podem significar a mesma coisa; uma obra, considerada *mashup*, pode utilizar recursos de copiar e colar, ou também pode ser considerada um *sampling*, visto que se apropria de fragmentos de cultura pop em uma base textual canônica (o que não é, porém, uma regra).

Compreender estes gêneros em toda sua volubilidade, através de recursos teóricos, não é tarefa fácil. Comumente, esses gêneros são associados à paródia,

pastiche ou mesmo plágio. Porém, as obras pós-modernas lançam mão de diversos recursos e técnicas narrativas que resultam em uma complexidade que não pode ser definida através de uma única prática inter ou hipertextual. Em obras como *Orgulho e preconceito e zumbis* e *Razão e sensibilidade e monstros marinhos*, por exemplo, podem-se verificar vários recursos narrativos reunidos e misturados. Elementos novos (monstros marinhos, zumbis, lutas de artes marciais) são inseridos às passagens literais do texto canônico. Visto que a paródia visa transformar, e o pastiche imitar, há uma diferença muito tênue na identificação destes gêneros nas obras pós-modernas, o que faz com que seja difícil atribuir a essas textualidades uma única prática inter/hipertextual.

2.2 *ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS* (*PRIDE AND PREJUDICE AND ZOMBIES*, 2010)

> Alguns acadêmicos acreditam que os zumbis foram acréscimos de última hora ao romance, solicitados pelo editor em uma desavergonhada tentativa de aumentar as vendas. Outros argumentam que as hordas de mortos-vivos são integrantes da trama e da crítica social de Jane Austen. Qual a sua opinião? Você consegue imaginar o que esse romance poderia ser sem a ultraviolenta confusão dos zumbis?
>
> Jason Rekulak

Orgulho e preconceito e zumbis é uma obra que não possui apenas uma prática inter/hipertextual, mas várias delas. Algumas mudanças ocorrem na narrativa e, como consequência, também alteram o discurso narrativo. Nessa narrativa, a Inglaterra do século XVIII está tomada por uma praga, os zumbis, denominados os

“não-mencionáveis”[22], as “criaturas de Satã”. A origem desta praga é desconhecida; o que se sabe a respeito dos zumbis é que podem contaminar e transformar os seres humanos – tanto os vivos quantos os mortos. Para combatê-los, é necessário treinamento nas chamadas “artes mortais”: conhecimentos das artes marciais chinesas e japonesas e do manejo de armas como mosquetes, adagas e espadas. As irmãs Bennet, especialmente Elizabeth, são exímias guerreiras, treinadas nas artes marciais e matadoras de zumbis.

Portanto, pode-se considerar que as relações derivativas e co-presenciais exercem a função de manipular o hipotexto, a fim de inserir algumas mudanças citadas acima. Para que essas relações possam ser identificadas e analisadas adiante, resumem-se abaixo algumas modificações feitas no texto original[23], que trazem as citadas relações e também referências intermidiáticas. A indicação de capítulos segue a mesma estrutura do hipotexto:

a) Capítulos 3 a 5: no primeiro baile promovido em Hertfordshire, Darcy desdenha de Elizabeth, o que faz com que ela, seguindo o “Código dos guerreiros”, queira matá-lo. Os “não-mencionáveis” (zumbis) atacam os convidados e Elizabeth e suas irmãs, formando o “pentagrama da morte”, combatem-nos. Neste baile, Mrs. Long (personagem também presente no hipotexto) é atacada e morre:

> Quando Elizabeth se pôs de pé, de pronto percebeu que a Sra. Long lutava para se livrar das mandíbulas de duas pavorosas fêmeas que haviam se aferrado à cabeça dela, partindo seu crânio como se fora uma noz, o que projetou um esguicho de

[22]Essa denominação à figura do mal faz referência ao personagem Lorde Voldemort, da franquia *Harry Potter*. Voldemort é também citado como “Aquele-Que-Não-Deve-Ser-Nomeado”.

[23]Existem outras modificações, pontuais, que não interferem no discurso narrativo. São trocadilhos que têm a função de dar comicidade ao texto. Por exemplo, no Capítulo 16, a diversão principal das salas de jogos é “Criptas e Ataúdes” (substituído pelo uíste – jogo de cartas – do texto original): “Quando as mesas de carteado foram armadas, ele [William Collins] teve a oportunidade de retribuir a gentileza, aceitando jogar como seu parceiro [da Sra. Philips] em Criptas e Ataúdes (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 62). Trata-se de uma referência ao ambiente em que as personagens se encontram, sob a ameaça dos zumbis e da morte iminente. Portanto. “Criptas e Ataúdes” é uma espécie de jogo que une a diversão à lugubridade do contexto narrativo.

> sangue escuro para o alto que chegou a atingir os candelabros […]. E a voz faltou à Sra. Bennet ao pensar na pobre Sra. Long, seu crânio esmagado entre os dentes daquelas horrendas criaturas. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 13-18)

b) Capítulos 6 e 7: Elizabeth relembra à sua mãe que ela e suas irmãs foram treinadas na China, no Templo de Shaolin, pelo mestre Pei Liu, nas “artes mortais”. Isso serve como uma apresentação das qualidades da personagem; Caroline Bingley comenta com Darcy, de forma pejorativa, que Elizabeth é conhecida como a “guardiã” de Longbourn, a “heroína” de Hertfordshire (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 22-27).

c) Capítulo 7: Jane vai a Netherfield a convite de Caroline Bingley. Durante o trajeto chove e Jane adoece. Elizabeth, ao visitá-la, enfrenta vários zumbis durante o caminho, chegando a Netherfield em estado deplorável:

> Finalmente, Elizabeth avistou a casa, já com os tornozelos feridos, as meias sujas e o rosto brilhando, devido ao calor do esforço despendido.
> Ela foi conduzida à sala de desjejum, onde todos, menos Jane, estavam reunidos – e onde sua aparência também despertou bastante surpresa. O fato de ela ter caminhado cerca de cinco quilômetros com tantos não mencionáveis pelos arredores, vencendo a lama e a umidade do dia, e ainda por cima sozinha, era algo quase inacreditável para a Sra. Hurst e para Srta. Bingley […]. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 28)

d) Capítulo 18: no baile promovido por Bingley em Netherfield, zumbis atacam a cozinha, matando todos os criados: “Com o Sr. Bingley conduzindo-os [Darcy e Elizabeth, até a cozinha], desceram por uma escada oculta até a adega […] a mais infeliz das cenas os aguardava. Dois não mencionáveis adultos – ambos do sexo masculino – se entretinham banqueteando-se com os corpos da criadagem” (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 80).

e) Capítulos 22: Charlotte Lucas aceita o pedido de casamento de William Collins, porém é mordida por um zumbi, contaminando-se; ela esconde esse fato de seu noivo, William Collins, e resiste à transformação. Mas revela este segredo a Elizabeth:

> – 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*.
> Elizabeth engasgou. Sua melhor amiga, contaminada pela praga!
> […]
> – Tenho pouco tempo de vida, Elizabeth. E tudo o que peço é que meus meses finais sejam de felicidade e que me proporcionem um marido que acompanhe dentro dos rituais cristãos minha decapitação e meu funeral. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 98-99)

Os efeitos da transformação afetam inclusive seu raciocínio e sua fala. Durante a visita de Elizabeth a Rosings, residência de Lady Catherine de Bourgh, Charlotte apresenta um estado decrépito. A representação da fala tenta se aproximar dos grunhidos típicos dos filmes de zumbis :

> – Lll...Hhhhhady Ca...therine... muito... distinta…mulher lúcida… – grunhiu Charlotte. – e... atenci... ooossha... shhhhrg...”. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 120)

William Collins, no hipotexto, representa o parvo, um clérigo que possui uma protetora (Lady Catherine de Bourgh), e que não se constrange em adular as pessoas, sobrecarregando-as de elogios, quando isso lhe convém. A parvoíce de Collins é destacada no hipertexto, sobretudo quando, após casar-se com Charlotte, já em processo de transformação em zumbi, não percebe o fato. Elizabeth, em visita à amiga, chega a questionar por que Collins não enxerga o fato: “Que ninguém entre os demais reparasse nisso, Elizabeth atribuía-o à estupidez de todos –

particularmente do Sr. Collins, que aparentemente não tinha a menor ideia de que sua mulher estava três quartos morta” (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 119).

f) Capítulo 27: Elizabeth vai a Hunsford visitar Charlotte, acompanhada do pai desta, William Lucas, e de sua outra filha, Maria. No caminho, param em Londres para visitar Jane, que está na casa de seus tios, os Gardiner. A cidade é descrita como uma fortaleza, para prevenir ataques de zumbis:

> Pouco depois, eles [William Lucas, Maria e Elizabeth] chegaram à face sul da muralha de Londres. Embora uma vez ela houvesse caminhado sobre a Grande Muralha da China, Elizabeth não ficava menos impressionada toda vez que punha os olhos sobre a Barreira Britânica [...] A muralha era similar em altura e aparência às dos muitos castelos mais antigos, sobressaindo-se dela uma ou outra torre com as aberturas para os canhões. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 116-117)

g) Capítulo 30: durante a visita a Rosings, Elizabeth vê a deterioração de Charlotte, a qual luta para manter sua sanidade; conhece Lady Catherine, exímia e lendária guerreira, treinada em Kyoto, no Japão, tal qual Darcy. Lady Catherine, ao saber das habilidades de Elizabeth, solicita uma demonstração de luta com seus ninjas, para divertir os presentes. Elizabeth mata todos eles:

> […] solicitaram a Elizabeth que se exibisse num treino de combate contra diversos ninjas de Sua Senhoria […]. A demonstração tomou lugar no grande dojo de Lady Catherine […]. Os ninjas envergavam seu tradicional traje preto, máscaras e botas Tabi. Elizabeth vestiu seu quimono de treino e desembainhou sua fiel espada Katana. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 129).

h) Capítulo 35: ao recusar o primeiro pedido de casamento de Darcy (que culmina em uma insólita luta corporal entre os dois), Elizabeth recebe a carta com a versão daquele sobre Wickham. Nesta versão, Darcy revela, entre outros acontecimentos, a crueldade de Wickham com um menino surdo:

> O Sr. Wickham, certa vez, entusiasmou-se ao proclamar sua intenção de aplicar seus chutes em meia-lua contra o menino surdo que era nosso cavalariço, torcendo para que pudesse lhe quebrar o pescoço, em castigo contra o polimento de uma sela que Wickham julgara malfeito. Minha estima pelo malfadado criado exigiu que eu partisse ambas as pernas de Wickham como a única maneira de impedi-lo de levar adiante seu plano vil. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 159)

i) Capítulo 42: de volta a Longbourn, Elizabeth visita o local em que os zumbis, capturados por mercenários, eram cremados (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 190-191).

j) Capítulo 48: Charlotte finalmente transforma-se em um zumbi. William Collins se vê obrigado a matá-la, suicidando-se em seguida. Este fato é relatado em carta, remetida ao Sr. Bennet:

> É minha triste obrigação comunicar que ela [Charlotte] não se encontra mais entre nós na Terra; de alguma maneira ainda desconhecida, minha boa esposa foi infectada pela praga – uma infelicidade para a qual todos estivemos cegos, até que Lady Catherine de Bourgh teve a bondade de me chamar a atenção, da maneira mais gentil, para as evidências […] Peço licença para concluir parabenizando-o, já que não mais requisitarei Longbourn depois da sua morte [do Sr. Bennet], pois quando esta carta alcançá-lo eu próprio estarei morto, pendurado num dos galhos da árvore favorita de Charlotte […]. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 236-237)

k) Capitulo 52: Wickham reaparece casado com Lydia, após Darcy ameaçá-lo de morte e deixá-lo paralítico. O casal muda-se para a Irlanda, onde Wickham consegue – por intermédio de Darcy – um cargo de clérigo, conforme relatado em carta a Elizabeth, pela Sra. Gardiner:

> Os termos [do acordo entre Darcy e Wickham] eram os seguintes: os débitos de Wickham seriam pagos […]. Em troca, ele se casaria com Lydia, restaurando assim sua honra e a da família Bennet. Em segundo lugar, ele permitiria ao Sr. Darcy deixá-lo inválido, como castigo por uma vida inteira de vícios e traições, bem como para garantir que ele jamais voltaria a ferir alguém ou a gerar novos bastardos.

> Para poupar o pouco de boa reputação que porventura lhe restasse, os ferimentos seriam atribuídos a um acidente de carruagem. Finalmente, ele entraria para a vida clerical, na esperança de que os ensinamentos de Cristo consertassem seu caráter. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 259)

l) Capítulo 56: Lady Catherine, inconformada com o interesse de Darcy em Elizabeth, dirige-se a Longbourn e a procura; o diálogo entre as duas culmina em um combate, no *dojo* da família Bennet:

> – Pretende me desafiar para um duelo, Vossa Senhoria? Aqui, no *dojo* de minha família?
> – Pretendo apenas livrar o mundo de uma menina insolente e preservar a dignidade de um homem superior a ela [Darcy], a fim de que Pemberley não seja para sempre contaminada por seu mau cheiro.
> – Se é assim – disse Elizabeth, deixando cair seu para-sol –, que este seja nosso primeiro e derradeiro combate. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 287)

Essas inserções / modificações (artes marciais, zumbis) alteram tanto a diegese quanto o discurso narrativo, e um dos recursos utilizados é o da ludicidade. Tais mudanças causam, entre outras coisas, uma modificação na identidade da protagonista, a qual será analisada adiante, e também enfatizam o ridículo em personagens como, por exemplo, William Collins, retratado como um parvo – na sua total ignorância em reconhecer Charlotte como um zumbi: “Elizabeth não pôde deixar de se compadecer do pobre e tolo gorducho, que não tinha ideia da desgraça que o aguardava” (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 101). A Sra. Bennet, caracterizada como uma mulher sem higiene, “com seu hálito pesado de carne e vinho do Porto” (p. 79) e George Wickham (após ser aleijado por Darcy, torna-se um inválido com deficiência esfincteriana). Além disso, o que também é bastante notável é a morte de alguns personagens secundários (a Sra. Long, Charlotte Lucas e William Collins).

Algumas passagens, no entanto, causam certo estranhamento, pois não são derivadas do hipotexto, e nem apresentam imitação estilística. São elas as passagens mencionadas no item 2.2-f (p. 43), em que há a descrição de Londres como uma fortaleza, com seus altos muros e canhões; e em 2.2-i (p. 45), a qual descreve um insólito "passeio" de Elizabeth pelo monte Oakham, onde se realizam a cremação de zumbis capturados. Neste monte, são descritos nomes como "Pagador Real", encarregado de recompensar os "Reparadores" pelos zumbis capturados, e também "Mestre do Fogo" e "Mestre do Gancho", respectivamente responsáveis por alimentar o fogo onde os zumbis eram cremados, e por içar as carroças com os zumbis para lançá-los ao fogo.

Elisabeth Chretien (2011), em sua dissertação, afirma que a violência em *Orgulho e preconceito e zumbis* tem a função de ajudar o leitor a melhor compreender a violência nos tempos de Austen: "o acréscimo de zumbis, ninjas e violência ao texto permite aos leitores contemporâneos compreender melhor a sociedade em que Jane Austen viveu" (CHRETIEN, 2011, p. 27)[24].

No entanto, esse argumento parece despropositado: é difícil compreender como o tipo de violência apresentada no texto possa aludir a uma situação sociopolítica que envolvia luta de classes e guerras; não parece plausível que a luta contra zumbis seja uma metáfora das Guerras Napoleônicas, muito menos que os zumbis sejam uma representação simbólica de trabalhadores das manufaturas protestando por melhores salários, ou de camponeses revoltando-se contra a *country gentry* inglesa. A hipótese mais aceitável é de que a violência inserida na obra de Grahame-Smith tenha a função de aproximar a narrativa da visualidade presente em filmes de ação e de terror. Essa violência permeia tanto a luta dos

[24]Versão em inglês: "The addition of zombies, ninjas, and violence in the text allows contemporary readers a way to better understand the society in which Jane Austen lived."

seres humanos contra os zumbis, como entre as próprias personagens, conforme se verá no capítulo 4.

De qualquer forma, o que se percebe é um trabalho de colagem que procura não preservar, mas parodiar o estilo do cânone. Em outras inserções, que retratam lutas com zumbis, há uma “tentativa” de imitação estilística em relação ao hipotexto, que são relações derivativas como pastiche e paródia.

3 RELAÇÕES INTER E HIPERTEXTUAIS E INTERMIDIALIDADES

A apropriação textual e a intertextualidade fazem parte do próprio processo da escrita e do desenvolvimento da linguagem. Compagnon (1996) afirma que escrever é sempre reescrever. Um texto reescrito é capaz de tocar no limite em que a escritura se perde em si mesma, na cópia. Portanto, reescrever é permissível, enquanto que copiar não (p. 41-42). Jonathan Culler (1999) afirma que a intertextualidade é uma colocação em primeiro plano de aspectos do uso da linguagem e de questões sobre representação que podem também ser observados em outros lugares. As obras são criadas a partir de outras obras, tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, reformam. Uma obra existe em meio a outros textos (p. 41). Para Tiphaine Samoyault (2008), a intertextualidade é a presença de um texto em outro texto, a própria memória da literatura (p. 9-10).

Essa ideia é compartilhada por Roland Barthes (2004), em *A morte do autor*, onde afirma que um texto é “um espaço de dimensões múltiplas onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (p. 62).

A questão das apropriações – sob o aspecto estético – foi tratada a partir dos formalistas russos, especialmente por Victor Chklovski. Boris Eikehnbaum cita Victor Chklovski na tese “A teoria do método formal” (1971):

> A obra de arte é percebida em relação com as outras obras de arte e com ajuda de associações que se fazem com elas [...] não somente o pastiche, mas toda a obra de arte é criada paralelamente e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um novo conteúdo, mas para substituir a velha forma que já perdeu o seu caráter estético. (EIKEHNBAUM et al., 1971, p. 18)

Através desta concepção, pode-se atribuir um dinamismo à obra literária, “que caracteriza toda a arte e que se exprime por violações constantes dos cânones criados” (EIKEHNBAUM et al., 1971, p. 18-19).

Percebe-se, nessa tese, que a preocupação intertextual é voltada para a forma; ou seja, para os formalistas, não se criava novo conteúdo, e sim novas formas. Porém, ideias importantes podem ser percebidas e identificadas em teorias posteriores, tais como associações entre obras, criação de uma obra em oposição a um modelo e violação do cânone.

Ainda referenciando a questão da forma e do estilo, Mikhail Bakhtin aborda conceitos de hibridização e consciência linguística estilizante, o que se configura em uma “estilização paródica”[25]. Bakhtin (2002) afirma que

> só pode criar uma imagem de linguagem e um mundo que lhe corresponde, com a única condição de que não seja uma destruição elementar e superficial da linguagem de outrem [...]. Para que ela seja substancial e produtiva, a paródia deve ser precisamente uma estilização paródica, isto é, deve recriar a linguagem parodiada como um todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial indissoluvelmente ligado à linguagem parodiada. (p. 161)

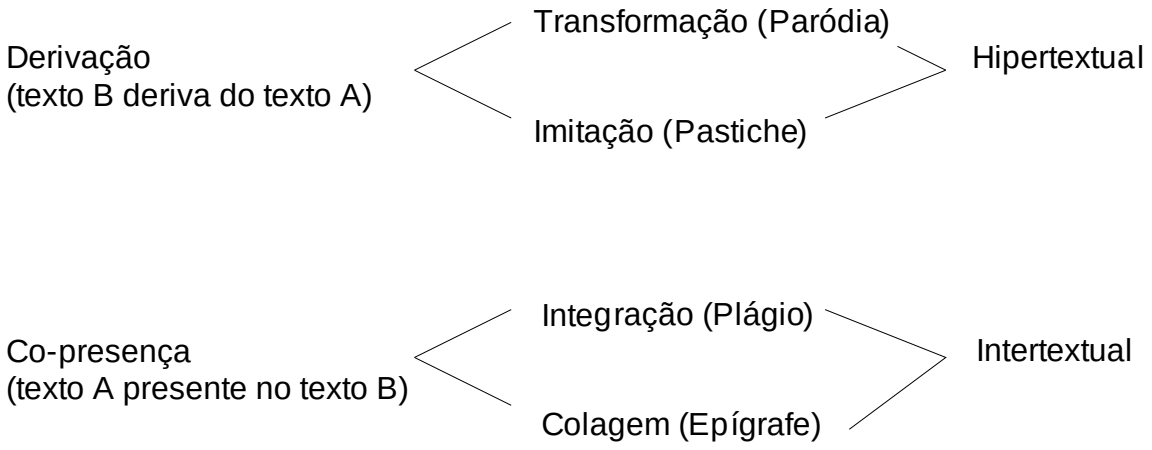
O estudo de uma obra literária sob o prisma da estética tem seu valor para a identificação de formas que auxiliem na compreensão de determinados gêneros literários, mas não é o método ideal para se analisar as relações dialógicas entre textos. Através de uma análise com base no estruturalismo de Gérard Genette, pode-se tentar elucidar as manifestações inter e hipertextuais que uma obra como *Orgulho e preconceito e zumbis* traz. Essas manifestações virão à tona através das relações derivativas e co-presenciais.

---

[25]De acordo com Sant´anna (2003), outro teórico russo que abordou a estilização paródica foi Iuri Tynianov (p. 9).

3.1 RELAÇÕES DE DERIVAÇÃO E CO-PRESENÇA

Aludindo a Gérard Genette, Tiphaine Samoyault (2008) distingue as práticas intertextuais em derivação (A retomado e transformado em B, ou seja, B deriva de A) e co-presença (A está presente no texto B). A prática de derivação é hipertextual, enquanto a de co-presença, intertextual (SAMOYAULT, 2008, p. 48; GENETTE, 2010, p. 12). Estas práticas desdobram-se em várias relações: a derivação possui relações de transformação simples (paródia, por exemplo) e imitação ou transformação indireta (como o pastiche) (SAMOYAULT, 2008, p. 58; GENETTE, 2010, p. 40); a co-presença tem relações de integração (como a citação e o plágio) e colagem (epígrafe). O diagrama abaixo mostra a diferença existente entre algumas relações. Algumas dessas relações são predominantes no hipertexto *Orgulho e preconceito e zumbis*, conforme se demonstrará adiante.



3.1.1 Derivação: paródia e pastiche

Conforme já dito, derivação significa que um texto B (hipertexto) *deriva* de um texto A (hipotexto), B *brota* de A, ou a ele se une. No entanto, tal derivação pode apresentar um aspecto de transformação direta, que é a paródia, ou transformação indireta, caracterizado como imitação – o pastiche.

No caso da paródia, apesar de ser considerada como um elemento essencial na composição da poética pós-moderna, não é um procedimento exclusivo da contemporaneidade, pois Aristóteles já a menciona em sua *Poética*. Um breve histórico da paródia pode ser observado, abaixo:

> O termo paródia tornou-se institucionalizado a partir do séc. 17. A isto se referem vários dicionários de literatura. No entanto já em Aristóteles aparece um comentário a respeito desta palavra. Em sua *Poética* atribuiu a origem da paródia, como arte, a Hegemon de Thaso (séc. 5 a.C.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores. Teria ocorrido, então, uma inversão. A epopéia, gênero que na Antiguidade servia para apresentar os heróis nacionais no mesmo nível dos deuses, sofria agora uma degradação. Essa observação de Aristóteles revela um enfoque marcadamente ético e mostra que os gêneros literários eram tão estratificados quanto as classes sociais. A tragédia e a epopéia eram gêneros reservados a descrições mais nobres, enquanto a comédia era o espaço da representação popular. Alguns autores, no entanto, apontam Hipponax de Éfeso (séc. 6 a.C.) como “o pai da paródia”. (SANT´ANNA, 2003, p. 11)

Entre os escritores da Antiguidade, é importante mencionar Aristófanes, que parodia os estilos de Ésquilo e Eurípedes, e Virgílio, autor de *Eneida*, considerada uma paródia tanto da *Odisseia* quanto da *Ilíada*. Massaud Moisés (2004) também menciona *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e *Ulysses*, de James Joyce – esta última obra, tida como uma paródia séria:

> As duas obras bem exemplificam a idéia de que a paródia busca transcender o original ou, ao menos, engendrar uma obra com personalidade própria, sinal evidente de que a grandeza do tema reside precisamente na sua universalidade: resistindo ao desgaste do tempo, fica à disposição de autores engenhosos capazes de lhe desenvolver a matriz em obras de superior alcance estético. (MOISÉS, 2004, p. 341)

A paródia acaba por ter uma função predominante na pós-modernidade. Já em 1985, Linda Hutcheon fazia duas importantes considerações para a compreensão deste procedimento na literatura pós-moderna. Uma delas converge com a definição de Stuart Hall (2003) em relação ao sujeito pós-moderno e suas identidades fragmentadas (citação na página 27). Hutcheon diz que

> o fato de hoje em dia se verificar uma viragem para a paródia reflita aquilo que os teóricos europeus vêem como uma crise em toda a noção do sujeito como fonte coerente e constante de significação. O fato de a paródia se virar abertamente para outras formas de arte contesta implicitamente a singularidade romântica e obriga, consequentemente, a uma reavaliação do processo de produção textual. […] Com efeito, o que é notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador. (p. 15-17)

Entretanto, a paródia em âmbito leigo é compreendida sempre em sentido lúdico, cômico: um determinado compositor muda a letra de uma canção “séria” e, através de trocadilhos, conotações sexuais ou menções a uma determinada situação social acaba por torná-la cômica; uma comédia (chamada “pastelão”) que faz referências a filmes não-cômicos (filmes de terror ou drama), colocando determinadas personagens em situações constrangedoras; o bigode na *Monalisa* de Marcel Duchamp, em *L.H.O.O.Q.*, (1919), etc. Essas generalidades em torno da paródia podem dar margem à certa confusão com outra forma de derivação, que é o pastiche.

Essa confusão causada pela generalização do termo paródia, seja nas definições breves dos dicionários, seja nos meios de comunicação, é relatada por Genette (2010):

> A palavra paródia é correntemente o lugar de uma grande confusão, porque a usamos para designar ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a imitação satírica de um estilo. A principal razão desta confusão está evidentemente na convergência funcional dessas três fórmulas, que produzem em todos os casos um efeito cômico, geralmente às custas do texto ou do estilo "parodiado". (p. 36)

No entanto, o próprio Genette dá margem a dificuldades de interpretação do termo, quando se refere ao pastiche como "paródia canônica" ou "paródia séria" (GENETTE, 2010, p. 38). Essa confusão só consegue ser resolvida quando ele apresenta, de maneira geral, seu quadro das práticas hipertextuais, onde separa a paródia do pastiche (esta, como imitação, aquela, como transformação). Ambas as práticas, porém, têm em comum a ludicidade (p. 40). Outras práticas por ele mencionadas (travestimento, charge, transposição, forjação) não interessam a este trabalho.

Linda Hutcheon (1985) também chega a uma dúvida sobre a confusão gerada por estes termos, quando se referem à imitação:

> Mas a imitação, em tais contextos, significava muitas vezes pastiche ou paródia. Qual das duas coisas? Bem, a distinção mostra-se difícil: Proust utilizava ambos os termos para as suas imitações irônicas de Balzac, Flaubert, Michelet e outros. Será *The Mote in the Middle Distance* (*A Christimas Garland*) (1921) de Beerbohm uma paródia, ou um pastiche do estilo mais tardio de James, com as suas frases interrompidas, itálico, negativas duplas e adjetivos vagos? Será o pastiche mais sério e respeitoso do que a paródia [...]? Ou isso só seria verdade se o conceito de paródia utilizado insistisse no ridículo na sua descrição? Dado que a minha definição permite um amplo alcance de ethos, não me parece possível distinguir a paródia do pastiche, nestes termos. (p. 55)

Apenas quando trata da repetição-diferença e repetição-semelhança, é que Hutcheon (também recorrendo a Genette) consegue distinguir paródia de pastiche: “Todavia, parece-me que a paródia procura de fato a diferenciação no seu relacionamento com o seu modelo; o pastiche opera mais por semelhança e correspondência [...]. Nos termos de Genette [...] a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o pastiche é imitativo” (HUTCHEON, 1985, p. 55).

Portanto, Hutcheon afirma que paródia é repetição com diferença, o que acaba por causar uma inversão de sentido em relação ao texto parodiado. Para ela, a paródia possui dois elementos essenciais, que é o resgate ao passado e, mais importante, o caráter irônico do texto (HUTCHEON, 1985, p. 17; 1991, p. 283), que apesar de utilizar o humor, possui um caráter crítico em relação ao contexto em que é produzido:

> A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia na paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1985, p. 48)

Note-se que o leitor exerce um importante papel para a plena existência da paródia: é ele que deve efetuar as associações entre os textos, através de seu repertório ou de recorrências subjetivas, que estabelecerão uma negociação com os textos, a fim de compreender as relações derivativas: “A paródia é igualmente um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o descodificador [sic], têm de efetuar uma sobreposição

estrutural de textos que incorpore o antigo no novo" (HUTCHEON, 1985, p. 50). Esse decodificador é o que Samoyault chama de "leitor lúdico", aquele que

> obedece às injunções dos textos, aos índices explícitos que permitem a localização das referências e a apreciação dos desvios. Quando um texto brinca, no caso especial do pastiche e da paródia, ele convida em geral o leitor para participar de um jogo, sem o que ele perderia uma boa parte de seu interesse. A "receptividade paródica", para retomar uma expressão proposta por Michel Vernet em *Le Singe à la porte*, depende tanto de signos liberados pelo texto (inversões, referências precisas, marcas tipográficas) quanto da memória ou da cultura do leitor. (SAMOYAULT, 2008, p. 94)

Uma visão mais específica – estruturalista – da paródia é encontrada em Genette (2010), a começar pela etimologia da palavra *parôdia*, ou *parodía*: "Primeiramente, a etimologia: *ôdè*, que é o canto; para, 'ao longo de', 'ao lado'; *parôdein*, daí *parôdia*, que seria (portanto?) o fato de cantar ao lado, de cantar fora do tom, ou numa outra voz, em contracanto – em contraponto –, ou ainda, cantar num outro tom: deformar, portanto, ou transpor uma melodia" (p. 25). É esse "transpor" que possibilita a ideia contemporânea da paródia, pois um hipertexto transpõe a narrativa do hipotexto, atribui a ele outra voz, mas ao mesmo tempo "canta" ao seu lado.

Essa transposição pode ser percebida nas linhas iniciais do texto canônico, transformado em paródia: "É uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro e muito rico precisa de esposa" (AUSTEN, 2010, p. 13)[26]; enquanto no hipertexto: "É uma verdade universalmente aceita que um zumbi, uma vez de

[26]Versão em inglês: "It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife" (AUSTEN, 2009, p. 5).

posse de um cérebro, necessita de mais cérebros” (AUSTEN; GRAHAME-SMITH, 2010, p. 7)[27].

Outra passagem paródica é a de um diálogo entre Darcy e Elizabeth no Capítulo 18 (em ambos os textos), em Netherfield, no baile promovido por Charles Bingley e no qual Elizabeth esperaria encontrar George Wickham, o qual não comparece, tendo em vista seu passado de desentendimentos com Darcy. Durante o diálogo, Darcy pergunta a Elizabeth sobre generalidades. No hipotexto tem-se o seguinte diálogo:

> – Qual é a sua opinião sobre os livros? – disse ele, com um sorriso.
> – Livros... ah! Não. Tenho certeza de que nunca lemos o mesmo, ou pelo menos não com os mesmos sentimentos.
> – Lamento que você pense assim; mas, se for este o caso, pelo menos não pode haver falta de assunto. Podemos comparar as nossas diferentes opiniões.
> – Não... não consigo falar de livros num salão de baile; minha cabeça está sempre em outro lugar.
> – O *presente* sempre a ocupa em tais cenários, não é? – disse ele, com um olhar de dúvida.
> – Sempre – respondeu ela, sem saber o que dizia, pois seus pensamentos voaram para longe do assunto... (AUSTEN, 2010, p. 82-83)[28]

Na passagem hipertextual, ao invés de perguntar sobre livros, Darcy pergunta a Elizabeth sobre os orientais. Também os pensamentos de Elizabeth se voltam para o Templo de Shaolin e seu mestre:

---

[27]Versão em inglês: “It is a truth universally acknowledged that a zombie in possession of brains must be in want of more brains” (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 7).

[28]Versão em inglês:"What think you of books?" said he, smiling.
"Books—oh! no. I am sure we never read the same, or not with the same feelings."
"I am sorry you think so; but if that be the case, there can at least be no want of subject. We may compare our different opinions."
"No—I cannot talk of books in a ball-room; my head is always full of something else."
"The present always occupies you in such scenes—does it?" said he, with a look of doubt.
"Yes, always," she replied, without knowing what she said, for her thoughts had wandered far from the subject… (AUSTEN, 2009, p. 105)

> – O que pensa sobre os orientais? – disse ele, sorrindo.
> – Os... Ah, não! Tenho certeza de que jamais encontraremos os mesmos orientais e que não nos sentimos do mesmo modo em relação a eles.
> – Mas se esse é o caso, podemos comparar nossas opiniões diferentes. Creio que são um grupo estranho, tanto em aparência como em costumes. Apesar de haver estudado e morado sozinho no Japão, admito que minha opinião é falha. Preferiria ouvir seu relato sobre o tempo que passou entre os chineses.
> – Não, não posso falar sobre os orientais num salão de baile, minha cabeça está repleta de outras coisas, aqui.
> – O *presente* sempre absorve a senhorita em ambientes como este, não é verdade?
> – Sim, sempre – respondeu ela, sem saber o que ele tinha dito, já que seus pensamentos haviam se afastado demais do assunto... (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 74-75)[29]

Evidentemente, na narrativa original de Jane Austen, nem Elizabeth nem Darcy tiveram qualquer contato com a cultura oriental chinesa e japonesa. Este é um dos motivos de Grahame-Smith para adicionar novos elementos ao discurso narrativo do hipotexto de forma lúdica, utilizando uma situação de diálogo entre os dois personagens.

As passagens abaixo têm uma complexidade maior, pois apresentam tanto aspectos de paródia como de pastiche. Tais passagens ocorrem durante a ocasião da visita de Elizabeth Bennet e seus tios (os Gardiner) à Rosings, lar de Lady Catherine de Bourgh, tia de Darcy. Tome-se, em primeiro lugar, o hipotexto:

---

[29]Versão em inglês: “What think you of Orientals?” said he, smiling.
“Orientals – oh! No. I am sure we never met the same, or had the same feelings toward them.”
“But if that be the case, we may compare our different opinions. I think them a strange lot – both in appearance and custom, though having studied solely in Japan, I admit that the opinion may be incomplete. I should be most interested to hear of your time in the company of Chinamen.”
“No – I cannot talk of Orientals in a ball-room; my head is always full of something eles.”
“The *present* always occupies you in such scenes – does it?”
“Yes, always,” she replied, without knowing what she said, for her thoughts had wandered far from the subject... (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 75). Há um erro na tradução para o português, na passagem “ she replied, without knowing what she said”; a tradução traz “...respondeu ela, sem saber o que **ele** tinha dito ...”.

> – Sabe cantar e tocar pianoforte, Srta. Bennet?
> – Um pouco.
> – Ah! Então... uma hora ou outra ficaremos felizes em ouvir você. O nosso pianoforte é magnífico, provavelmente superior a... Você vai experimentá-lo algum dia. Suas irmãs também tocam e cantam?
> – Uma delas, sim. (AUSTEN, 2010, p. 135)

E a passagem hipertextual:

> – O Sr. Collins contou-me que você é versada nas artes mortais, Srta. Bennet.
> – Sou, de fato, embora nem com metade da proficiência de Vossa Senhoria.
> – Ah! Então... qualquer hora dessas terei o prazer de vê-la praticar com um de meus ninjas. Suas irmãs também são treinadas?
> – Sim, são. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 125)

A passagem hipertextual acima é claramente paródica. O texto é transformado por Grahame-Smith: ao invés das habilidades no piano, Elizabeth é questionada se conhece as artes marciais e Lady Catherine sugere um treinamento com seus ninjas (item 2.2-g, p. 44). Elizabeth responde Lady Catherine afirmando que todas as suas irmãs são treinadas nas artes mortais, enquanto que no hipotexto somente sua irmã Mary toca piano.

A sequência da passagem sugere o pastiche:

> – E presumo que tenham estudado no Japão.
> – Não, madame. Na China.
> – Na China? Mas será que aqueles monges ainda estão conseguindo vender seu desajeitado kung fu aos ingleses? Imagino que você se refira ao Shaolin.
> – Sim, madame. Sob o Mestre Liu. (GRAHAME-SMITH. 2010, p. 125)

A inserção acima procura manter o estilo de Jane Austen (tal inserção não é derivada do texto original), a fim de garantir a linearidade textual, pois a sequência da narrativa volta a ser novamente a transcrição literal do hipotexto. Esta prática

poderia também indicar uma relação de co-presença, a qual será analisada no próximo capítulo.

Outra passagem em que o pastiche está presente situa-se no item 2.2-d (p. 42), quando zumbis invadem a cozinha de Netherfield. Note-se o estilo utilizado:

> O Sr. Bingley observava as sobremesas que seus desafortunados criados preparavam-se para servir no momento em que foram chacinados – um delicioso arranjo de tortas, frutas exóticas e bolos, tristemente sujos agora de sangue e miolos, e, portanto, imprestáveis.
> – Suponho – disse o Sr. Darcy – que a senhorita [referindo-se a Elizabeth] não me daria a honra de cuidar desta infeliz tarefa sozinho. Eu jamais me perdoarei se suas vestes ficarem manchadas.
> – A honra é toda sua, Sr. Darcy.
> Elizabeth pensou ter captado o mais sutil dos sorrisos em seu semblante. Ficou assistindo ao Sr. Darcy retalhar os dois zumbis com movimentos selvagens, embora absolutamente dignos. […] “Se ao menos”, pensou a jovem, “seus talentos como cavalheiro fossem equivalentes”. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 80)

A polidez tanto de Darcy quanto de Elizabeth nos diálogos tenta manter o estilo do texto canônico: expressões respeitosas como “suponho que a senhorita...”, “a honra é toda sua, Sr. Darcy” ou “jamais me perdoarei se suas vestes ficarem manchadas” indicam as expressões de respeito hipotextuais, uma clara imitação estilística; esta imitação também tenta se aproximar da ironia de Austen, quando Elizabeth, aludindo a Darcy, “pensou ter captado o mais sutil dos sorrisos em seu semblante” ou ainda, ao vê-lo lutar com os zumbis, menciona que seu cavalheirismo poderia se igualar às suas habilidades de luta.

Além de claras imitações estilísticas, ocorrem também inserções (por exemplo, o Sr. Bennet aparece limpando seu mosquete, a fim de se prevenir contra ataques de zumbis) e excisões (por exemplo, um trecho da fala de Mrs. Bennet é retirado, quando se refere a Mrs. Long) no hipertexto.

A prática da excisão ocorre quando o autor do hipertexto não julga necessárias algumas partes, ou, como diz Genette: “O procedimento redutor mais simples, mas também o mais brutal e mais agressivo à sua estrutura e sentido, consiste então numa supressão pura e simples, ou excisão, sem nenhuma outra forma de intervenção” (GENETTE, 2010, p. 76). Ressalva deve ser feita quando Genette diz que não há outra forma de intervenção, porque ele faz menção a narrativas que lançam mão somente dessa prática, o que não se aplica a *Orgulho e preconceito e zumbis*, pois as próprias inserções já se configuram em outra prática, a qual se pode considerar como colagem. A colagem, porém, é uma forma co-presencial.

3.1.2 Co-presença

Conforme dito, a relação de co-presença, na tipologia das práticas intertextuais, pressupõe que um texto “A” esteja presente em um texto “B”, o que não acarreta necessariamente em uma relação derivativa, como é o caso do pastiche e da paródia. O caráter derivativo destas é hipertextual, enquanto que as relações co-presenciais são intertextuais. Samoyault (2008) as divide em operações de integração e colagem:

a) As operações de integração absorvem o texto anterior em benefício da instalação da biblioteca no texto atual e eventualmente, de sua dissimulação (p. 59);

b) Nas operações de colagem, o texto principal não integra mais o intertexto, mas coloca-o ao seu lado, valorizando assim o fragmentário e o heterogêneo (p. 63).

Dentre as operações de integração, a citação, a alusão, o plágio e a referência estão entre os mais frequentemente utilizados. Conforme Samoyault (2008):

> A citação, a alusão, o plágio, a referência, todos inscrevem a presença de um texto anterior no texto atual. Essas práticas da intertextualidade dependem pois da co-presença entre dois ou vários textos, que absorvem mais ou menos o texto anterior em benefício de uma instalação da biblioteca no texto atual ou, eventualmente, de sua dissimulação. (p. 48)

Esse “absorver” mais ou menos um texto irá depender de qual tipo intertextual é utilizado. Por exemplo, ao se utilizar uma citação simples em um texto, a co-presença é reduzida, pois está delimitada somente ao trecho citado, trazido *ipsis litteris* do texto “original”, e sua dissociação em relação ao texto em que foi inserido é bem delimitada e localizável através de sinais gráficos (como as aspas, que indicam o início e o fim da passagem citada).

Para Samoyault (2008), o plágio somente pode ser considerado como “literatura” se for praticado com fins intencionalmente lúdicos ou subversivos, o que a narrativa de *Orgulho e preconceito e zumbis* apresenta em abundância (p. 52). Também se torna mais ampla (porém imprecisa) a relação de co-presença, e é justamente essa imprecisão que deve ser dissociada em *Orgulho e preconceito e zumbis*. Para que se estabeleça onde termina uma relação de co-presença e começa uma relação derivativa, é necessário efetuar uma comparação com o texto anterior de Austen que delimite onde se localiza o plágio e onde ele se mistura a outras práticas hiper e intertextuais.

Pode-se afirmar que o plágio, no sentido de uma apropriação literal, é predominante em *Orgulho e preconceito e zumbis.* Em muitas passagens, a transcrição literal do texto de Austen é evidente, como por exemplo no primeiro parágrafo do Capítulo 3:

> Not all that Mrs. Bennet, however, with the assistance of her five daughters, could ask on the subject, was sufficient to draw from her husband any satisfactory description of Mr. Bingley. They attacked him in various ways — with barefaced questions, ingenious suppositions, and distant surmises; but he eluded the skill of them all, and they were at last obliged to accept the second-hand intelligence of their neighbour, Lady Lucas. Her report was highly favourable. Sir William had been delighted with him. (AUSTEN, 2009, p. 11; GRAHAME-SMITH, 2009, p. 11)

Essas transcrições literais são frequentes em praticamente todo o texto. Cabe aqui a consideração de Samoyault (2008), quando diz que “o plágio constitui uma retomada literal, mas não marcada e a designação do heterogêneo aí é nula” (p. 51). Na passagem acima, comparando-se os dois textos, o plágio é facilmente identificável: neste caso específico, não existe heterogeneidade.

No exemplo da próxima passagem, pode-se dar aplicabilidade à teoria de Samoyault no que diz respeito ao aspecto da “fusão”; porém, só se percebem as diferenças ao se comparar os trechos no original.

No texto de Austen:

> "Which do you mean?" and turning round he looked for a moment at Elizabeth, till catching her eye, he withdrew his own and coldly said: "She is tolerable, but not handsome enough to tempt me; I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men.” […]. The evening altogether passed off pleasantly for the whole family. Mrs. Bennet had seen her eldest daughter much admired by the Netherfield party. (AUSTEN, 2009, p. 19)[30]

Comparando-se com a passagem abaixo, fica clara a presença simultânea tanto do plágio como dos acréscimos hipertextuais. A passagem de *Pride and Prejudice and Zombies* é idêntica a de *Pride and Prejudice*. Significa que o autor

[30]Tradução: “– A quem você se refere? – e, voltando-se, olhou por um momento para Elizabeth, até que, cruzando seu olhar com o dela, o desviou e disse friamente:
– É suportável, mas não bonita o bastante para me animar; não estou com paciência no momento para dar atenção a mocinhas que foram desdenhadas por outros homens. [...] A festa passou-se agradavelmente para toda a família. A Sra. Bennet viu sua filha mais velha sendo muito admirada pelos convidados de Netherfield” (AUSTEN, 2010, p. 19-20).

Grahame-Smith teve o cuidado de não alterar o texto, mas perceba-se a incisão, para a inclusão de novo texto.

a) No texto de Grahame-Smith:

> “Which do you mean?" and turning round he looked for a moment at Elizabeth, till catching her eye, he withdrew his own and coldly said: "She is tolerable, but not handsome enough to tempt me; I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men.” *As Mr. Darcy walked off, Elizabeth felt her blood turn cold. She had never in her life been so insulted. The warrior code demanded she avenge her hounour. Elizabeth reached down to her ankle, taking care not to draw attention. There, her hand met the dagger concealed beneath her dress. She meant to follow this proud Mr. Darcy outside and open his throat* [...]. The evening altogether passed off pleasantly for the whole family. Mrs. Bennet had seen her eldest daughter much admired by the Netherfield party. (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 13-14, ênfase acrescentada)[31]

A comparação acima presume, portanto, uma marca entre os trechos. Não há um tipo de marcação explícita (como aspas, que caracterizariam uma citação); entretanto a leitura comparativa entre os textos pode discernir onde começa e termina a inserção dentro do texto plagiado na passagem citada – a inserção, em itálico; o restante da passagem, uma transcrição literal.

O texto plagiado também se mistura a novas passagens. E é neste caso que Samoyault (2008) identifica o plágio também por suas marcas de heterogeneidade (p. 52), mas tais marcas, em *Orgulho e preconceito e zumbis*, não se restringem somente à imitação da sintaxe e do estilo – neste caso, poder-se-ia julgar que não

[31]Tradução: “– De quem está falando? – e, voltando-se, observou Elizabeth por alguns instantes, chegando mesmo a cruzar o olhar com ela, até que se retraiu e, gelidamente, disse:
– É razoável, mas não chega a ser bonita o bastante para me tentar. Neste momento não estou com disposição para dar atenção a moças que são desprezadas pelos demais homens.
Enquanto o Sr. Darcy se afastava, Elizabeth sentiu o sangue ferver. Nunca em sua vida fora tão insultada. O Código dos Guerreiros exigia que ela vingasse sua honra prontamente. Assim, Elizabeth abaixou-se e alcançou o tornozelo, tomando cuidado para não chamar a atenção. Então, sua mão encontrou a adaga oculta por baixo de seu vestido. Sua intenção era seguir aquele arrogante Sr. Darcy até o lado de fora e rasgar sua garganta. [...] A noite de um modo geral foi bastante agradável para toda a família. A Sra. Bennet viu sua filha mais velha ser elogiada por todos do grupo de Netherfield” (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 13).

se trata somente de plágio, mas também pastiche, ou mesmo alusão: em determinadas passagens da narrativa, a dupla presença não é abolida.

Evidentemente, para o leitor “comum”, é possível que tal relação de co-presença não seja percebida. Esse leitor, provavelmente não irá identificar a hibridez e a heterogeneidade da narrativa hipertextual.

Uma última questão – e não menos importante – em relação ao plágio refere-se à questão da marca de autoria. Essa marca de autoria aparece em *Orgulho e preconceito e zumbis*, onde, já na capa, dá-se crédito tanto a Jane Austen quanto a Seth Grahame-Smith. Essa questão é também cercada de controvérsias, quando ora se afirma que uma marca de autoria canônica invalida o plágio, pois serve como uma marca de referência; ora se afirma que, mesmo que um texto possua tal marca autoral, não descaracteriza o plágio.

Samoyault (2008) afirma que o plágio literário, somente quando anula (ou omite) a autoridade, assinatura e originalidade, merece ser mantido nesta tipologia: “quando mesmo outras noções parecem poeticamente mais exatas ou mais eficazes para descrever certas operações de empréstimo” (p. 63). Portanto, sob esse argumento, não se poderia considerar *Orgulho e preconceito e zumbis* como plágio. Mesmo sob o ponto de vista de Genette, pode-se questionar se realmente esta obra é algo que “se aproxima” do plágio. Genette (2010) diz que o plágio “é um empréstimo não declarado, mas ainda literal” (p. 12). Quer dizer, esse empréstimo é não declarado no sentido de não trazer nenhuma referência ou marca de autoria do texto “original”, mesmo que transcreva literalmente o texto originário.

O que parece, outrossim, é que a questão de se afirmar a narrativa como plágio – ou não – seja inconclusiva. Luciene Azevedo (2011), ao mencionar *Orgulho*

e preconceito e zumbis, também não consegue ser conclusiva a respeito, e “joga a toalha” sobre o assunto:

> O texto é produto da tensão entre apropriação e expropriação de autorias. Se é certo que o crédito é assegurado à autora romântica, e o lançamento do novo livro está ancorado na legitimação da ‘marca’ Jane Austen e de seu produto literário, não é menos seguro o fato de que restabelecer a autoria original não faz mais sentido, já que o novo texto inscreve-se como uma espécie de *franchising* literário, compartilhando autorias. Nesse sentido, talvez não seja mais possível falar em cópia, imitação ou plágio. (p. 43)

Essa afirmação é, de certo modo, um reflexo de que a teoria literária mal consegue dar conta de analisar satisfatoriamente o *boom* das obras pós-modernas e suas infinitas combinações e recombinações (ou mixagens e remixagens?). Uma afirmação plausível a respeito de *Orgulho e preconceito e zumbis* é: trata-se de uma narrativa múltipla em manifestações hiper e intertextuais, ou seja, é um amálgama que envolve, nas relações derivativas, paródia e pastiche; e, nas relações de co-presença, plágio – com a ressalva de que possui a marca de autoria canônica.

3.2 HIPERTEXTOS ALÉM DO HIPERTEXTO

No caso de *Orgulho e preconceito*, a derivação de um hipotexto no hipertexto *Orgulho e preconceito e zumbis* deu margem a outros desdobramentos; este hipertexto passa a ser um hipotexto quando são feitas novas derivações/adaptações, como pode ser observado no esquema abaixo. Representam-se dois ciclos: no primeiro, a transição simples de um hipotexto para um hipertexto; no segundo, a transformação do hipertexto em novo hipotexto, que dialoga com novos hipertextos e possibilita, também, a geração de inúmeras derivações hipermidiáticas:

a) Primeiro ciclo

Hipotexto 1 – *Pride and Predudice* (1813)

→ Hipertexto 1 – *Pride and Prejudice and Zombies* (2009)

↓

b) Segundo ciclo

Hipotexto 2 – *Pride and Prejudice and Zombies* (2009) ⇢ Hipermídias (n)

→ Hipertexto 2 - *Pride and Prejudice and Zombies Deluxe Heirloom Edition* (2009)

→ Hipertexto 3 - *Pride and Prejudice and Zombies: Dawn of the Dreadfuls* (2010)

→ Hipertexto 4 - *Pride and Prejudice and Zombies: Dreadfully Ever After* (2011)

→ Hipertexto …n

Com um romance que conta acontecimentos anteriores a *Orgulho e preconceito e zumbis* e uma sequência deste, acabou-se por se obter uma espécie de "trilogia". O hipertexto *Pride and Prejudice and Zombies: Dawn of the Dreadfuls* (2010), de Steve Hockensmith, é um *prequel*, ou seja, relata "acontecimentos anteriores" a *Pride and Prejudice and Zombies*, como o surgimento dos zumbis na Inglaterra, a evolução de Elizabeth Bennet em sua adolescência e seu treinamento para se tornar matadora de mortos-vivos[32].

Já *Pride and Prejudice and Zombies: Dreadfully Ever After* (2011), também escrito por Steve Hockensmith, é uma sequência (*sequel*) de *Pride and Prejudice*

[32]Resenha disponível no website da Quirk Books: http://www.quirkbooks.com/book/pride-and-prejudice-and-zombies-dawn-dreadfuls. Acesso em 10 mar. 2012,

and Zombies. Recém-casados, Elizabeth e Darcy defendem seu vilarejo de um exército de “não-mencionáveis”. Mesmo antes de iniciarem a lua de mel, Darcy é contaminado por um zumbi. Diante dessa situação, Elizabeth prepara-se para decapitar Darcy e queimar seu corpo, mas acaba sabendo que um antídoto está sendo produzido em Londres e se dirige para lá, a fim de conseguir reverter a transformação de seu marido[33].

Essas narrativas hipertextuais têm visivelmente um objetivo mercadológico, onde se busca esgotar a temática do *mashup*, enquanto for lucrativa. Quando se refere à sequência, Genette (2010) afirma que é diferente de uma continuação, pois a sequência não incide necessariamente de onde a obra anterior terminou, mas baseia-se na obra anterior muitas vezes com fins comerciais: “A sequência difere da continuação, pois não continua uma obra visando levá-la a termo, mas ao contrário, para lançá-la além do que inicialmente era considerado seu fim. O motivo é geralmente um desejo de explorar um primeiro ou até mesmo um segundo sucesso” (p. 56).

Atenção especial, porém, deve ser dada à *Deluxe Heirloom Edition* (2009) de *Pride and Prejudice and Zombies*. Esta foi ampliada por Grahame-Smith, conforme resenha publicada no site da Quirk Books: “*The Deluxe Heirloom Edition* apresenta 30 por cento mais zumbis. Seth [Grahame-Smith] escreveu páginas e mais páginas inteiramente novas de ultraviolentas mutilações de zumbis” (QUIRK BOOKS, 2012)[34]. O próprio Grahame-Smith, no prefácio da obra, explica: “Voltei e

[33]Resenha disponível no website da Quirk Books: http://www.quirkbooks.com/book/pride-and-prejudice-and-zombies-dreadfully-ever-after. Acesso em: 10 mar. 2012.
[34]Best of all, The Deluxe Heirloom Edition features 30% MORE ZOMBIES! Seth has written pages and pages of all-new (and entirely gratuitous) ultra-violent zombie mayhem.

adicionei novos parágrafos e novas cenas de mutilações ultraviolentas" (GRAHAME-SMITH, 2009, p. 11)[35].

Essa edição especial apresenta um tipo peculiar de hipertextualidade: trata-se de um acréscimo que faz parte das transformações quantitativas (redução e aumento) propostas por Genette (2010, p. 74). A transformação quantitativa "aumento" é desdobrada em extensão, expansão e ampliação. Por ser a extensão temática e a expansão estilística, o que mais se ajusta neste caso é a ampliação, conforme exemplificada na tragédia:

> A tragédia, tal como a conhecemos, surgiu essencialmente da ampliação cênica de alguns episódios míticos e/ou épicos. Sófocles e Eurípides (e certamente alguns outros), por sua vez, frequentemente ampliam a seu modo os mesmos episódios ou, se preferirmos, transcrevem com variação os temas de seu antecessor. (GENETTE, 2010, p. 109)

Entretanto, o "hipotexto do hipotexto" permanece inalterado, ou seja, a narrativa canônica de Jane Austen, transcrita (plagiada?) em *Orgulho e preconceito e zumbis* permanece e sobrevive nesta ampliação de Grahame-Smith.

3.3 HIPER E INTERMIDIALIDADES

Além dos aspectos inter e hipertextuais, *Orgulho e preconceito e zumbis* também apresenta diversas hipermídias. Antes mesmo de seu lançamento oficial, podia-se assistir no *website* YouTube um vídeo promovido pela editora Quirk Books, resultado de um concurso, alusivo à obra. O vídeo vencedor era uma combinação de excertos do filme *Pride and Prejudice* (1995), lançado pela rede de mídia inglesa

[35]Versão em inglês: "I´ve gone back and added new words, lines, paragraphs, and all-new scenes of ultraviolent mayhem throughout."

BBC, com cenas do filme *Night of The Living Dead* (1968), de George Romero (CHRETIEN, 2011, p. 24). Além deste vídeo, outros também foram postados neste site, geralmente apresentando uma combinação de adaptações de *Pride and Prejudice* (a já citada, de 1995 e outra, de 2005; adaptações em preto-e-branco não foram utilizadas) com diversos filmes de zumbis.

De olho no mercado consumidor, outras formas de mídia foram licenciadas, possibilitando a publicação de histórias em quadrinhos (*Pride and Prejudice and Zombies*: *A Graphic Novel*, 2010), pôsteres e calendários alusivos à capa do livro, uma versão interativa do livro para *tablets* e jogos para celulares.

Hipotexto 2 – *Pride and Prejudice and Zombies* (2009)

↓

→ *Pride and Prejudice and Zombies: Graphic Novel* (2010)

→ *Posters*, calendários

→ Vídeos (promocional e feito por fãs, publicados no *YouTube*)

→ *Games* para celulares

→ Livro interativo para *tablet*

A *Graphic Novel* transpõe *Pride and Prejudice and Zombies* para o ambiente das histórias em quadrinhos. Esse tipo de transposição midiática não é novidade no mercado editorial; outras obras canônicas já foram adaptadas, o que representa um excelente filão para a indústria cultural: “A indústria do entretenimento é exatamente isso: uma indústria. Os quadrinhos [bem como livros] tornam-se filmes de ação, desenhos televisivos, jogos de videogame e até mesmo brinquedos” (HUTCHEON, 2011, p. 128). Nesta história em quadrinhos, Elizabeth Bennet é retratada como uma

super-heroína imageticamente sensual (seu vestido sugestivamente é rasgado durante as lutas com zumbis), conforme pode ser observado na figura abaixo.

Figura 1 – Recorte de *Pride and Prejudice and Zombies*: *Graphic Novel* (2010)
Fonte: THE PHOENIX. Disponível em: <http://www.thephoenixnews.com/articles/42040 >
Acesso em: 10 mar. 2012.

A empresa Apple disponibilizou um *game* para celulares (*iPhone*) e *tablets* (*iPad*), baseado em *Pride and Prejudice and Zombies*; esse jogo é vendido no próprio site da empresa (*iTunes*). A qualidade gráfica é pobre, levando-se em conta que o jogo deve funcionar nestes tipos de aparelhos, que não têm uma capacidade de processamento igual ao de um computador. Porém, pode-se considerar esse jogo como mais um exemplo de hipermídia.

Figura 2 – Imagem do jogo *Pride and Prejudice and Zombies*, “rodando” em um *iPhone*. Vê-se a super-heroína Elizabeth Bennet em ação.
Fonte: ITUNES. Disponível em: <http://itunes.apple.com/us/app/pride-prejudice-zombies/id371713363?mt=8> Acesso em: 10 abr. 2012.

A Apple também lançou, em conjunto com a editora Quirk Books, *Pride and prejudice and Zombies* em formato interativo (disponível também para *iPhones* e *iPads*). Este “livro interativo” permite a leitura integral tanto do texto de Jane Austen quanto de Seth Grahame-Smith, além de apresentar outros recursos, como animações, música e efeitos sonoros que surgem durante a leitura.

Figura 3 – *Pride and Prejudice and Zombies*: *The Interactive eBook*, em *iPhone*.
Fonte: iTunes. Disponível em: <http://itunes.apple.com/us/app/pride-prejudice-zombies-interactive/id473525433?mt=8> Acesso em: 10 mar. 2012.

Demonstradas as variações hipermidiáticas da obra, pretende-se agora verificar suas referências intermidiáticas. Além dos aspectos referentes às transtextualidades (relações com a paródia e o pastiche), o hipertexto estabelece diálogos com outras linguagens ou mídias. Esses diálogos são referências explícitas à cultura pop moderna, (como o cinema *trash*), ou mesmo transformações e apropriações das artes visuais, como a pintura e as ilustrações.

Os estudos de intermidialidade derivam, em parte, dos estudos interartes que, por sua vez, têm raiz nas teorias da intertextualidade propostas inicialmente por Julia Kristeva, nos anos 1970, e também por Gérard Genette e suas tipologias transtextuais (MÜLLER, p. 84-86). Com o advento da fotografia e do cinema, interações e referências a mais de um tipo de mídia passaram a se tornar comuns.

Portanto, fez-se necessário adotar um sentido mais amplo da relação das artes e das mídias, pois os estudos interartes não contemplavam todos esses diálogos e apropriações; estes estudos voltavam-se basicamente para a relação

intertextual entre literatura, música e pintura. Segundo Claus Clüver, a intermidialidade é um campo de estudo mais abrangente do que os estudos interartes:

> Intermidialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. (CLÜVER, 2006, p. 18-19)

Irina Rajewsky (2011) afirma que a intermidialidade

> pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter) de alguma maneira acontecem entre as mídias. “Intermidiático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramidiáticos assim como dos fenômenos transmidiáticos (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes). (p. 3-4)

Rajewsky define três categorias intermidiáticas: a) transposição midiática; b) combinação de mídias e c) referências intermidiáticas:

a) Na transposição midiática a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Como exemplo tem-se as adaptações fílmicas.

b) A combinação de mídias pressupõe a combinação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação. O alcance dessa categoria vai desde a mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de mídias diferentes, até

uma integração “genuína”, uma integração que, em sua forma mais pura, não iria privilegiar nenhum de seus elementos constitutivos (como, por exemplo, a ópera).

c) Nas referências intermidiáticas, uma mídia (por exemplo, um texto literário) evoca ou imita a estética de outra mídia (como a linguagem cinematográfica). As referências intermidiáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia, seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia enquanto sistema. Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra. Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos (RAJEWSKY, 2011, p. 9-10).

Não há – ainda – adaptação fílmica de *Orgulho e preconceito e zumbis*; portanto, a primeira categoria intermidiática mencionada por Rajewsky não será explorada. Há, entretanto, elementos intermidiáticos no texto que são identificáveis nas duas últimas categorias – combinação de mídias e referências intermidiáticas –, sendo que a predominância de elementos concentra-se nas evocações a filmes, presentes na narrativa.

Evidentemente, para que se possam identificar tais referências, faz-se necessário que o receptor do texto possua o repertório necessário que permita tais associações. De início, elas podem ser encontradas a partir da capa e das ilustrações internas.

Figura 4 – Retrato de Marcia B. Fox; Willian Beechey, 1810 (coleção privada)
Fonte: <http://artsmagazine.tumblr.com/post/292704629/regencyera-marcia-b-fox-by-sir-henry-william > Acesso em: 09 maio 2010.

Essa comparação entre ilustrações mostra o retrato de uma personalidade do início do século XIX, denominada Marcia B. Fox – provavelmente tratava-se de alguém da aristocracia, pois normalmente era essa classe social que podia contratar um artista que os retratasse. Esse artista, no caso, é William Beechey (1753-1839), pintor da aristocracia inglesa[36].

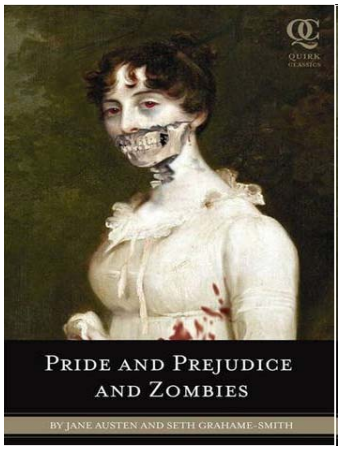


Figura 5 – Capa de *Pride and Prejudice and Zombies* (edição norte-americana)
Fonte: QUIRK Books. Disponível em: <http://www.quirkbooks.com/book/pride-and-prejudice-and-zombies> Acesso em 09 nov. 2011.

[36] ROYAL Academy or Arts Collections. Disponível em: <http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?record=ART297> Acesso em: 19 dez. 2011.

A partir desse retrato criou-se então uma paródia, onde o elemento que modifica o original aparece sob a forma de uma mulher que se transformou em um monstro (no caso, um zumbi): a pintura original, através de programas de edição, foi escurecida, a fim de enfatizar o tom sombrio característico dos filmes de terror; a cor da pele foi empalidecida, a fim de lembrar um cadáver; os olhos, avermelhados; a face desconfigurada da metade para baixo e as manchas de sangue na roupa completam a ilustração. O retrato foi escolhido intencionalmente, pois é praticamente da mesma época em que *Pride and Prejudice* foi publicado.

Outro aspecto que merece menção é o das ilustrações internas de ambos os textos (hipotexto – hipertexto). Como exemplo de ilustração do texto canônico, escolheu-se as de Charles Edmund Brock, já do final do século XIX, mas que procuram retratar as vestimentas e costumes do final do século XVIII. A cena da ilustração retrata o primeiro baile dado em Hertfordshire para recepcionar os novos moradores de Netherfield. As personagens retratadas nesta cena são Charles Bingley (à direita da pintura, em pé), Fitzwilliam Darcy e Elizabeth Bennet (sentada).

Figura 6 - Ilustração de Charles Edmund Brock. Edição de 1895 de *Pride and Prejudice*.
Fonte: BLACK and white line drawings by C.E. Brock. In: Molland´s circulating-library. Disponível em: <http://www.mollands.net/etexts/images/pnpillus/pnpcebrockbw2.jpg> Acesso em: 02 maio 2011.

As ilustrações de *Orgulho e preconceito e zumbis* não seguem um estilo “clássico”, específico de ilustração; parecem ser mais influenciadas pelo estilo dinâmico das histórias em quadrinhos. Porém, as vestimentas de Elizabeth e Jane Bennet são inspiradas na ilustração incluída acima, bem como a decoração do salão.

Figura 7 – Ilustração de *Orgulho e preconceito e zumbis*, p. 15.

Esta ilustração também retrata o primeiro baile em Hertfordhire. Conforme o item 2.2-a (p. 41) é neste baile que a Sra. Long morre, atacada por zumbis. A cena em questão é a da formação de batalha “Pentagrama da morte”, das irmãs Bennet.

3.4 REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS – FILMES

A literatura contemporânea lança mão de inúmeras referências às demais artes, como já dito. As principais referências dizem respeito à visualidade, ao imagético; e, sob esse aspecto, tenta-se reproduzir no texto o que se vê em um filme:

> Ao analisarmos em profundidade a moderna produção literária contemporânea [sic], verificamos o emprego cada vez maior de novas formas de visualidade, advindas, sobretudo, do papel preponderante que a imagem assume em nossa cultura [...] No âmbito artístico, torna-se hoje inviável pensarmos a obra literária fora das relações que ela estabelece com as linguagens da mídia, em especial a cinematográfica. (VIEIRA, 2007, p. 19)

As referências fílmicas de *Orgulho e preconceito e zumbis* são muitas, e predominantemente aludem a filmes de artes marciais e de terror. É a junção desses gêneros cinematográficos que forma, por exemplo, o “pano de fundo” da narrativa hipertextual. Os temas, clichês desses gêneros, podem ser exemplificados abaixo:

Tema 1: Zumbis. Clichês:

a) Um vírus desconhecido espalha-se entre a população de uma cidade, transformando seus habitantes em mortos-vivos; ou então: zumbis invadem uma cidade e passam a aterrorizar seus moradores; não se sabe de onde surgiram. Inicia-se a luta pela sobrevivência.

b) Para eliminar os mortos-vivos, é necessário dar-lhes, no mínimo, dois tiros com arma de fogo, ou lhes cortar a cabeça.

Tema 2: Kung fu. Clichês:

a) A família do protagonista (ou alguém muito próximo a ele, como um irmão, esposa, amigo) é morta por criminosos, ou por uma tribo ou exército inimigo. O protagonista planeja sua vingança, mas é despreparado. Encontra um “mestre”, o qual ensinará as artes marciais e o manejo de armas.

b) A vingança é a garantia da honra e o único objetivo da vida, após a perda do(s) ente(s) querido(s).

Esses clichês aparecem da seguinte forma em *Orgulho e preconceito e zumbis* (conforme o que foi explorado no item 6): A Inglaterra da Regência foi tomada por uma estranha praga (clichê: um vírus); quando morrem, as pessoas são

enterradas e logo ressurgem como criaturas grotescas, conhecidas como “não-mencionáveis”, eles também podem contaminar os vivos (clichê). Para combatê-los, criam-se grupos de guerreiros treinados nas “artes mortais” (clichê: para combater o mal, é necessário treinar o kung fu), a fim de garantir a sobrevivência (clichê), estes guerreiros devem ser disciplinados – “Temos ordens de Sua Majestade para defender Hertfordshire de qualquer inimigo até que estejamos mortas, inválidas ou casadas” (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 225) – e prezar pela sua honra (clichê), conforme o diálogo entre Elizabeth e Jane, referindo-se a Caroline Bingley: “– A Srta. Bingley está percebendo que o irmão está apaixonado por você e quer que ele se case com a Srta. Darcy. Ouso afirmar que o que ela pretende é afastá-lo de você. Jane, sua honra exige que ela seja morta” (p. 94).

3.4.1 Os filmes de artes marciais em *Orgulho e preconceito e zumbis*

Os filmes de artes marciais, em especial os de kung fu, que começaram a se popularizar no final dos anos 1960 são, por si só, um híbrido cultural, pois as técnicas de filmagem foram aprendidas no Japão, através dos filmes de samurais. O grande exportador desse gênero foi Hong Kong, que entre 1971 e 1973 produziu aproximadamente 300 filmes para o mercado internacional (HUNT, 2003, p. 3).

Um primeiro exemplo de referência intermidiática ao cinema surge na passagem 2.2-b (p. 42), quando Elizabeth deseja visitar Jane, adoecida, em Netherfield. O diálogo que se segue é com sua mãe, a Sra. Bennet::

> Fazer o trajeto a pé era sua única alternativa [de Elizabeth]. Anunciou, portanto, sua decisão.

> – Como pode ser tão idiota – gritou a mãe – a ponto de pensar numa coisa dessas com tantos *deles* [zumbis] pelas redondezas, além de toda essa lama? Você não estará apresentável quando chegar lá. Isso, se ainda estiver viva.
> – Você esquece que sou uma aprendiz de Pei Liu de Shaolin, minha mãe. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 26-27)

Esta passagem faz referência ao filme de kung fu chinês *O Templo de Shaolin*, de 1979. Este filme, baseado em uma lenda chinesa que relata o espírito de resistência de 13 monges budistas à invasão de inimigos[37], inspirou vários outros com o tema "Templo de Shaolin", além de sequências deste mesmo título. No website *Kung Fu Movies.net*, especializado neste gênero cinematográfico, encontram-se os seguintes títulos:[38]

- *10 Brothers of Shaolin*
- *13 Poles of Shaolin*
- *18 Shaolin Riders*
- *American Shaolin*
- *The 36th Chamber of Shaolin*
- *Celestial Films Shaolin Handlock*
- *Challenge of Ninjas / Shaolin Challenges Ninja*
- *Dragon from Shaolin*
- *Executioners from Shaolin*

Outra passagem alude a um dos filmes citados acima, o *The 36th Chamber of Shaolin* (1978), quando Elizabeth conversa com sua tia, a Sra. Gardiner, a

---

[37]No período revolucionário, entre as dinastias Sui e Tang, no quarto ano de Tang Gao Zu Wu De (621 d.C.), o rei de Qin, Li Shi-Ming tinha tido sérias batalhas com o rei de Zheng, Wang Shi Chong. Quando a situação se tornou urgente para o rei de Qin, 13 monges de Shaolin apoiaram-no contra Zheng. Mais tarde, Li Shi-Ming tornou-se o primeiro imperador da dinastia Tang (618-907 d.C.) e recompensou o Templo de Shaolin doando 40 Qing (cerca de 600 acres) de terra. Permitiu também que o Templo treinasse e possuísse os seus próprios soldados.
In: ASSOCIAÇÃO Qi de cultura chinesa. Disponível em: <http://www.sitenarede.com/associacaodeculturachinesa/templo_shaolin> Acesso em: 01 mar. 2012.

[38] KUNGFU MOVIES. NET. Disponível em: <http://www.kungfumovies.net/shaolin_movies.html> Acesso em: 18 fev. 2012.

respeito do interesse de George Wickham por aquela: “– Sou uma guerreira, minha senhora. Sobrevivi a 36 câmaras Shaolin e sou a guardiã dos pergaminhos de Gan Xian Tan” (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 109).

Outra referência ao *O Templo de Shaolin* surge na passagem 2.2-h (p. 44), quando ocorre a luta corporal entre Elizabeth e Darcy, após a declaração de amor deste por ela:

> – [...] O senhor realmente acredita que qualquer consideração sobre sua proposta me tentaria a aceitá-la, principalmente vindo da parte de um homem que arruinou, quem sabe para sempre, a felicidade de minha irmã mais querida?
> 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 da lavadeira bêbada. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 149)

Esta referência ao estilo de luta “lavadeira bêbada” remete a uma cena do filme (25min) em que um dos monges, embriagado, demonstra suas habilidades com esse tipo de luta, chamado de “vara bêbada”, a seus companheiros.

Em 2.2-c (p. 42) tem-se a seguinte passagem:

> Elizabeth ainda não havia recuperado o equilíbrio depois de desferir o chute [contra um dos zumbis] quando a criatura agarrou seu braço e forçou-a a largar a adaga. Ela saltou, conseguindo se livrar antes que ele lhe cravasse os dentes, e assumiu a posição do grou, que julgou ser a mais recomendada para um oponente daquela estatura. A criatura avançou, e Elizabeth aplicou-lhe um devastador golpe contra as coxas. Seus membros se partiram, e o não-mencionável tombou ao chão, indefeso. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 28)

Esta “posição do grou” (*crane position*) é utilizada na yoga e nas artes marciais, como o karatê e o kung fu. No cinema, tornou-se famosa através do golpe final desferido pelo personagem Daniel Larusso, no campeonato de karatê do filme

Karate Kid (1984). Também é coreografada no filme *Executioners from Shaolin* (ou *Shaolin Executioners*), de 1977.

Além das referências acima mencionadas, há outras – breves – que remetem diretamente à cultura oriental e que recorrentemente aparecem no cinema, conforme o resumo a seguir:

Tipo de referência cultural	Passagem no texto	Origem
Espada Zatoichi	Elizabeth, referindo-se a Darcy: "-Mas que chocante! Ele bem que merece ser cravado na ponta de uma espada Zatoichi de bambu" (p. 65)	Cultura japonesa. Zatoichi é também o nome de uma série de televisão japonesa
Elizabeth menciona "O punho das sete pontas"	"– Esquece-se, meu caro senhor, de que sou uma discípula de Shaolin! Mestre do punho das sete pontas!" (p. 85)	Cultura chinesa. Tipo de luta marcial desenvolvida pelos monges do Templo Shaolin.
Elizabeth utiliza botas "Tabi"	Elizabeth, ao saber que Charlotte Lucas fora contaminada por um zumbi, "pensou em calçar suas botas Tabi e deslizar para dentro do quarto dela, oculta pela escuridão da noite, e misericordiosamente pôr um fim à sua tragédia..." (p. 99)	Cultura japonesa. Tipo de calçado usado por ninjas, em filmes do gênero.
Darcy menciona os "Mestres de Kyoto"	"– Uma mulher deve ter amplos conhecimentos de música, canto [...]; também deve possuir treinamento de qualidade nos diferentes estilos de luta dos mestres de Kyoto [...]" (p. 34)	Cultura japonesa. Kyoto era a capital imperial do Japão, e por isso concentrava o maior número de samurais. A cidade também serviu de locação para filmes do gênero.
Elizabeth e Jane utilizam quimonos, dentro de um "dojo"	"As duas moças foram chamadas a deixar o dojo […]. Jane e Elizabeth ficaram embaraçadas por estarem recebendo visitas vestidas com seus quimonos" (p. 69).	Cultura japonesa. O quimono é uma vestimenta típica do país, enquanto que o dojo é um local onde se treinam as artes marciais; é também um local utilizado para meditação.
Katana (utilizada por Elizabeth, Lady Catherine e Georgiana Darcy)	"No aposento ao lado há uma Katana nova, que acabou de chegar para ela" [Georgiana] (p. 197)	Cultura japonesa. Espada utilizada por samurais. Também é utilizada por Beatrix Kiddo em *Kill Bill*.
Adaga (utilizada por Elizabeth e as irmãs Bennet)	"além de sua [de Elizabeth] extraordinária habilidade no manejo da adaga." (p. 20)	Cultura japonesa e chinesa. Na cultura *pop*, popularizou-se através da personagem de histórias em quadrinhos Elektra Nachios, criada por Frank Miller em 1979, para a editora Marvel Comics.
Lady Catherine menciona a "Garra de Leopardo"	"A Srta. Bennet poderia fazer uma bela demonstração da Garra de Leopardo se praticasse mais" (p. 138; tradução livre)	Estilo de kung fu oriundo da escola Shaolin
Elizabeth pensa em aplicar o "Beijo da pantera" em Charlotte	A menção se faz também na terceira passagem desta tabela: "e misericordiosamente pôr um fim à sua tragédia [de Charlotte] com o Beijo da Pantera". (p. 99)	Remete ao "*Shaolin Panther Kung Fu*", outro estilo da escola Shaolin

Tabela 3 – Referências culturais presentes em *Orgulho e preconceito e zumbis*

A exceção à cultura oriental fica por conta de diversas menções a uma arma utilizada por Elizabeth, a *Brown Bess*, que é um mosquete de fabricação inglesa, utilizado nos séculos XVIII-XIX pelo exército inglês[39]. Nota-se também um trocadilho com *Bess*, que é um diminutivo de Elizabeth.

3.4.2 *Kill Bill:* Elizabeth Bennet vs. Beatrix Kiddo

Outros filmes com os quais a narrativa de *Orgulho e preconceito e zumbis* mantém diálogo constante são *Kill Bill Volume 1 e Volume 2* (2003-2004) e *Resident Evil* (2002) Em ambas as produções a protagonista é uma super-heroína, dotada de capacidade de luta sobre-humana, em processo de vingança contra uma organização criminosa (*Kill Bill*); ou lutando pela sobrevivência, em combate a zumbis (*Resident Evil*).

Kill Bill é uma produção do diretor norte-americano Quentin Tarantino, o qual ganhou notoriedade na ocasião do lançamento de *Pulp Fiction* (*Pulp fiction*: tempo de violência, na versão brasileira), de 1994. *Kill Bill* foi dividido em duas partes (Volumes 1 e 2), devido à extensão da película (cerca de quatro horas). A narrativa mostra o desejo da protagonista, conhecida por diversas denominações como Beatrix Kiddo, Mamba Negra ou A Noiva [Uma Thurman] em vingar a morte de seu noivo, no dia de seu casamento, por ex-colegas de uma organização criminosa, da qual ela se demitiu. O mandante, conhecido simplesmente como Bill, é o chefe da organização e o alvo principal de Beatrix. Para reforçar ainda mais no imaginário do público a estética da super-heroína, Beatrix Kiddo veste um uniforme todo amarelo.

---

[39]Versão em inglês: “The Brown Bess is the name for a long-serving series of flintlock smoothbore muskets that saw action with the British Army from the early 1700s through to the end of the Napoleonic Wars (early 1800s) and while traditionally associated with the campaigns in Portugal, Spain and Europe, also saw action in North America.” In: <http://www.historyofwar.org/articles/weapons_brown_bess.html> Acesso em: 02 jan. 2012.

Figura 8 – A personagem Beatrix Kiddo em *Kill Bill Vol. 1*, empunhando uma espada Katana
Fonte: Allmovie. Disponível em: <http://www.allmoviephoto.com/photo/2010_resident_evil_afterlife_006.html> Acesso em: 01 jun. 2011.

Durante o desenrolar do filme, percebe-se também que *Kill Bill* é uma imensa colagem de gêneros como filmes de kung fu, samurais e *western* italiano e traz inúmeras referências à cultura pop; em resumo, trata-se de uma homenagem a filmes do gênero. As referências mais evidentes estão presentes no figurino (uma mescla de caracteres chineses e japoneses), na coreografia e nas legendas de introdução e divisões de capítulos (influência dos filmes de kung fu), bem como na trilha sonora (influenciada pelas trilhas sonoras dos filmes de *western* italianos, sobretudo as compostas por Ennio Morricone).

Em *Kill Bill Volume 2*, há um “capítulo” dedicado a mostrar o treinamento de Beatrix Kiddo com o mestre Pai Mei[40]. Da mesma forma, frequentemente Elizabeth

[40]O personagem Pai Mei foi resgatado por Quentin Tarantino de dois outros filmes de kung fu: o já citado *Shaolin Executioners* (1977) e *Fist of White Lotus* (1980), Em todos os filmes, Pai Mei é interpretado pelo ator chinês Gordon Liu. VOJKOVIC, Sasa. The symbolic universe: Kill Bill and Tarantino´s transcultural imaginary. In: BUCKLAND, Warren (Org.). **Film theory and contemporary Hollywood movies**. New York: Routledge, 2009. (p. 186)

Bennet lembra-se do rigoroso treinamento no Templo de Shaolin com o mestre Pei Liu (esse nome, inclusive, parece parodiar o de Pai Mei), suas provações e castigos:

> Se Mestre Liu tivesse testemunhado tal desatenção [em relação a Darcy], seriam vinte chibatadas, pelo menos, e mais vinte subidas e descidas pelos mil degraus de Kwan Hsi […] a dor provocada pelo ferro em brasa de Mestre Liu marcando sua carne; para os treinamentos de luta com suas irmãs sobre uma viga com a largura da lâmina de suas espadas, enquanto ferros pontiagudos aguardavam abaixo para castigar um pé que pisasse fora. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 72-75)

A passagem abaixo (item 2.2-f, p. 43; visita de Elizabeth, *Sir* William Lucas e Maria a Hunsford) é claramente "cinematográfica", e também análoga à luta de Beatrix Kiddo com os discípulos de Bill, no Japão:

> [Elizabeth] saltou para o alto, disparando o mosquete em pleno voo, suas balas varando a cabeça de vários não mencionáveis. Ela aterrissou com os pés bem plantados no chão, junto a um dos cavalos, e com sua espada começou a retalhar os atacantes com toda a graciosidade de uma Afrodite e toda a ferocidade de um Herodes. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 116)

Beatrix frequentemente empunha uma espada do tipo samurai (conhecida como "Katana"); da mesma forma, Elizabeth Bennet, além de utilizar adagas e mosquetes, também utiliza dois tipos de espada: a Katana e a Zatoichi.

Em outro momento, encontra-se nova referência intermidiática na passagem 2.2-g (p. 44), onde Elizabeth é convidada a "distrair" os convidados de Lady Catherine durante sua visita a Rosings. A "diversão" oferecida aos convidados é uma luta com os ninjas de Lady Catherine – e não uma apresentação ao piano, conforme o hipotexto:

> O primeiro ninja desembainhou a espada e emitiu um grito de batalha enquanto investia diretamente contra Elizabeth. Quando sua lâmina estava a apenas alguns centímetros da garganta da moça, ela saiu de lado e rasgou-lhe a barriga com sua

> Katana [...] outro ninja atacou – esse lançando estrelas da morte [...] Elizabeth desembainhou sua Katana e com ela desviou as três primeiras estrelas, depois agarrou a quarta no ar e lançou-a de volta contra aquele que a lançara, atingindo-o na coxa. O ninja soltou um grito, segurando o ferimento com ambas as mãos, e Elizabeth desceu sua espada, decepando não apenas as mãos mas também a perna que firmemente seguravam. O ninja tombou no chão e foi prontamente decapitado. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 129-130)

Portanto, esta luta de Elizabeth com os ninjas de Lady Catherine é bastante alusiva à luta de Beatrix Kiddo contra a guarda pessoal de uma de suas inimigas, O-Ren-Ishii [Lucy Liu]; na coreografia de *Kill Bill*, objetos são lançados contra Beatrix e devolvidos, matando aquele que os lançou; mãos e pernas são decepadas, etc.

O-Ren-Ishii, por sua vez, é referenciada em duas imagens. Na primeira, a alusão à sua vestimenta (um quimono branco com uma faixa abdominal, muito semelhante à ilustração de *Orgulho e preconceito e zumbis*, na página 290); na segunda, vê-se a espada que empunha (também semelhante à da referida ilustração) no duelo com Beatrix Kiddo, quando esta derrota seus guardas, atravessando o *dojo* e encontrando-a em um típico jardim japonês.

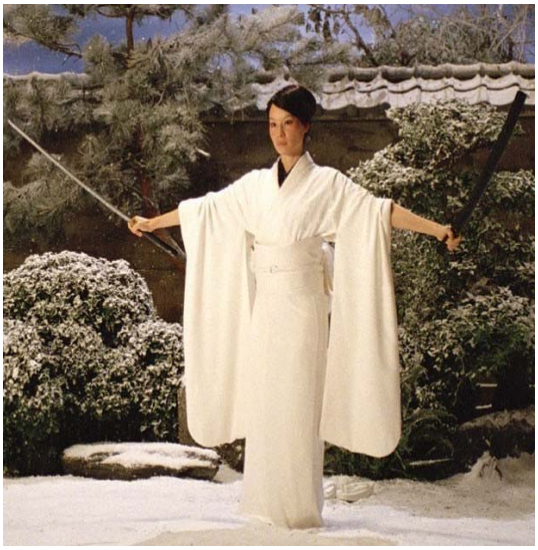


Figura 9 – O-Ren-Ishii, preparando-se para o duelo com Beatrix Kiddo. É uma analogia à luta entre Elizabeth Bennet e Lady Catherine De Bourgh

FONTE: http://www.fanpop.com/spots/kill-bill/images/8382852/title/kill-bill-vol-1-2-wallpaper

Este duelo entre Beatrix e O-Ren-Ishii em *Kill Bill* é praticamente transposto no combate entre Elizabeth Bennet e Lady Catherine de Bourgh. Esta, inconformada com a intenção de Darcy em se casar com Elizabeth, uma pessoa de condição social inferior, desafia-a para um duelo. As duas, então, iniciam uma luta, cuja passagem abaixo (2.2-l, p. 46) também possui uma constituição semelhante a uma coreografia de cinema:

> Sua senhoria [Lady Catherine] olhou para o alto e viu Elizabeth pendurada numa viga, também com a espada na mão. A moça mergulhou para o solo, enquanto a idosa guerreira saltava para o alto. As espadas de ambas se encontraram no ar que as separava. Um feroz embate de lâminas preencheu o *dojo* com o retinir de aço contra aço. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 289)

Figura 10 – Lady Catherine de Bourgh, em luta contra Elizabeth Bennet
Fonte: (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 290)

3.4.3 Os zumbis e *Resident Evi*

A palavra zumbi[41] é derivada de *onzambi* e *nzambi*, termos de origem africana; na região do Congo este termo designa “espírito dos mortos”. Através da colonização francesa do Caribe, no século XVI, a palavra sofre uma variação: *jumbie.* E é no Caribe, especialmente no Haiti, que o zumbi irá se consolidar como uma figura da mitologia haitiana (BERND, 2007, p. 687-688).

O vodu haitiano reconhece que todo ser humano é dotado de uma alma composta por dois elementos: o grande anjo-bom e o pequeno anjo-bom [...] É, portanto, possível a qualquer um tornar-se mestre do pequeno anjo-bom de uma outra pessoa. Essa condição de posse lhe permite transformar a sua vítima em zumbi. Pelo fato de que o indivíduo destituído de seu pequeno anjo-bom e, portanto, de seu domínio de consciência, não é mais que uma espécie de autômato que agirá sob as ordens daquele que se tornou seu mestre, que o utilizará como força de trabalho (BERND, 2007, p. 688).

A mais antiga narrativa de zumbis foi publicada em língua francesa e data de 1697; após isso, o tema do zumbi somente seria retomado nos textos de língua francesa na segunda metade do século XIX (BERND, 2007, p. 689).

Na primeira metade do século XX, a publicação da obra *The Magic Island* (1929), uma narrativa de viagem ao Haiti com relatos sobre a prática do vodu, serviu de base para lançar a moda do zumbi no cinema de Hollywood (BERND, 2007, p. 689). Essa apropriação da indústria cultural resultou nos filmes *White Zombie*

---

[41] Na obra citada, é adotado o termo *zombi*.

(1932), *The Voodoo Man* (1944), *I Walked With a Zombie* (1943), *Revolt of the Zombies* (1936) e *Zombies on Broadway* (1945)[42].

A temática do zumbi enquanto fruto de uma prática mágica, que se torna um escravo a serviço do mal, foi abandonada ao longo dos anos. Passou-se a atribuir novas características aos zumbis, deixando de lado as influências do folclore haitiano e sua carga simbólica do dominador x dominado – simbolismo que retrata a escravidão durante o período colonial francês no Caribe. O zumbi "moderno", produto da indústria cultural, adquire uma aparência grotesca e assustadora, bem como incorpora a prática do canibalismo: "nas narrativas concebidas fora do Haiti, o zombi é uniformemente um personagem lúgubre, maléfico, que semeia o terror por onde passa" (BERND, 2007, p. 690).

Essa "segunda onda" de zumbis tem origem no filme *Night of The Living Dead* (1968), do diretor George Romero, considerado um marco no gênero. Neste filme, os zumbis surgem através da contaminação de cadáveres por radiação extraterrestre causada pela queda de um satélite. A partir de *Night of The Living Dead*, houve um sem-número de filmes do gênero, explorando formas alternativas para o surgimento dos zumbis: lixo nuclear, uma praga desconhecida, um vírus, etc.[43].

O caso do filme *Resident Evil* (2002) é peculiar, pois se trata de uma transposição midiática, ou seja, *Resident Evil* surgiu como um jogo de *videogame*. A transposição para o cinema seguiu praticamente a história retratada no jogo: a empresa *Umbrella Corporation* conduz experiências genéticas ilegais em seu laboratório, abaixo da cidade fictícia de Raccoon City. Um vírus chamado *T*, que

---

[42]UNIVERSITY OF MICHIGAN: Zombies. Disponível em: <http://www.umich.edu/~engl415/zombies/zombie.html> Acesso em 10 abr. 2012

[43]TURNER, James. A brief history of zombies. O´Reilly Insightes, **Forbes**, 30 oct. 2009. Disponível em: <http://www.forbes.com/2009/10/29/oreilly-godzilla-science-technology-breakthroughs-zombies.html> Acesso em: 10 abr. 2012.

estava sendo manipulado em animais, contamina os funcionários do local, que se transformam em zumbis. Uma equipe militar especial é enviada para isolar o local, a fim de que o vírus não chegue à superfície. Alice, a protagonista, faz parte desta equipe.

Na passagem abaixo (2.2-f, p. 43), pode-se ter uma ideia da alusão a *Resident Evil*, com a atuação de Elizabeth, no caminho para Londres, acompanhada de *Sir* William Lucas e sua filha Maria. A carruagem é parada por uma horda de zumbis, que atacam e matam os cocheiros. Elizabeth demonstra seu (super) heroísmo:

> Elizabeth agarrou sua Brown Bess e sua espada Katana, dizendo a Sir William e Maria que permanecessem onde estavam.
> A seguir, ela escancarou a porta da carruagem com um chute e saltou para o topo. Dali, pôde avaliar a dimensão do perigo que corriam, pois, em vez de uma centena de não mencionáveis, agora percebia que havia ali pelo menos o dobro disso […]. Elizabeth sabia perfeitamente que tanto ela quantos todos os demais estariam condenados à morte lenta caso os cavalos caíssem em poder de Satã, então [...] saltou para a boleia tomando as rédeas. Os zumbis já se reagrupavam quando ela estalou o chicote do cocheiro, atiçando os cavalos para que avançassem e depois os conduzindo estrada abaixo numa velocidade acima de qualquer limite de segurança, até estar certa de que o perigo havia passado. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 116)

Percebe-se, também, a utilização de clichês adotados em *Resident Evil*: em primeiro lugar, a “super-heroína” (Alice / Elizabeth) que toma a iniciativa de combater o mal, protegendo seu grupo; em segundo, o domínio das armas e, por último, a busca pela sobrevivência.

Figura 11 – Cena do filme *Resident Evil*: *Afterlife* e a “super-heroína” Alice
Fonte: ALLMOVIE.Com. Disponível em: <http://www.allmoviephoto.com/photo/2010_resident_evil_afterlife_006.html> Acesso em: 01 jun. 2011.

A figura acima mostra as cenas de uma das sequências de *Resident Evil*, no caso, uma de suas franquias (*Afterlife*). Alice está cercada por zumbis e empunha duas pistolas. Evidentemente, ela sobrevive ao ataque. Da mesma maneira pode-se imaginar Elizabeth, empunhando seu mosquete (arma de fogo, tal qual Alice) e sua espada Katana (a mesma utilizada por Beatrix Kiddo em *Kill Bill*) em diversos momentos.

3.4.4 Zumbis e o papel do monstro na literatura pós-moderna

Em um primeiro contato com o universo literário do *mashup*, causa estranhamento essa fusão entre texto canônico e cultura *pop:* lobisomens, vampiros, *aliens*, zumbis. Parece insólito reunir zumbis em um romance publicado no século XIX. No entanto, os monstros sempre estiveram presentes no Romantismo, em especial na chamada literatura gótica; personagens como Frankenstein e Drácula fazem parte do imaginário do público leitor: “No plano literário, a palavra ‘gótico’

assinala um tipo de prosa ficcional despontado no século XVIII, na Inglaterra, com um romance de Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, publicado em 1764, e que levava como subtítulo a expressão *A Gothic Story*" (MOISÉS, 2004, p. 212). Entre outras obras, destacam-se entre as mais famosas *Frankenstein* (1817), de Mary Shelley, *Moby Dick* (1852), de Herman Melville, além do próprio *Drácula* (1897), de Bram Stoker.

As narrativas góticas, inicialmente, são ambientadas na época Medieval, ou então utilizam elementos que remetem à Idade Média:

> A prosa gótica apresenta, de forma genérica, as seguintes características: histórias de horror e terror, transcorridas em castelos arruinados, com passagens secretas, portas falsas, alçapões, conduzindo para locais misteriosos e lúgubres, habitados por seres estranhos que convivem com fantasmas e entidades sobrenaturais, em atmosferas penumbrosas e soturnas, onde mal penetra a luz do dia. Via de regra, a ação decorre em tempos recuados, notadamente a Idade Média, o que identifica o gótico desde logo com o Romantismo. (MOISÉS, 2004, p. 212)

Orgulho e preconceito, de Austen, apesar de ter sido publicado durante o período de predominância do romance gótico, não possui este estilo. Muito pelo contrário: quando *Pride and Prejudice* foi entregue para avaliação do editor John Murray, este recebeu a carta de outro editor – William Gifford – comentando sobre o romance; Gifford, em seu relato, demonstrou surpresa com o romance de Austen, pois este não apresentava nenhum elemento "gótico" (BROWNSTEIN, 1997, p. 49). A visita de Elizabeth e seus tios a Pemberley ilustra o estilo "não-gótico" de *Orgulho e preconceito*:

> Visitar Pemberley como ela fez, como uma turista, com seus agradáveis tios, reverte a posição da heroína do gótico, que é dominada pela influência de uma casa assombrada com câmaras secretas e corredores misteriosos que a confinam durante um tempo até que, horrendamente, espelham-na, refletindo os recantos

> inexplorados do seu corpo virgem e sua intricada mente[44]. (BROWNSTEIN, 1997, p. 53)

Em relação a *Orgulho e preconceito e zumbis*, poder-se-ia argumentar que a inclusão dos zumbis tem certa relação com a literatura gótica, pois seres monstruosos fazem parte deste gênero; no entanto, essa é a única referência possível ao gótico. Não há uma construção narrativa que transforme suficientemente o texto em um estilo gótico. Afirmar que os zumbis sejam uma herança da literatura gótica não é prudente, principalmente ao se levar em conta, conforme já dito, que os zumbis se originam da cultura africana e haitiana. E mesmo estes não servem de inspiração para os zumbis presentes em *Orgulho e preconceito e zumbis* – as criaturas descritas na narrativa são fruto da indústria cultural e de seus filmes *trash*, e exercem meramente uma função *lúdica*, recreativa, sem a carga simbólica de alteridade encontrada em cânones como *Frankenstein* ou *Drácula*. Conforme Bernd (2007), "é necessário assinalar que mesmo onde a indústria do divertimento insiste sobre o lado inquietante do personagem do zombi, ele não é sempre utilizado para assustar, mas também para alegrar quando serve para fabricar produtos derivados" (p. 690).

Por uma perspectiva sociológica, poder-se-ia deduzir que as pessoas são capazes de usar os materiais culturais impingidos a elas pelo capitalismo e suas indústrias de mídia (e um desses produtos é a chamada cultura *pop*) a fim de produzir uma cultura "toda delas" (CULLER, 1999, p. 51). Isso explica, em parte, o surgimento de toda a cultura de remixagem pós-moderna, seja na música (partes de músicas "sampleadas" por DJ´s, por exemplo), nas artes plásticas e visuais e na

---

[44]Versão em inglês: "To visit Pemberley as she does, as a tourist, with her pleasant uncle and aunt, is to reverse the position of the heroine of gothic, who is overcome by the influence of a haunted house with secret chambers and mysterious corridors that confine her while they also, horrifying, mirror her, reflecting the unexplored recesses of her virgin body and her intricate psyche."

própria literatura. Os monstros contemporâneos também são fruto dessa remixagem: “Os monstros [são criados] por meio de um processo de fragmentação e recombinação, no qual se extraem elementos ‘de várias formas’ [...] que são, então, montados como sendo ‘o monstro’, que pode, assim, reivindicar uma identidade independente” (GIRARD citado em COHEN, 2000, p. 39). Os vários componentes do “monstro” zumbi de Grahame-Smith são encontrados nos já citados elementos folclóricos (folclore africano e haitiano) e na própria indústria cultural cinematográfica – nos modernos zumbis criados por George Romero, em *Night of The Living Dead*, bem como nos de *Resident Evil*.

É possível encontrar em Michel Foucault (2000) uma luz acerca da obstinação humana pelo monstro, pelo monstruoso. Segundo Foucault, os monstros não são de uma natureza distinta da das próprias espécies. Eles garantem no tempo, e para nosso saber teórico, uma continuidade que as tragédias naturais confundem no espaço para nossa experiência cotidiana. A partir do poder de continuidade que a natureza detém, o monstro faz aparecer a diferença, que não segue a lei e não tem estrutura bem definida (os zumbis são mortos-vivos, são ex-humanos). O monstro então pode ser a base da especificação, mas apenas uma subespécie na obstinação lenta da história. O monstro é a região sombria, móvel, trêmula, onde a identidade não é mais que mera analogia; ele é a gênese das diferenças (p. 213-217).

Sobre o aspecto da “diferença”, Jeffrey Jerome Cohen (2000) afirma que ela é arbitrária, flutuante e mutável, e que o monstro, sendo uma combinação de partes que constituem um corpo – tal qual a criação de Frankenstein – ameaça o próprio aparato cultural no qual a individualidade é constituída e permitida (p. 40). Portanto, o monstro é um híbrido:

> Essa recusa a fazer parte da ‘ordem classificatória das coisas’ vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (COHEN, 2000, p. 30)

Pode-se considerar também que a absorção do zumbi pela indústria cultural – aquele canibal, grotesco – tenha sido uma consequência da situação política do Ocidente no século XX, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial, onde o mundo conheceu a bomba atômica. Não é à toa que motivos como radiação (no filme de George Romero de 1968) e testes com bombas nucleares tenham sido usados em vários filmes do gênero, da mesma maneira que doenças como a AIDS e o vírus Ebola tenham encontrado variações nos filmes mais modernos, como o citado *Resident Evil*.

4 O DESLOCAMENTO DO SUJEITO PÓS-MODERNO REPRESENTADO NA LITERATURA: A “SUPER-HEROÍNA” ELIZABETH BENNET

> Devido à impetuosa independência, devoção ao exercício e predileção por botinas, alguns críticos consideraram Elizabeth Bennet “a primeira lésbica literária”. Você considera que, para esses autores, isso significa que ela seja gay?
>
> Grahame-Smith

Orgulho e preconceito e zumbis apresenta a personagem principal, Elizabeth Bennet, como uma mulher prendada e educada (e irônica), tal qual em *Orgulho e preconceito*. No entanto, outras qualidades lhe são atribuídas: Elizabeth possui um instinto matador, é considerada uma arma letal, com seus braços surpreendentemente musculosos e sua habilidade no manejo da adaga; é uma seguidora do código dos guerreiros; ela (bem como suas irmãs) foi treinada pelo mestre Pei Liu de Shaolin para ser a heroína de Longbourn, a guardiã de Hertfordshire (GRAHAME-SMITH, 2010, *passim*).

Essa representação feminina é contraditória: de um lado, Elizabeth Bennet surge no final do século XVIII como uma espécie de “proto-feminista” (BROWNSTEIN, 1997, p. 54); de outro lado, ganha o status de uma super-heroína do século XXI.

À primeira impressão, parece ser uma personagem mal (des)construída. É gritante a contradição das inserções de atributos que tornam Elizabeth uma super-heroína, em contraste com suas características “originais”. Grahame-Smith “perde a mão” quando força a construção de uma guerreira que acaba presa à sutileza da personagem presente no cânone e, em virtude desses conflitos, não pode (ou não consegue) lançar mão de suas habilidades em momentos cruciais da diegese:

“Tendo seus nervos sido testados no fragor de muitas batalhas, ela se via desconcertada diante de seu próprio desequilíbrio emocional” (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 208). O próprio autor relata com certo humor, no texto suplementar à narrativa intitulado “Guia para discussão para o leitor”, a dubiedade da personagem e deixa esse problema para a avaliação do leitor:

> Muitos críticos têm destacado a natureza dupla da personalidade de Elizabeth. Por um lado, ela pode ser uma assassina selvagem e sem remorsos, como podemos notar em sua vitória sobre os ninjas de Lady Catherine. Mas, por outro lado, ela pode se mostrar terna e compassiva, como nas relações com Jane, Charlotte e os janotas que rondam a propriedade da família. Em sua opinião, qual dessas “metades” melhor representa a verdadeira Elizabeth no início – e no fim do romance? (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 317)

A crítica feminista (incluindo a *ginocrítica* de Elaine Showalter) tenta demonstrar que a mulher possui um espaço próprio, fora – ou à margem – da esfera androcêntrica (a qual representa a cultura patriarcal masculina). Nesse “espaço da diferença”, onde as representações singulares da mulher (políticas, sociais, sexuais e culturais) se desenvolvem, há um diferencial na criação literária feminina, mesmo que esta utilize elementos estéticos oriundos da esfera androcêntrica.

A representação da interseção homem/mulher, denominada *wilderness*, é o ponto central da teoria de Elaine Showalter. Esse modelo interseccional, no entanto, é emprestado de Edwin Ardener, que o aplicou à antropologia feminina. A representação simplificada deste modelo é a seguinte:

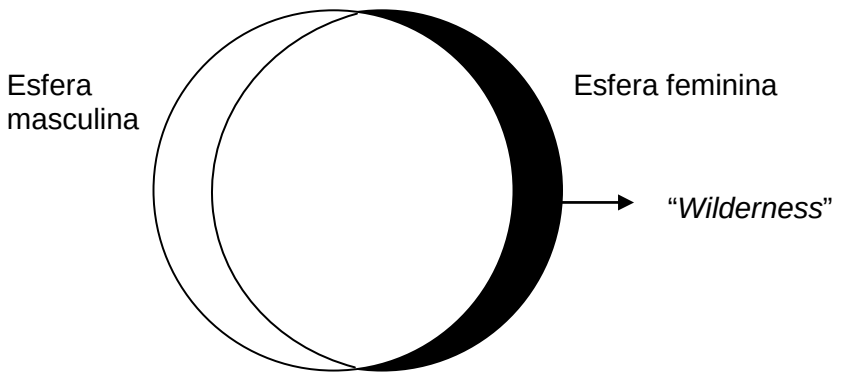


Figura 12 – Interseção das esferas masculina e feminina
Adaptado de ARDENER, E. Belief and the problem of women and the 'problem' revisited. In: LEWIN, Ellen (Ed.). *Feminist Anthropology: A reader*.

A tradução para *wilderness*, no artigo de Showalter presente na coletânea de artigos de Heloísa Buarque de Hollanda, é "zona selvagem". Essa tradução talvez não contemple o que a autora quis demonstrar com o espaço feminino, como "o lugar de uma crítica, uma teoria e uma arte genuinamente centradas na mulher, cujo projeto comum seja trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, *tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar*" (SHOWALTER, 1994, p. 48-49, ênfase acrescentada).

Mantendo reservas ao radicalismo feminista – levando-se em conta que a própria filosofia do feminismo tem um caráter iminentemente político-ideológico – de Showalter e sua ginocrítica, que é uma forma explícita de combate ao "androcentrismo", pode-se dar uma tradução mais apropriada para *wilderness* como "espaço da diferença", onde as já mencionadas representações da mulher se evidenciam, fazendo com que exista a diferença do feminino. Lúcia Osana Zolin (2009) contribui para esse raciocínio, ao afirmar que a crítica anglo-americana (à qual está inserida a ginocrítica) "empenha-se na definição de uma identidade

feminina e do lugar da diferença por entender que tais definições são fundamentais na luta contra as instituições patriarcais dominantes” (p. 236).

Jane Austen contribuiu para esse espaço da diferença, dando uma voz às suas personagens femininas que, mesmo presas à estética romanesca masculina e ao contexto patriarcal dos séculos XVIII – XIX era contestadora e desafiadora. Alguns exemplos:

– Elizabeth Bennet se recusa a casar com seu primo, William Collins; este casamento seria benéfico para sua família, pois Collins é legalmente o único herdeiro de Longbourn, onde Elizabeth e sua família residiam. Caso seu pai morresse, a família não teria mais um lar; com a recusa, Elizabeth desafia a mãe, a qual havia consentido com o pedido de Collins.

– Elizabeth esconde a verdade em diversos momentos da história. Esse ocultamento é fruto de seu caráter manipulador e serve para evitar diversas consequências negativas. Por exemplo, ela esconde de Jane, sua irmã, o fato de Charles Bingley ter se afastado dela por influência de Darcy, que via com maus olhos a proximidade de Bingley da família Bennet, a qual lhe causaria constrangimento por sua posição social; também omite (até onde é conveniente) de seus pais o fato de Darcy ter ajudado financeiramente seu inimigo, George Wickham, pagando suas dívidas, a fim de torná-lo honrado, pois Wickham se casaria com Lydia, uma das irmãs de Elizabeth. De Wickham, Elizabeth também oculta o que sabe sobre ele por meio de Darcy, a fim de manter a dignidade de Lydia, dele e de sua própria família.

Portanto, o cenário que Jane Austen oferece ao leitor é o da quebra de convenções sociais: Elizabeth acredita que o casamento deva proporcionar felicidade através da afeição e do amor. Por isso, ela recusa a proposta de

casamento de dois homens (Collins e Darcy), os quais esperavam um “sim”, simplesmente por ela ser uma mulher de condição social inferior, o que deveria ser uma premissa para um pronto aceite. Em relação a Collins, que inicialmente tinha a intenção de pedir a mão de Jane Bennet, Elizabeth recusa o pedido de casamento e contraria a vontade de sua mãe (mas tem seu pai como aliado, pois o Sr. Bennet não concorda com tal união). E sobre o pedido de Darcy, somente Jane sabe da – arrogante, na visão de Elizabeth – proposta (BROWNSTEIN, 1997, p. 53, MONAGHAN, 1987, p. 71).

Por fim, Elizabeth aceita casar-se com Fitzwilliam Darcy, quando é pedida em casamento pela segunda vez. Isso representa nova ruptura do paradigma social da época, no qual era pouco comum a união de casais de classes sociais diferentes. Essa ruptura promove então, simbolicamente, o ideal de igualdade entre as classes, no sentido de que, despido de seu orgulho, Darcy é aceito por Elizabeth – dessa forma, eles podem ter uma relação de paridade.

A representação contestadora de Elizabeth Bennet permanece no hipertexto de Grahame-Smith, porém, à sombra das formas hipertextuais, ela perde sua força e seu significado, dando espaço a uma personalidade dúbia – que não deixa de ser cômica, entretanto. Com as novas “qualidades” atribuídas à personagem no hipertexto, Elizabeth acaba por perder sua voz original; desloca-se de seu centro e estabelece-se à margem dele com uma multiplicidade identitária. Isso nada mais é do que um reflexo da passagem do sujeito sociológico para o sujeito pós-moderno, previsto por Hall: “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2003, p. 13). Essa transformação ocorre com a

passagem de Elizabeth enquanto heroína no hipotexto para a construção da super-heroína do hipertexto.

Reforça-se esta hipótese através da comparação entre as passagens abaixo. Elizabeth recusa o pedido de casamento de Darcy, por conta de sua suposta arrogância direcionada a seus parentes e sua inimizade com George Wickham; Darcy, então, a deixa só; Elizabeth reflete sobre o acontecido:

a) “O tumulto em sua mente era agora doloroso, imenso. Não conseguindo mais se conter – *e dominada por aquele âmago da fragilidade feminina que ela tanto lutava para excluir de sua natureza* –, arriou numa cadeira e chorou por meia hora” (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 153, ênfase acrescentada).

b) “O tumulto de sua mente era agora dolorosamente grande. Ela não sabia como se suportar *e em sua verdadeira fraqueza*, ela se sentou e chorou por meia hora” (AUSTEN, 2009, p. 205-206, ênfase acrescentada).

Note-se a diferença de sentido dada no hipertexto (a): este distorce a proposta original do hipotexto (b) o qual retrata um aspecto sensível da personagem, a fim de justificar a construção da natureza da super-heroína.

Outro momento importante é o do diálogo final entre Elizabeth e Lady Catherine de Bourgh. Conforme citado anteriormente, Lady Catherine não aceita o fato de seu sobrinho (Darcy) querer casar-se com uma mulher de condição inferior. Elizabeth, no entanto, inteligentemente utiliza os mesmos argumentos de Lady Catherine para provar sua dignidade: “Ele [Darcy] é um cavalheiro; sou filha de um cavalheiro; nisto estamos empatados” (AUSTEN, 2010, p. 277). Essa afirmação a coloca em pé de igualdade com a aristocracia; Elizabeth não se intimida e combate a classe superior com sua maestria verbal. No entanto, o que se vê no hipertexto como elemento principal para a resolução de conflitos é a violência física, através

das lutas intercaladas pelos diálogos hipotextuais, que acabam por perder sua força. No hipertexto, Lady Catherine e Elizabeth resolvem suas diferenças em um duelo (item 2.2-l, p. 46).

O que se tem no hipertexto é a violência como elemento adicional à narrativa. Elizabeth torna-se uma mescla de mulher irônica e ser barbarizado. Grahame-Smith ironiza (e desconstrói) o discurso narrativo do cânone ao acrescentar a violência em sua narrativa, firmando-a como um elemento tão importante quanto o conflito de classes: “A oposição de Lady Catherine a Elizabeth (como noiva do sobrinho dela) refere-se apenas à inferioridade social e financeira de Elizabeth? Ou poderia haver outra explicação? Ela poderia estar intimidada pela habilidade de Elizabeth nas lutas?” (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 318).

Esta multiplicidade de identidades da super-heroína pode ser resumida na tabela seguinte:

HIPOTEXTO: HEROÍNA	HIPERTEXTO: SUPER-HEROÍNA
Arquétipo da mulher dos séculos XVIII – XIX	Atributos masculinos: porte físico, roupas, capacidade de luta, armas
Sociedade patriarcal dos séculos XVIII – XIX	Terceira onda do feminismo, *girl power, riot girl* – século XXI
Ruptura com o patriarcalismo, através da voz contestadora	Contestação é anulada em favor das formas hipertextuais
Tentativa de distinção da esfera androcêntrica	Retorno involuntário à esfera androcêntrica
Combate ao preconceito, conquista da felicidade	Combate aos zumbis, luta pela sobrevivência
Tem como objetivo (honra) o casamento	Seu objetivo (honra) é defender Hertfordshire dos zumbis

Tabela 4 – Deslocamento do sujeito através da personagem

Portanto, esse deslocamento – e por consequência, fragmentação – do sujeito nada mais é do que uma marca da literatura pós-moderna. Talvez a imensa fragmentação e particularização da literatura pós-moderna – a sua explosão em uma

infinidade de estilos e maneirismos distintos e particulares – prenuncie tendências mais profundas e gerais na vida social como um todo, representando o "ser e estar" contemporâneo, pois como Bauman (1998) afirma, "O eixo da estratégia de vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se – mas evitar que se fixe" (p. 114).

Além dessa representação de um sujeito "pós-moderno" fragmentado em Elizabeth, *Orgulho e preconceito e zumbis* também provoca uma importante mudança no discurso narrativo, no que se refere ao "jogo" amoroso entre Elizabeth e Darcy. David Monaghan (1987) refere-se a um "efeito em espiral" para abordar o relacionamento entre o casal:

> Com o acréscimo deste novo elemento [atração de Darcy por Elizabeth], a relação entre Darcy e Elizabeth torna-se ainda mais difícil, e um efeito de espiral é criado. Evidências que Elizabeth o ama incentivam Darcy a intensificar sua aproximação. Por não ser capaz de lidar com esses sentimentos, estimulados por essas aproximações, Elizabeth o rejeita sempre com grande violência. Contudo, quanto mais ela tenta evitá-lo, mais afeição ele percebe, e maior são seus esforços para estabelecer contato[45]. (MONAGHAN, 1987, p. 67-68)

Esta espiral é nada mais do que o próprio jogo amoroso da atração/rejeição: no princípio, o homem tenta provar sua superioridade diante da mulher, o que no caso de Darcy é representado por seu orgulho e arrogância. Entretanto, a mulher reverte a situação a seu favor e acaba por controlar as ações: por vezes, cede ao homem, e quando este vê um terreno favorável para suas investidas, a mulher lhe fecha as portas, mostrando o domínio da situação. Assim é com Elizabeth, que ora mostra certa complacência com Darcy, ora demonstra total indiferença. Em um

[45] Versão em inglês: "With the addiction of this new element, the relationship between Darcy and Elizabeth becomes even more difficult, and a spiral effect is created. Evidence that Elizabeth loves him encourages Darcy to intensify his approaches. Because she is unable to deal with the feelings arouse by these approaches, Elizabeth rejects him with ever increased violence. However, the more passion Elizabeth puts into warding off Darcy, the more affection he perceives, and the greater become his efforts to establish contact with her."

momento do romance, recusa-se a dançar com Darcy; em outro, aceita (MONAGHAN, 1987, p. 69).

Referindo-se a *Orgulho e preconceito e zumbis*, Elisabeth Chretien (2011) afirma que, sob o aspecto do feminismo, há uma espécie de igualdade entre homem e mulher, já que Darcy e Elizabeth parecem ser mais “parceiros” (iguais) do que opostos (é importante lembrar que a mulher, em uma sociedade patriarcal, exerce um papel submisso perante o homem). Isso, segundo a autora, se reflete no fato de que ambos lutam como iguais contra os zumbis (p. 40). Tal afirmação parece bastante equivocada: o que há realmente é uma desproporção na relação de igualdade, consolidada com o casamento. Conforme dito anteriormente, o jogo amoroso e o casamento de Darcy e Elizabeth – no cânone – representam um equilíbrio entre as classes sociais, e também a conquista, por parte da mulher, de uma situação que proporciona iguais condições com o homem; portanto, é unicamente no cânone que esta igualdade se expressa.

No hipotexto, o jogo amoroso promovido por Elizabeth provoca a atração de Darcy; no hipertexto, o aspecto masculinizado de Elizabeth – seu corpo musculoso, suas habilidades de luta – é que o atrai. No hipotexto, os desafios verbais propostos por Elizabeth são tidos como virtude e prova de inteligência, fazendo dela uma mulher moralmente superior às demais; já no hipertexto, Darcy sente-se atraído pelo fato de ter sido golpeado por ela e estar ferido fisicamente. Elizabeth possui, no hipotexto, uma espécie de “perversidade irônica” (MONAGHAN, 1987, p. 68) que faz parte do jogo verbal, ao desdenhar de Darcy; esse é também um de seus atrativos. Darcy não a vê como uma mulher fútil (a exemplo de Caroline Bingley). Ele sente prazer na dificuldade em conquistá-la. A ironia da perversidade é distorcida no hipertexto e transformada em violência física; tem-se aqui uma espécie de relação

sadomasoquista: o sadismo de Elizabeth, que através de seu código de honra inicialmente deseja a morte de Darcy; depois o fere com seus golpes; e o masoquismo de Darcy, que apenas se defende e, mesmo sofrendo tal violência, sente-se apaixonado: “Um de seus chutes [de Elizabeth] atingiu-o em cheio, e Darcy foi arremessado contra o console de pedra da lareira, com tanta violência, que partiu um dos cantos. Limpando o sangue da boca, ele a olhou com um sorriso de incredulidade” (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 151).

Conclui-se, então, que a narrativa de *Orgulho e preconceito e zumbis*, além de subverter o cânone de maneira satírica, mantendo o caráter (apesar de distorcido) de “homenagem” ao passado, acaba por deixar em segundo plano o efeito sugerido pela narrativa canônica, a qual foi inserida no espaço da diferença, representando a identidade e a “libertação” feminina; a prática inter/hipertextual desloca, mesmo que de maneira não-intencional, o hipertexto em direção a uma esfera androcêntrica – o universo masculino. De certa forma, pode-se sugerir que nesse sentido a mulher perde seu espaço conquistado política e culturalmente na modernidade, para se tornar uma representação masculinizada na pós-modernidade. Além disso percebe-se, em algumas passagens, que os gêneros praticamente se misturam: no hipotexto, os gêneros são bem definidos; já no hipertexto, por vezes, Elizabeth assume o papel masculino (é a super-heroína, superior fisicamente a Darcy) e Darcy acaba sutilmente feminizado e fragilizado.

Todas essas distorções no discurso narrativo levam ao seguinte questionamento: afinal de contas, esse tipo de literatura tem ou não relevância para o leitor – no sentido de causar algum efeito que agregue valor – e para os estudos literários? O que se fará a seguir é tentar abordar essas questões sobre atribuição de valor às narrativas pós-modernas.

4.1 LITERARIEDADE E JULGAMENTO DE VALOR NA POÉTICA PÓS-MODERNA

> O valor literário não pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura.
>
> Antoine de Compagnon

Ao se considerar que literariedade é o que faz de uma obra uma obra literária (retomando a citação de Eikehnbaum na p. 3), ou seja, um conjunto de procedimentos que definem o que é e o que não é literatura pressupõe-se, então, sob os aspectos da estética e da forma (aspectos também abordados por Bakhtin), que as textualidades pós-modernas possuem o que se denomina, na teoria literária, de literariedade:

> Realmente, o estético, de certo modo, encontra-se na própria obra de arte, o filósofo não o inventa, mas para compreender cientificamente a sua singularidade, a sua relação com o ético e o cognitivo, seu lugar no todo da cultura humana, e, enfim, os limites de sua aplicação, necessita-se da filosofia sistemática com os seus métodos. (BAKHTIN, 2003, p. 16)

Levando-se em conta as considerações de que a literariedade pode ser encontrada sob os aspectos formais e estéticos, podem-se lançar as seguintes hipóteses sobre a poética pós-moderna:

– Algumas obras pós-modernas obedecem aos critérios da forma estética, dentre os quais a linguagem literária (geralmente hipertextual e paródica) e as formas do romance analisadas e consagradas pela teoria, como diegese, narração, começo-meio-fim ou *in medias res*, etc.

– As práticas inter e hipertextuais validam o texto canônico através da apropriação que dele fazem, quando lhe atribuem um caráter de reverência e homenagem, pois se apropriam dele para transformá-lo ou imitá-lo – e aqui se

considera a “violação do cânone” (abordado pela teoria formalista) –, mantendo como no caso do objeto em questão (*Orgulho e preconceito e zumbis*) os mesmos padrões estéticos canônicos. Da mesma maneira, de uma forma cíclica, de determinados textos pós-modernos derivam-se novos hipertextos, o que faz com que o texto que sofreu derivação possa ser considerado um “hipotexto” (embora não necessariamente um cânone); é o caso de *Orgulho e preconceito e zumbis*: deste hipertexto derivaram-se novos hipertextos, conforme demonstrado.

Se a literariedade tem uma presença na narrativa em questão, resta dissociar esta literariedade do julgamento de valor que se atribui a ela e a outras textualidades pós-modernas, pois, como diz Compagnon (1999), “A tensão entre sentido e forma torna-se então o critério dos critérios” (p. 229). Este “sentido” é o que o leitor ou crítico literário – em resumo, o receptor – vai atribuir (e valorar) em seu contato com o texto.

E quando se discute o valor da literatura, o “belo” – enquanto estética – ainda assombra uma possível distinção valorativa, o que dificulta a dissociação padrão literário x valor subjetivo. T. S. Elliot, citado por Compagnon (1999), diz que “A grandeza da ‘literatura’ não pode ser determinada exclusivamente por padrões literários; embora devamos lembrar-nos que o fato de tratar-se ou não de literatura só pode ser determinado por padrões literários” (p. 228).

Para Eagleton (2010), as pessoas consideram literatura a escrita (ou o estilo de escrita) associada ao belo. Desta forma, os julgamentos de valor têm relação com o que se considera literatura, e com o que não se considera; não no sentido de que estilo precisa ser belo para ser literário, mas sim de que tem de ser do tipo considerado belo (p. 16). Portanto, essa consideração do que é belo é bastante

subjetiva. O que é belo (e consequentemente valioso) para uma pessoa pode não sê-lo para outra:

> Até as razões que determinam a formação do critério de valioso podem se modificar. Isso, como disse, não significa necessariamente que venha a ser recusado o título de literatura a uma obra considerada menor: ela ainda pode ser considerada assim, no sentido de pertencer ao tipo de escrita geralmente considerada como de valor. […] Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa em si, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. (EAGLETON, 2010, p. 17)

Da mesma maneira, Genette (2010) expõe sua opinião sobre os hipertextos, no sentido de que são “belos” porque sempre evocam os hipotextos; mas essa consideração sobre o que é belo continua a depender da subjetividade do leitor:

> O hipertexto ganha portanto sempre – mesmo que esse ganho possa ser julgado, como se diz de certas grandezas, negativo – com a percepção de seu ser hipertextual. O que é “beleza” para uns pode ser “feiura” para outros, mas, pelo menos, esse não é um valor que se possa desprezar. Talvez me reste dizer, então, para terminar, e para justificar in extremis minha “escolha do objeto”, o tipo de mérito (de “beleza”) que encontro na ambiguidade hipertextual, sem dissimular que vou me apoiar em valorizações completamente subjetivas. (GENETTE, 2010, p. 142)

Eagleton (2010) é peremptório (e polêmico) quando diz que a literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe. Ele também afirma que a literatura canônica não precisa ser necessariamente tomada como um construto, modelado por determinadas pessoas, por motivos particulares e num determinado momento (p. 16-17). Acontece, entretanto, que algumas narrativas pós-modernas (particularmente as mencionadas ao longo deste trabalho) adotam esses mesmos construtos, com a diferença de que lançam mão da ironia (paródia) ou da imitação séria (pastiche), por

exemplo. Portanto, essas narrativas têm como referência o paradigma do romance canônico. Essa consideração faz relembrar a menção ao belo poético de Aristóteles, para o qual as qualidades estéticas (métrica, ritmo) determinavam o que era e o que não era literário. O mesmo, então, parece ocorrer para a narrativa pós-moderna, esteticamente ligada ao cânone.

Retomando a questão do valor, pode-se perguntar: o que, além do estético/belo, pode dar valor a tais obras? Alguns critérios podem ser pensados, como o reconhecimento da crítica literária (através de uma premiação, por exemplo), o reconhecimento do público leitor (através da estratégia influente de mercado), marcas de autoria (utilização de nomes de autores consagrados como “co-autores” em obras “paródicas”). A respeito desses critérios de valoração das obras literárias, Culller (1999) afirma que o que diferencia as obras literárias de outros textos narrativos é o seu processo de “seleção” (publicações, resenhas e reimpressões), o qual leva o leitor a se aproximar dessas obras com a certeza de que outros leitores ou críticos já os consideraram como “de valor” (p. 33).

Mas mesmo o processo de publicações, reimpressões e crítica literária podem não ser tão relevantes ou confiáveis para o público leitor, o que gera novo conflito:

> O público espera dos profissionais da literatura que lhe digam quais são os bons livros e quais são os maus: que os julguem, separem o joio do trigo, fixem o cânone. A função do crítico literário é, conforme a etimologia, declarar: “Acho que este livro é bom ou mau”. Mas os leitores, por exemplo os de crônicas literárias da imprensa cotidiana ou semanal, mesmo que não detestem o acerto de contas, se cansam dos julgamentos de valor que mais parecem caprichos, e gostariam que, além disso, os críticos justificassem suas preferências, afirmando, por exemplo: “Estas são as minhas razões e são boas razões”. A crítica deveria ser uma avaliação argumentada. Mas as avaliações literárias, tanto as dos especialistas quanto as dos amadores, têm, ou poderiam ter, um fundamento objetivo? Ou

> mesmo sensato? Ou elas nunca são senão julgamentos subjetivos e arbitrários, do tipo “Eu gosto, eu não gosto”? (COMPAGNON, 1999, p. 225)

Questiona-se então: a crítica literária atribui valor a uma obra literária porque é esteticamente agradável (“bela”) – e canonizada –; e isso pode ser considerado como um valor? O estético enquanto padrão estabelecido – conjunto de procedimentos, regras, teorias – não é dissociável de uma avaliação subjetiva? Será que a própria crítica literária abstrai-se do belo em favor de uma parcialidade, um “gosto” individual?

> A diversidade desordenada dos valores não é uma consequência necessária e inevitável do relativismo do julgamento, e é justamente isso que torna a questão interessante: como os grandes espíritos se encontram? Como se estabelecem consensos parciais entre as autoridades encarregadas de zelar pela literatura? Esses consensos, como a língua, como o estilo, se revelam na forma de um conjunto de preferências individuais, antes de se tornarem normas por intermédio de instituições: a escola, a publicação, o mercado […]. (COMPAGNON, 1999, p. 255)

O que permanece inconclusivo é justamente esta “atribuição” de valor à literatura, atribuição esta que não meramente estética. Segundo Eagleton (2010): “Valor é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos” (p. 17). Evidentemente, implicações ideológicas ou mercadológicas induzem à construção de “padrões” de valoração a certas literaturas; entretanto, o peso da subjetividade na atribuição de valor por parte do leitor prevalece, o que torna incerto – e essa incerteza pode ser considerada positiva, no sentido de não haver uma imposição teórica que induza o leitor para modelos teóricos e estéticos – estabelecer qual literatura tem ou não valor. A literatura pós-moderna acaba então por ter a mesma chance de ser considerada

valiosa, ao lado do cânone, porque a autoridade do cânone merece ser revista e contestada: “O tema 'valor', ao lado da questão da subjetividade do julgamento, comporta ainda a questão do cânone [...], da formação desse cânone, de sua autoridade […], de sua contestação, de sua revisão” (COMPAGNON, 1999, p. 226).

Eagleton (2010) ainda afirma que a obra pós-moderna, por sua natureza intertextual, faz uma reciclagem paródica da história passada, história essa que não possui mais linearidade no contemporâneo. Essa obra pós-moderna também derruba a distinção entre grande arte e arte popular, desconstruindo-as para produzir mercadorias populistas, comuns, que resultam em uma arte vulgar e de fácil utilização (p. 353-54).

Essa vulgaridade e superficialidade da arte, criada em série para rápido consumo, caracteriza-se como *kitsch*. O *kitsch* sugere “repetição, banalidade, vulgaridade; tecnologicamente, bem como esteticamente, é um dos mais típicos produtos da [pós] modernidade” (CALINESCU, 1996, p. 226).

Todo o mundo, mas em especial o Ocidente, acabou dominado pela indústria cultural pós-moderna do *kitsch*: tudo o que é barato, vulgar, sentimental, sem gosto, inútil; coisas com as quais as pessoas adoram conviver. A cultura pop transcendeu as barreiras do gosto e do refinamento e estabeleceu-se por definitivo, moldando as preferências de toda a sociedade[46] (SHARP citado por CALINESCU, 1996, p. 248). Portanto, o *kitsch*, em toda a sua superficialidade, pode ser considerado como um simples passatempo de uma sociedade que cada vez menos se preocupa em dedicar-se a uma cultura mais elevada: “a diversão do *kitsch* é

[46] A sociedade em questão, mencionada por Sharp, é a norte-americana: Kitsch means all those cheap, vulgar, sentimental, tasteless, trashy, pretty, cute objects the vast majority of people in this country like to live with... This pop culture… has transcended the barriers of taste and refinement and become absorbed in the archives of the establishment culture. The only page left unturned is the most obvious, in some ways the most bizarre, and therefore overlooked. Kitsch is in fact the taste of the vast majority of our society.

apenas o outro lado de um terrível e incompreensível tédio” (CALINESCU, 1996, p. 248).

A obra de Grahame-Smith, sob esse olhar crítico, representaria um mais do mesmo *kitsch* em meio à literatura paródica que se produz massivamente nos dias de hoje. Mas, apesar de vulgar, de um mero produto com finalidades mercadológicas, essa textualidade pode ter o seu sabor, segundo Genette (2010):

> Digamos somente que a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (p. 142)

E é justamente esse “sabor” que confere à poética pós-moderna seu caráter recreativo; e o estranhamento percebido nas passagens 2.2-f, página 43 (Londres representada como uma fortaleza) e 2.2-i, página 45 (a visita de Elizabeth ao local de cremação dos zumbis) é uma consequência da dissonância co-presencial (texto A presente no texto B) que não deixa de ter um caráter lúdico. Sobre a ludicidade da literatura, Genette (2010) afirma o seguinte:

> Não quero dizer com isso que a ludicidade seja (mesmo para mim) um valor absoluto: os textos “puramente lúdicos” nos seus propósitos nem sempre são os mais cativantes, nem mesmo os mais divertidos. Os jogos premeditados e organizados são às vezes (aqui voltamos ao “fabricado”) um castigo de morte, e as melhores brincadeiras são freqüentemente involuntárias. O melhor do hipertexto é um misto indefinível, e imprevisível no detalhe, de seriedade e de jogo (lucidez e ludicidade), de complemento intelectual e de divertimento. Isso certamente, como já disse, chama-se humor, mas não devemos abusar deste termo, que quase inevitavelmente destrói o que ele “alfineta”: o humor oficial é uma contradição em si mesmo. (p. 144)

A despeito do fato de que a literatura pós-moderna seja um pastiche ou uma paródia irônica de finalidade mais ou menos crítica, ela acaba por refletir o mundo globalizado de hoje, com suas identidades fragmentadas. Ao menos se pode afirmar que as narrativas pós-modernas são extremamente ricas nas referências que fazem à cultura contemporânea, cultura essa que por si só é múltipla e fragmentada. Provavelmente o grande mérito dessas narrativas seja o fato de que elas resgatam o passado através da apropriação lúdica dos cânones, subvertendo-os, atualizando-os, mesclando-os à cultura popular, sem deixar de reverenciá-los, e mantendo um diálogo constante com o que de melhor – e pior – a cultura ocidental produz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, com este trabalho, apresentar um aprofundamento nas questões dialógicas que envolvem cânone e narrativa pós-moderna. Quatro eixos temáticos foram explorados: Jane Austen, sua obra e seu relacionamento com a modernidade; o contexto da pós-modernidade e as poéticas representativas desse contexto; relações hiper e intertextuais e intermidialidades; o deslocamento do sujeito pós-moderno que se pode ver representado pela literatura, bem como julgamentos de valor que se atribuem à narrativa pós-moderna.

Iniciou-se um breve apanhado da vida e obra de Jane Austen, com ênfase no hipotexto *Orgulho e preconceito* (1813), demonstrando que esta obra, contemporânea à modernidade, dela representou aspectos bastante singulares, pois a narrativa diz respeito aos costumes da sociedade rural inglesa do final do século XVIII, e esta sociedade interiorana não sofreu de forma tão evidente os impactos das mudanças proporcionadas pela modernidade. O ponto forte de identificação da narrativa com a modernidade está nos conflitos de classe, representados pela aristocracia (por exemplo, em Fitzwilliam Darcy, Charles Bingley, Lady Catherine de Bourgh) em oposição a uma classe inferior (representada pelas personagens Elizabeth e Jane Bennet). Tal conflito de classes é um retrato de profundas mudanças sociais, características das revoluções promovidas na modernidade, pelas quais a Inglaterra e o resto da Europa passaram. Também se percebe, de maneira sutil, com as menções que Jane Austen faz ao exército, reflexos tanto da expansão colonial britânica quanto de uma possível preparação para embates com a França (Guerras Napoleônicas).

Em seguida à contextualização da modernidade, passou-se às considerações sobre a pós-modernidade e as poéticas que se expandiram a partir

de um novo contexto político e sociocultural. Entendeu-se que a pós-modernidade não representou uma ruptura com a modernidade, e nem tampouco uma continuação, que possibilitasse sua compreensão através de uma linearidade cronológica histórica. Modernidade e pós-modernidade caminham juntas em certos momentos históricos, e a pós-modernidade (especialmente a arte, denominada pós-modernismo) começa a ter maior destaque a partir da segunda metade do século XX. Isso pode ser constatado pelo crescimento de uma poética pós-moderna, a qual é identificável pelo seu caráter de resgate ao passado, e isso acontece de diversas maneiras, como por exemplo, fundindo textos canônicos à linguagem *pop* (como o *mashup* e a *fan fiction*) ou simplesmente plagiando textos ou trechos deles – com ou sem marcas de autoria (*sampling* e *copy-and-paste*). Como exemplo de narrativa pós-moderna, optou-se por adotar como objeto de estudo a obra *Orgulho e preconceito e zumbis* (2010), a qual, por promover esta fusão "dissonante" de textos, é considerada um *mashup*.

Entretanto, para os estudos literários, em especial para o estruturalismo, esta obra possui diversas práticas inter e hipertextuais, das quais as mais importantes são as de derivação (algumas passagens da narrativa são marcadas pelo pastiche e paródia) e co-presença (o texto é uma forma de plágio "declarado", pois apresenta em sua maior parte a transcrição literal do texto canônico, além de manter a marca de autoria canônica, onde Jane Austen aparece como "co-autora").

Para os estudos de intermidialidade, a obra é profusa tanto como fonte para a geração de hipermídias (jogos de videogame, quadrinhos, e-books interativos, etc.) como em referências intermidiáticas, sobretudo referências ao cinema. As principais referências são os filmes de kung fu (em especial *Kill Bill* e *O Templo de Shaolin*) e os de terror (como *Resident Evil*). A narrativa faz referências explícitas a

clichês desses filmes, a começar por menções a estilos de luta, presentes nos filmes citados e em outros do gênero, e evidentemente aos zumbis. Em ambas as referências a protagonista é uma super-heroína: Beatrix Kiddo, em *Kill Bill*, e Alice, em *Resident Evil*. Tanto Beatrix quanto Alice têm uma capacidade sobre-humana de enfrentar tanto bandidos como zumbis, através do domínio nas artes marciais e do manejo de armas, como espadas, adagas, mosquetes, revólveres, etc.

A hipertextual Elizabeth Bennet é transformada em uma “super-heroína”, tal qual nesses filmes: de um lado, ela herda de *Kill Bill* as referências a um mestre que a treinou nas artes marciais (Pei Liu, trocadilho com o nome do mestre de Beatrix Kiddo, Pai Mei), uma espécie de código de honra e o manejo da espada Katana. Já de *Resident Evil* Elizabeth traz a intrepidez sobre-humana de Alice, os combates épicos com os “não-mencionáveis” zumbis e o manejo de armas de fogo.

O efeito dessa transformação – da Elizabeth Bennet hipotextual (heroína) na Elizabeth hipertextual (super-heroína) – é profundo e acaba por formar uma identidade dúbia da personagem: por um lado, “Lizzy” mantém a sutiliza irônica do hipotexto; por outro, passa a ter as características de uma guerreira, especialista em artes marciais, tornando-se uma espécie de protetora de Hertforshire. Essa dubiedade identitária apresentada na narrativa pós-moderna encontra reflexos no próprio sujeito pós-moderno, com suas identidades múltiplas.

As alusões intermidiáticas de *Orgulho e preconceito e zumbis* obviamente não se esgotam com este trabalho. É possível que outras referências à cultura *pop* tenham passado despercebidas, pela falta de um repertório mais adequado e amplo nesta área da indústria cultural. Entretanto, os objetivos deste trabalho foram observados, ao se demonstrar as práticas inter e hipertextuais da obra e sua relevância para se compreender a dinâmica da poética e do sujeito pós-modernos.

REFERÊNCIAS

ALEX, D. **Jane Austen biography.** Disponível em: <http://www.janeausten.org/jane-austen-biography.asp>. Acesso em 20 mar. 2012.

ANDERSON, P. **As origens da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARDENER, E. Belief and the problem of women and the ‘problem’ revisited. In: LEWIN, Ellen (Ed.). **Feminist anthropology**: a reader. Malden: Blackwell, 2006, 47-65.

AUSTEN, J. **Orgulho e preconceito = Pride and Prejudice**. São Paulo: Landmark, 2008.

_____. **Orgulho e preconceito.** São Paulo: Martin Claret, 2010. (A obra-prima de cada autor, 243).

AUSTEN, J. & GRAHAME-SMITH, S. **Pride and Prejudice and Zombies**. Philadelphia: Quirk Books, 2009.

_____. **Pride and Prejudice and Zombies**: the de luxe heirloom edition. Philadelphia: Quirk Books, 2009.

_____. **Orgulho e preconceito e zumbis.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

AUSTEN-LEIGH, J. E. **The Memoir of Jane Austen.** London: Richard Bentley and Son, 1871. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/17797/17797-h/17797-h.htm>. Acesso em: 19 mar. 2012.

AUSTEN-LEIGH, W. & R. A. **Jane Austen**: her life and letters, a family record. New York: E. P. Dutton & Company, 1913. Disponível em: <http://ia700307.us.archive.org/33/items/janeaustenherlif008170mbp/janeaustenherlif008170mbp.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2012.

AZEVEDO, L. Pirataria literária tem valor? **Abehache**: revista da Associação Brasileira de Hispanistas, v. 1, n. 1, 2011, p. 43-58.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 5. ed. São Paulo: AnnaBlume: HUCITEC, 2002.

BARTHES, R. A morte do autor. In: ___. **O rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004, 57-64.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Z. **O mal estar da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos.** 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERND, Z. (Org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas.** Porto Alegre: Tomo Editorial: UFRGS Editora, 2007.

BROWNSTEIN, R. M. Northanger Abbey, Sense and Sensibility, Pride and Prejudice. In: COPELAND, E.; McMASTER, J. **The Cambridge Companion to Jane Austen.** Cambridge: University Press, 1997. p. 32-57.

CALINESCU, M. **Five Faces of Modernity.** Durham: Duke University Press, 1996.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**: volume II. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008. (Edições do Senado Federal; 107-B).

CHRETIEN, E. **Gentility and the canon under siege**: Pride and Prejudice and Zombies, Violence, and Contemporary Adaptations of Jane Austen. Lincoln: University of Nebraska, 2011.

CLÜVER, C. Inter Textus / Inter Arte / Inter Media. **ALETRIA**, Belo Horizonte, jul.-dez. 2006. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit 2 0 0 6 - jul.-dez, P. 11-41.

COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: _____SILVA, T. T. da (Org.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (Estudos Culturais).

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

_____. **O trabalho de citação.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

CONNOR, S. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1993.

COPELAND, E. Money. In: COPELAND, E.; McMASTER, J. **The Cambridge Companion to Jane Austen.** Cambridge: University Press, 1997. p. 131-148.

CULLER, J. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca, 1999.

DIAKOPOULOS, N. [Et al.] Remixing Authorship: reconfiguring the Author in online video remix culture. **Proceedings of Hypertext and Hypermedia**, Manchester, UK, September 2007, p. 133-136. Disponível em: <http://www.deakondesign.com/wp-content/uploads/2007/06/hts5-diakopoulos.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2012.

EIKEHNBAUM, B. et. al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

FEATHERSTONE, M. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: UFMG: Faculdade de Letras, 2010. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/Palimpsestoslivro-site.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2011.

GIDDENS, A. **As conseqüências da modernidade.** São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 7. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

HARRISON, C. **Modernismo.** São Paulo: Cosac Naify, 2000.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Loyola, 2007.

HUNT, L. **Kung Fu Masters.** London: Wallflower Press, 2003.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da adaptação.** Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

JAMESON, F. **Modernidade singular.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JENKINS, H. **Cultura da convergência.** 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, C. L. **Jane Austen: women, politics and the novel.** Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

_____. Austen cults and cultures. In: COPELAND, E.; McMASTER, J. **The Cambridge Companion to Jane Austen.** Cambridge: University Press, 1997. p. 211-226.

KILL Bill: volume 1 photo. In: AllMovie.Com. Disponível em: <http://www.allmoviephoto.com/photo/2010_resident_evil_afterlife_006.html> Acesso em: 01 jun. 2011.

_____: volume 2. Direção de Quentin Tarantino. Estados Unidos: Miramax Films, 2004. Disponível em: www.youtube.com. Acesso em: 10 abr. 2011.

KUMAR, K. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna**: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LEMOS, A. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea.** Porto Alegre: Sulina, 2004.

McMASTER, J. Class. In: COPELAND, E.; McMASTER, J. **The Cambridge Companion to Jane Austen.** Cambridge: University Press, 1997. p. 115-130.

MONAGHAN, D. *Pride and Prejudice*: structure and social vision. In: BLOOM, H. (Ed.). **Jane Austen´s *Pride and Prejudice*.** New York: Chelsea House Publishers, 1987.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários.** 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MÜLLER, J. Intermidialidade revisitada: Algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. Trad. Brunilda T. Reichmann e Anna Stegh Camati. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). **Intermidialidade ou estudos interartes**: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rpma Editora: FALE/UFMG, 2012.

PAVLICIC, P. La intertextualidad moderna y postmoderna. **Criterios**, Havana, (30): jul./dez. 1991.

RAJEWSKY, I. O. **Intermidialidade, intertextualidade e "remediação":** uma perspectiva literária sobre a intermidialidade [manuscrito]. Trad. Thaïs F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. [no prelo]

RESIDENT Evil: Afterlife photo. In: AllMovie. Com. Disponível em: <http://www.allmoviephoto.com/photo/2010_resident_evil_afterlife_006.html> Acesso em: 01 jun. 2011.

RODRIGUES, Sérgio. Plágio ou sampling? **Todoprosa**, 18 fev. 2010. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/sem-categoria/plagio-ou-sampling/> Acesso em: 23 nov. 2011.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade.** São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT´ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & Cia.** 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SCHNEIDER, M. **Plagiarism as Authorship**: the Literary Mashup. Edmonton: University of Alberta, 2009.

SHOWALTER, E. Feminism criticism in the wilderness. **Critical inquiry**: writing and sexual difference, Chicago, v. 8, n. 2, 1981, p. 179-205.

_____. A crítica feminista no território selvagem. In: **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 23-57.

TARDÁGUILA, Cristina. Acusada de plágio, escritora alemã defende a cópia de trechos de obras alheias. **O Globo**: Cultura, 19 jun. 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/acusada-de-plagio-escritora-alema-defende-copia-de-trechos-de-obras-alheias-2873377> Acesso em: 20 dez. 2011.

VIEIRA, A. S. **Escrituras do visual**: o cinema no romance. Santa Maria: Editora UFSM, 2007.

VOJKOVIC, S. The symbolic universe: Kill Bill and Tarantino´s transcultural imaginary. In: BUCKLAND, Warren (Org.). **Film theory and contemporary Hollywood movies.** New York: Routledge, 2009. (p. 186)

WILLIAMS, R. **Palavras clabe**: un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

WRIGHT, A. H. **Jane Austen´s Novels:** A Study in Structure. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. ampl. Maringá: Eduem, 2009.